**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA**

**Labirintos poéticos e os enigmas do tempo
na poesia de Quintana:
confluências com poemas de Camões e de Antônio Nobre
e com pinturas de Van Gogh**

MÔNICA LUIZA SOCIO FERNANDES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Roberto de Oliveira Brandão

**São Paulo
2007**

DEDICATÓRIA

Aos que me inspiram com seus exemplos e me fazem buscar a superação...

meus pais Adelino e Elisa,
Rodolfos de minha vida,
Bia e Nuí.

In memoriam: Tia Júlia e D. Lourdes.

AGRADECIMENTOS

Aos que ouviram minhas inquietações e me fizeram acreditar que seria possível...

A Deus, Ser superior capaz da ubiqüidade e da criação.

Ao meu Orientador Professor Doutor Roberto de Oliveira Brandão, pelo apoio, pela seriedade e competência na orientação da tese.

Aos Professores do Curso de Pós-graduação, em especial ao Professor Doutor Benjamim Abdala Júnior, por ajudar no amadurecimento do tema aqui tratado.

Às Professoras Doutora Sinclair Pozza Casemiro e Doutora Benilde Justo Lacorte Caniato, pela leitura atenta deste trabalho e pelas valiosas observações quando do exame de qualificação.

À Direção da FECILCAM, gestão anterior e atual, e aos colegas do Departamento de Letras pelo apoio em favor do meu afastamento.

À CAPES que por meio do programa PICDT – Programa de Capacitação de Docentes e Técnicos, firmado entre CAPES/FECILCAM, concedeu a bolsa auxílio doutorado, sem a qual as dificuldades para a efetivação da pesquisa seriam bem maiores.

Não poderia deixar de fazer referência aos amigos Ilda, Terezinha, Érica, Edcléia e Wilson por permitirem discussões e pelas sugestões que fizeram ao longo das várias etapas da tese.

De forma especial, quero expressar meus agradecimentos aos meus familiares: meus pais, minhas irmãs, meu marido, meus filhos e ainda, à tia Janetti e vó Nina. Agradeço por usufruir do convívio de pessoas tão importantes que vibram com minhas descobertas e conquistas, renovam minhas energias e me incentivam sempre e, mesmo nos momentos mais difíceis, não poupam afeto e compreensão.

Enfim, a todos que, de alguma forma, contribuíram para as minhas conclusões, meus sinceros agradecimentos.

Libertação

... até que um dia, por astúcia ou acaso, depois de quase todos os enganos, ele descobriu a porta do Labirinto.

... Nada de ir tateando os muros como um cego.

Nada de muros.

Seus passos tinham – enfim! – a liberdade de traçar seus próprios labirintos.

Mario Quintana

FERNANDES, Mônica Luiza Socio. **Labirintos poéticos e os enigmas do tempo na poesia de Quintana**: confluências com poemas de Camões e de Antônio Nobre e com pinturas de Van Gogh. 2007. 220 p. Tese (Doutorado em Letras) – USP, São Paulo, 2007.

RESUMO

O estudo da poética de Mario Quintana terá por base as investigações da Literatura Comparada e da Teoria Literária, considerando o pensamento de Wellek, Ortega y Gasset, Bloom, Bakhtin, Paz, Pound, Antonio Cândido, entre outros. A primeira e a segunda partes da pesquisa se voltam às relações da literatura com a própria literatura e com outros campos do saber que têm nas relações sociais o pano de fundo para o desenvolvimento da produção artística e da visão de mundo expressa nas criações. Na parte seguinte, a dimensão simbólica do tempo é base dos estudos tanto na poesia como na pintura. Na quarta parte, é observado o processo das influências que estimulou a produção poética de Mario Quintana. Para tanto, a temática temporal, constante preocupação da lírica, foi o eixo centralizador das aproximações entre as suas poesias e as de Camões, com enfoque na problemática do *carpe diem*, nesta mesma parte, com relação ao tratamento da saudade, destaca-se a produção de Antônio Nobre, poeta português que, assim como Quintana, resgata em sua obra o passado vivido ou sonhado. Ampliando as inter-relações entre diferentes formas de expressão há, na quinta e na última parte, interesse nas analogias entre a poesia e a pintura com foco nas retomadas que Quintana faz da obra de vários pintores, privilegiando a de Van Gogh.

PALAVRAS-CHAVE:

Mario Quintana, Literatura Comparada, Poesia, Pintura, Tempo.

ABSTRACT

Poetic labyrinths and the enigmas of time in Quintana's poetry: the rewarded influence of Camões and Antonio Nobre's poems and Van Gogh's paintings

This paper aims at the study of Mario Quintana's poetic, based mostly on the research and investigations carried out in Comparative Literature and Literary Theory fields, taking into consideration the thoughts and ideas of authors such as, Wellek, Ortega y Gasset, Bloom, Bakhtin, Paz, Pound, Antonio Cândido, among others. The first and second parts of the present research are concerned with the relationship the literature has to do with itself and with other knowledge areas which have the social interaction as the background for the art development and the worldview expressed in the masterpieces. In the next part, time symbolic dimension is the basis for the studies in both poetry and paintings. In the fourth part, the influential processes that would have stimulated Quintana's poetic production are observed. For such purposes, the temporal thematic, a frequent concern of Quintana's poetry, was crucial to look for the similarities between Quintana's and Camões' creations, focusing mostly on the *carpe diem* problems; in this same part, concerning with the treatment given to the feeling of missing, Antonio Nobre's writings are highlighted, because this Portuguese poet, like Quintana, used to bring his past either experienced or dreamt to his verses. In the fifth and last part, making inter-relationships between different kinds of expression, there are interests in analogies between poetries and paintings, with focus on some painters recalling undertaken by Quintana, special and mostly on Van Gogh's ones.

KEY WORDS

Mario Quintana, Comparative Literature, Poetry, Paintings, Time.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIG. 1 <i>A traição das imagens</i>	18
FIG. 2 <i>100 latas de sopa Campbell</i>	36
FIG. 3 O tempo voa no mundo inteiro.....	40
FIG. 4 O tempo passa. As Loterias Caixa repassam.....	43
FIG. 5 Bancompleto.....	45
FIG. 6 <i>Saturno che divora un figlio</i>	91
FIG. 7 <i>Saturno devorando um de seus filhos</i>	91
FIG. 8 <i>Alegoria da prudência</i>	93
FIG. 9 <i>Uma dança para a música do tempo</i>	95
FIG. 10 Parede da <i>Grotte de Lascaux</i> - França.....	142
FIG. 11 Detalhes da Vênus	154
FIG. 12 <i>Nascimento de Vênus</i>	155
FIG. 13 <i>A anunciação</i>	156
FIG. 14 Mãos que quase se tocam.....	158
FIG. 15 <i>A ronda noturna</i>	160
FIG. 16 <i>Woman gathering flowers</i>	162
FIG. 17 <i>O beijo</i>	164
FIG. 18 <i>A Planície em La Crau</i>	167
FIG. 19 Foto de Mario Quintana	167
FIG. 20 <i>Auto-retrato</i>	174
FIG. 21 <i>Auto-retrato com orelha ligada</i>	176
FIG. 22 <i>Cadeira e cachimbo</i>	179
FIG. 23 <i>Three pairs of shoes</i>	182
FIG. 24 <i>Ciprestes</i>	185
FIG. 25 <i>Corvos sobre um campo de trigo</i>	187
FIG. 26 <i>Doze girassóis numa jarra</i>	190
FIG. 27 <i>Noite estrelada</i>	202

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 LITERATURA E CULTURA	15
1.1 LINGUAGEM LITERÁRIA, REPRESENTAÇÕES E SENTIDOS	15
1.2 LITERATURA: ELO DE CULTURAS.....	28
1.2.1 Reflexões sobre o hibridismo cultural e literário.....	29
1.3 A ARTE COMO ALTERNATIVA DE RESISTÊNCIA	34
1.4 O TEMPO (VELOCIDADE) DO MUNDO GLOBALIZADO.....	38
1.5 UNIVERSALIZAÇÃO X GLOBALIZAÇÃO	48
2 LITERATURA COMPARADA, INFLUÊNCIAS E RELAÇÕES.....	52
2.1 BREVE PERCURSO.....	52
2.2 INFLUÊNCIAS E OUTRAS RELAÇÕES ENTRE TEXTOS.....	56
2.2.1 Relações de intertextualidade.....	61
2.3 TRADUÇÃO COMO FONTE DE INFLUÊNCIA.....	66
2.4 A LITERATURA É FONTE PARA NOVOS TEXTOS.....	76
3 O TEMPO NAS ARTES POÉTICA E PICTÓRICA.....	86
3.1 SIMBOLOGIA DO TEMPO	86
3.1.1 A música do tempo	95
3.2 MANIFESTAÇÕES DA TEMPORALIDADE	103
3.2.1 Ritmo—o tempo na poesia e na vida e outros marcadores temporais.	105

4 DE CANTO (EN)CANTO COM QUINTANA, CAMÕES E ANTÔNIO NOBRE	109
4.1 O <i>CARPE DIEM</i> NA LÍRICA	109
4.1.1 Quintana e Camões, o <i>carpe diem</i> em tempos diferentes.....	110
4.2 O SAUDOSISMO NA LÍRICA	120
4.2.1 Quintana e Antônio Nobre e o tempo recuperado pela memória.....	121
5 LITERATURA E PINTURA	137
5.1 RELAÇÃO ENTRE ELEMENTOS VERBAIS E NÃO-VERBAIS.....	137
5.2 PALAVRA E IMAGEM	140
5.3 QUINTANA, UM POETA PINTOR	151
5.3.1 A galeria de Quintana.....	153
6 DAS POESIAS ÀS IMAGENS.....	166
6.1 CONFLUÊNCIAS.....	166
6.2 VAN GOGH POR QUINTANA: O PINTOR DO AMARELO.....	168
6.2.1 Auto-retratos.....	169
6.3 OUTRAS RELAÇÕES ENTRE A POESIA DE QUINTANA E A PINTURA DE VAN GOGH.....	178
6.4 UMA TELA, UM POEMA.....	189
6.4.1 Ampliando as relações entre a tela e o poema.....	201
CONSIDERAÇÕES FINAIS	205
REFERÊNCIAS	211

INTRODUÇÃO

Para a área das Letras, as investigações comparatistas são relevantes, pois, de forma articulada com outras teorias, instrumentalizam análises que envolvem a literatura com diferentes campos, como os artísticos e os culturais. Isso amplia os domínios da Literatura Comparada e proporciona a ela uma metodologia de confrontos. Diluindo os limites metodológicos, ganha força interdisciplinar; acolhe a diversidade e o multiculturalismo, contribuindo para o alargamento das fronteiras e para a integração cultural.

Teoricamente, servem de base a esta pesquisa os estudos da Literatura Comparada, perpassados pela Teoria Literária, no pensamento de Wellek, Ortega y Gasset, Bloom, Bakhtin, Tynianov, Jenny, Paz, Pound; sem deixar de mencionar que, no Brasil, essa vertente se fundamenta nas concepções de Antonio Candido. Conforme exposição de Nitrini (2000, p.204), Candido entende a literatura como “um sistema integrado e dinâmico de autores, obras e público”, considerando não somente as relações estabelecidas pela literatura em nosso próprio país, como também a relação entre a Literatura Brasileira e outras a que estão vinculadas sua formação. Buscamos apoio também em reflexões de outros pesquisadores como Bosi, Coutinho, Nitrini, Carvalhal, Teles entre outros.

Um estudo comparativo permite observar, como as obras iluminam-se mutuamente, estabelecendo diálogos entre si. A partir do referencial da Literatura Comparada, norteador desse estudo comparativo/contrastivo acerca da poética de Mario Quintana, as observações ajudam a entender como os caminhos literários do poeta Alegretense se cruzam com os de outros escritores e artistas, num percurso de influências por ele recebidas.

Nas comparações entre as produções artísticas selecionadas, é possível perceber a “rede” labiríntica que os textos estabelecem ao se relacionarem com outros textos num intrincamento de idéias e de vozes, conforme sugere o título da pesquisa.

A idéia da temporalidade, também expressa no título, ocupa boa parte das discussões e das análises, funcionando como eixo aproximativo entre a produção de Mario Quintana e de outros poetas e artistas.

Tendo em vista a concepção de Jenny (1979, p.5) de que “Fora de um sistema, a obra é pois impensável” de fato, um caminho para a compreensão do sentido da obra literária é considerar os outros textos com os quais mantém relações de realização, de transformação ou mesmo de transgressão.

As fontes, as influências, as inspirações que participam da criação poética, algumas vezes são identificáveis, outras não. Como o próprio Quintana (1997, p. 146) admite, há casos em que não é possível “(...) descobrir as fontes, visto que não foram propriamente hauridas na obra de seus autores, mas [retidas] quase sem querer, ao acaso da preguiçosa e desconexa leitura de almanaques e revistas.” Ele continua explicando “outras aproximações ou encontros que porventura ocorram, acham-se incursos e previstos no número XLVIII” que destacamos a seguir:

Qualquer idéia que te agrada,
Por isso mesmo... é tua ...
O autor nada mais fez que vestir a verdade
Que dentro de ti se achava inteiramente nua...
(QUINTANA, 1997, p.124)

De forma poética, com sua irreverência característica, o poeta assume incorporar idéias e transformá-las conforme sua visão, num sentido que, em novo contexto, atenda verdadeiramente suas necessidades expressivas.

Teles (1989, p. 39), comentando o que Van Tieghen sistematizou, diz que “A sua tese fundamental é de que os escritores não imitam senão o que já levam consigo, de maneira inata: idéias latentes, sentimentos inconscientes ou subconscientes.” Ele entende que as influências são sempre parciais uma vez que alguns elementos da obra original são assimilados, mas outros são deixados de lado.

Tynianov, citado por Jenny (1979, p. 13), expõe sua reflexão sobre a constituição dos textos. Para ele, os textos se formam numa “rede dupla de

relações diferenciais: 1) com textos literários pré-existent; 2) com sistemas de significação não literários". Sem dúvida, com sistemas não-verbais também são estabelecidas importantes relações, essenciais para a criação literária, no sentido de ampliar os significados do texto que traz para si elementos oriundos dos entrecruzamentos multiculturais.

Na discussão sobre a problemática das fronteiras culturais, sob a ótica moderna em que a cultura se pluraliza e se multiplica de forma acelerada, torna-se necessário ter consciência de que essas relações, muitas vezes, implicam a fragmentação de valores e contribuem para a massificação. Estudos acerca dessas questões podem ser encontrados em Abdala Junior, Said, Canclini.

Frente ao hibridismo das tendências contemporâneas, marcado pela quebra dos limites que isolam os diversos campos do saber, conforme ideário tradicional, a literatura, peculiarmente ligada a seu tempo e espaço, apresenta marcas desse amálgama.

Observando esse novo padrão, é possível entender os gêneros que se confundem, a mescla de linguagens e a convergência da linguagem literária com outras linguagens artísticas, especialmente a da poesia com a da pintura. Num trajeto investigativo entre as artes, são importantes as reflexões de Souriau e, quando o assunto é a imagem, são referência os teóricos da literatura, Paz, Pound e Bosi.

Para além das fronteiras lingüísticas de um estudo eminentemente literário, as relações interartísticas têm como centro de interesse a diversidade de formas de expressão ou de linguagens.

As ressonâncias e a interação das artes fazem com que se recriem nos domínios de determinada expressão os efeitos e os recursos de outra. Conforme a formação e o interesse do artista, pode-se sentir as influências que se multiplicam. No exame dessa correlação, há destaque para poemas de Quintana que apontam para a integração do registro verbal com o icônico.

Além das preocupações formais dos escritores, a obra também é motivada em função dos aspectos históricos e culturais de cada época, sua leitura depende da sensibilidade e do conhecimento desses aspectos que também são

inter-relacionados no texto. Assim, as produções, ora implícita, ora explicitamente, deixam transparecer as influências que receberam.

Essa pesquisa possui delineamento bibliográfico e método comparativo que permite a análise do conteúdo dos textos, estabelecendo confrontos por analogia, equivalência ou dessemelhança entre as obras para se descobrir as relações dialógicas que elas mantêm. Será desenvolvida em seis partes.

A primeira, voltada às concepções da literatura enquanto forma de resgate de valores culturais e como manifestação de resistência à dominação imposta pelas trocas ocorridas nos diversos campos sociais.

Atendendo a essa realidade, o tempo é potencializado; nas fronteiras alteradas, o espaço é redimensionado; o ser humano se aliena e acomoda-se como passageiro desse fluxo acelerado de informações.

Na segunda, o foco é a Literatura Comparada mostrada em breve percurso; sua importância marca os estudos das correspondências entre os textos literários e entre outras formas de manifestações da arte.

Com interesse que ultrapassa o âmbito literário, a terceira parte da pesquisa tem como enfoque temático a temporalidade, sua simbologia e representações nas artes. Por isso, alguns quadros e poesias que refletem o tema são analisados.

Na quarta parte da pesquisa, a observação se concentra na maneira de Quintana retomar o que, em outros tempos, foi tratado por Camões e Antônio Nobre. As análises aproximam as poéticas, deixando transparecer diversos aspectos da temporalidade como o fluir ininterrupto das horas, a efemeridade em contraposição à eternidade, as reminiscências do passado, o tempo da infância vivido ou imaginado pelos poetas.

Amparando as investigações comparatistas, a intertextualidade é procedimento indispensável, pois é uma modalidade de leitura que considera não somente o texto em si, mas os outros textos com os quais mantém relações, sejam eles verbais ou não-verbais.

Assim, com outras formas de expressão também se firmam as analogias amparadas pelo comparativismo. Numa tentativa de aproximação entre essas

diferentes formas, a quinta parte apresenta a imagem como elemento essencial à poesia, revelando na poética de Quintana suas ligações com a pintura. As análises buscam observar as retomadas que as relações interartísticas firmam.

Com base nesse domínio, o estudo prossegue a explorar aproximações entre a pintura e a poesia, por isso, na última parte, a pesquisa volta-se a análises que privilegiam a obra de Quintana e de Van Gogh, explorando o diálogo revelador de traços intertextuais na obra do poeta. A escolha se justifica pelas constantes retomadas que o poeta faz da obra do pintor holandês.

1 LITERATURA E CULTURA

1.1 LINGUAGEM LITERÁRIA, REPRESENTAÇÕES E SENTIDOS

O homem, em sua individualidade, internaliza os significados socialmente produzidos e com eles organiza e recria sua realidade, constituindo, em seu pensamento, um universo simbólico, uma imagem representativa do real. Por sua vez, os significados produzidos coletivamente advêm de pensamentos individuais que se tornam comuns quando explicitados. Essa relação de interdependência tem por base o movimento da dupla constituição entre a linguagem e o fenômeno da interação socioverbal.

A linguagem é atividade indissociável do ser humano, caracteriza-se como instrumento que permite o seu desenvolvimento e também o das relações que se estabelecem no convívio social.

Por meio da linguagem, é possível explicitar o pensamento, os desejos e as intenções; fazer com que as pessoas entendam e se façam entender. Também permite conservar a memória, ultrapassar as barreiras do tempo e do espaço, instaurar imagens, fazer a ponte entre as coisas e a realidade às suas representações abstratas.

Somente o homem é capaz de compreender as representações que faz do mundo, utilizando sua habilidade mental e lançando mão dos conhecimentos adquiridos historicamente.

Entre diversas formas de utilização da linguagem, encontra-se a literária, que emprega os sentidos de forma peculiar, ou seja, com efeito estético em que os significados se estabelecem pela escolha e organização de cada uma das palavras que compõem o texto.

Na substituição e na escolha dos termos (relação paradigmática) admite-se variar a expressão, de acordo com o sentido que se quer provocar, embora a opção exclua as outras possibilidades expressivas. Numa combinação ou arranjo (relação sintagmática), as palavras não ficam imobilizadas como se estivessem em um

dicionário. Para a construção do sentido, elas assumem posições que dependem das outras palavras e que são definidas pelo contexto em que foram empregadas.

Octavio Paz (1982, p. 23), acostumado a trabalhar com os múltiplos sentidos que a linguagem literária acolhe, enfatiza que

Não há cores nem sons em si, desprovidos de significação: tocados pela mão do homem, mudam de natureza e penetram no mundo das obras. E todas as obras desembocam na significação; aquilo que o homem toca se tinge de intencionalidade: é um ir em direção a... O mundo do homem é o mundo do sentido. Tolerância à ambigüidade, à contradição, à loucura ou à confusão, não a carência de sentido. O próprio silêncio está povoado de signos.

Na concepção de que a essência da linguagem é a representação e, por conseguinte, da natureza simbólica da linguagem, as formas metafóricas são utilizadas para criar um mundo paralelo que passe a ilusão do real.

A palavra rio, ou o desenho de um rio (suas representações), não constituem o próprio objeto, bem como não podem garantir a existência do objeto, mas enquanto expressões simbólicas conseguem passar uma idéia que se relacione a ele, levando-nos à abstração.

Daí resulta um outro mundo, cheio de ambigüidades, construído para dar suporte às limitações da natureza humana e que revela a distância intrínseca daquilo que é visível.

Ao mesmo tempo em que não conseguimos pensar em algo que não tenha uma representação (desenho, foto, esquema, escultura, nome), não podemos achar que as coisas e seus nomes possuem identidades perfeitas. Para Paz (1982, p. 43), isso ocorre na medida em que

a palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo. A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior.

Ao utilizar as palavras, ou as imagens, jogamos com a diferença entre a sua natureza bifásica e indissociável; sem esquecer que elas são arbitrárias. Se, por

um lado, há uma impotência das representações em relação aos objetos; por outro, as representações têm notável poder de trair a realidade.

A literatura possui entre suas características, a possibilidade de provocar reflexão, trabalhar a linguagem e criar realidades inventadas, frutos da imaginação. Bachelard, citado por Martins (1998, p. 34) acredita que a imaginação “não é a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade”. Para o filósofo, esse processo apóia-se na condição de abstração do homem e, de alguma maneira, suplanta as verdades históricas porque essa realidade, construída a partir de alguma experiência, conta também com a imaginação de quem a produz e pode ou não corresponder à materialidade do mundo. A abstração torna o homem capaz de falar e de entender as coisas, independente de sua presença física.

Como vemos, a imaginação está atrelada ao conhecimento, é um “saber supremo”¹, condição necessária à percepção que vigora numa região diferente das realidades específicas.

É esclarecedora a situação criada pelo pintor René Magritte quando produziu a série de obras *Isto não é...* O pintor francês surrealista traz à tona a discussão sobre o modo de se representar simbolicamente as coisas do mundo. Sobre o seu famoso cachimbo, diz:

Já fui suficientemente censurado por causa dele! E afinal... conseguem enchê-lo? Não, é apenas um desenho, não é? Se eu tivesse escrito por baixo do meu quadro <Isto é um cachimbo> estaria a mentir. (PAQUET, 1995, p. 9)

Ele complementa com as palavras, o sentido das inscrições de seus quadros, *Ceci n'est pas une pipe* e *Ceci n'est pas une pomme*, reiterando a idéia de *A traição das imagens*. Embora o cachimbo e a maçã estejam pintados de forma tentadora e ilusória, continuam pinturas. Nem a pintura e nem as palavras (de natureza arbitrária) substituem o objeto e o fruto.

¹ na concepção de Octavio Paz (1982, p. 286) “é uma faculdade que expressa, mediante mitos e símbolos o saber mais alto.”

FIG 1. *A traição das imagens*
Fonte: Paquet (1995, p.9)

Divergir da realidade, dando às coisas uma lógica contrária às leis da percepção comum, de imediato exclui a relação entre a palavra, ou melhor, entre a representação e a coisa representada, desligando a representação do próprio objeto, e mostrando-o como representação. Essa idéia incide sobre a criação de um universo, de tal forma autônomo, que prescinde das leis do universo dito real. O desligamento se acentua, chegando a ponto de conseguir evocar o real por meios sensíveis diferentes da sua aparência concreta.

Para Herculano de Carvalho (1973, p. 180) a estranheza dessa relação gera “consciência da não necessidade intrínseca da relação significante-significado, que antes nos afigurava natural, evidente, e até necessária”. Assim, a relação entre o significante e o significado ou entre o significante e o objeto que representa é estabelecida por meio de convenção. Segundo o autor (1973, p. 172), isso acontece porque o significante é

constituído por um objecto físico (de natureza sonora) que não se encontra ligado ao objecto que significa por qualquer relação real anterior à relação significativa, e sendo esta determinada unicamente por um acto extrínseco de denominação, que assume esse determinado objecto matéria.

Os sinais, criados pelo homem, servem exclusivamente à função significativa. De fato, somente com o uso de signos estabelecidos pela convencionalidade, pelo respeito ao significante e significado, assim determinados, a linguagem se realiza em comunidade e se estabelece a comunicação entre os seus indivíduos.

As representações que fazemos do mundo evoluem com as relações estabelecidas, a partir das experiências vivenciadas, dentre as quais se destacam as situadas nos campos pessoal e cultural.

Como as representações sociais estão corporificadas nas diversas manifestações do homem, entendemos que a literatura favorece a expressão das vivências pessoais e coletivas, portanto, precisa, para ser entendida, de conhecimentos que ultrapassem a visão pessoal de quem a interpreta. Isso porque, ao criar e utilizar a linguagem simbólica, atribuindo a ela significado, nesse ou em qualquer outro tipo de manifestação, é certo o estabelecimento de relações com a memória cultural e histórica que se acumulou ao longo dos anos, cuja interferência afeta e redimensiona novos sentidos às produções.

Simbolicamente, a literatura é uma forma de falar sobre o mundo. Contudo, definir com propriedade o que é literatura não é assim tão simples. Esse termo, com o passar dos tempos, foi assumindo diferentes significados, sempre influenciados pelas relações sócio-culturais.

Na Antigüidade, de acordo com a *Poética* de Aristóteles (2000, p. 40), a literatura se enquadra como atividade imitativa porque recria uma situação. “Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender por meio da imitação, os primeiros conhecimentos - e todos os homens sentem prazer em imitar”. O filósofo reconhecia como legítima a imitação nas atividades que não exigissem rigor científico e entendia que a arte de

recriar era necessária ao aprendizado, o que caracterizaria uma atividade estritamente humana.

O princípio de imitação para os clássicos, também chamado de *mimesis* ou emulação, era freqüente na literatura e nas artes. Em apresentação e notas de *Os Lusíadas*, Teixeira (s.d., p. 151) explica o sentido desse princípio:

Emular consistia na apropriação de um procedimento, de uma tópica ou de uma imagem já experimentados pela tradição, com o propósito de atribuir verossimilhança e decoro ao texto, pois tal postura inseria a composição nova num código de referência tradicional e, portanto, conhecido do leitor. O decoro ou a verossimilhança decorriam da adequação do texto proposto com o gênero, o assunto e as formas gerais do modelo, que, por sua vez, se compunha conforme os preceitos teóricos, aprovados pelo costume, também chamada tradição.

Vista por essa perspectiva, as essências todas já tinham sido criadas e por serem modelos de perfeição, o fato de um texto clássico parecer com outro consagrava seu valor. E além de enquadrá-lo num gênero, o modelo ajudava na formulação e na escolha dos elementos expressivos para a reprodução de determinada idéia.

Os valores universais, segundo a forma essencialista de entender o mundo, revelavam a realidade eterna e imutável das coisas, que existiam e tinham suas propriedades essenciais independente do modo como eram pensadas ou descritas pelos homens. Assim, a realidade é entendida como essência, ou seja, como valor que preexiste exteriormente ao indivíduo; na verdade, um “mundo inteligível”², em que tudo participa de um catálogo de valores pré-estabelecidos. Por essa visão, a literatura utiliza como instrumento de expressão, uma linguagem construída pela retórica, com estruturas próprias que também atendem aos valores universais.

Com o decorrer do tempo, a imitação passa a absorver outras práticas e, tanto na literatura como em outras artes, assume formas que não necessariamente se apóiam na realidade factual. Nesses casos, existe uma outra lógica e busca-se

² Cf Teoria das idéias, de Platão.

uma coerência sustentada nos elementos constitutivos do próprio texto, seja ele verbal ou não-verbal.

Observando a tendência que se esquia aos rótulos, garante-se certa autonomia na reprodução da realidade artística, melhor chamá-la de realidade ficcional quando se trata da literatura. Tal autonomia se firma quando, no texto, os fatos de dada situação, fundamentada numa realidade objetiva e constatável, são abandonados, optando-se por soluções inovadoras que, verdadeiras ou não, interessam pelo efeito que provocam e também como possibilidade crível.

Sobre a representação artística, Souriau (1983, p. 68-69), no livro *A correspondência das artes*, apresenta suas convicções:

Mundo análogo até certo ponto ao mundo real – o suficiente para que eu possa entrar na obra em pensamento, reconstituir mentalmente os seres de que ela me fala, ver aqui uma mulher, lá uma montanha, um rio. Mundo, porém, que não se obriga de maneira alguma, a respeitar todas as leis do universo real. Quem impede o pintor de nos propor rosas azuis, corpos humanos a flutuarem livremente no ar, luzes fantasmagóricas, auréolas? Ele pode, se achar conveniente, confundir-nos mais ao propor uma natureza muito diferente da verdadeira.

(...)

depende inteiramente do artista impor o rigor de uma exatidão sinalética, ou ampliar, arrumar, refazer, reinventar. Tudo o que se pode dizer, nesse caso é apenas que o universo da obra manifesta uma relação definida com o mundo dito real; relação que pode variar da ingênua e aplicada arte do retrato, passando pelo comentário interpretativo muito livre até a inspiração globalmente comum e a fraternidade de atmosfera ou alma. E, nesses últimos casos, é em geral difícil distinguir se a obra refere-se expressamente, em seu discurso, ao universo real ou se apresenta um universo autônomo que só permanece em harmonia com esta ou aquela parte, conhecida ou amada, do mundo terrestre.

No ato criativo, admite-se que o modo de representação não acontece de forma idêntica em todos os homens, pois ele depende da seleção (ênfase ou exclusão de determinados aspectos) que cada criador faz em sua ação de interpretar e registrar suas intenções.

Sob esse prisma, a representação artística se descola da idéia de cópia fidedigna da realidade. Mesmo sendo, a imitação, uma representação pautada na

semelhança e funcionar como uma possibilidade de verdade ou uma analogia, ela não pode ser entendida como mera reprodução ou cópia do que já existe.

Nesse universo, pode-se inventar a lógica dentro da própria falta de lógica, ou, até mesmo pretender a ilogicidade. Posturas que ocorrem mais fortemente a partir dos movimentos de vanguarda, objetivando a liberação de qualquer tipo de convencionalidade, racionalidade e logicidade. A arte desse tempo, numa atitude inovadora de expressão, mostra-se em obras multifacetadas, disformes; chega a chocar o público ou o leitor pela falta de referências ou de similitude com a realidade.

Nitrini (2000, p. 129), porém, esclarece que houve tempo em que “a imitação livre constituía a emulação de grandes modelos do passado como instrumentos pelos quais o escritor podia mostrar sua originalidade.” É claro que, para fugir dos modelos ou da repetição, o escritor acaba levando em conta uma das finalidades da literatura, causar efeitos surpreendentes e com isso provocar surpresas ao quebrar as expectativas e a previsibilidade. Desse modo, o que importa é o efeito alcançado pela expressão e o modo como ela transmite a idéia e não a veracidade dos fatos e/ou das ações, no seu sentido comum.

Nos mecanismos utilizados para exprimir a mensagem de forma inovadora, é imprescindível o trabalho artístico com as palavras, pois somente em arranjos e combinações adequadas, a arte é suscitada.

Na literatura, as palavras mais comuns podem ser, numa nova organização, valorizadas a ponto de sugerir algo inusitado. Engenhosamente, esse requisito pode ser relativamente atendido com o uso de recursos como a sonoridade, o ritmo e as rimas e ainda em outros efeitos encontrados nas figuras de linguagem, cuja compreensão revela o prazer da descoberta.

Conforme Herculano de Carvalho (1973, p. 180), as novas convenções significativas nascem das necessidades expressivas que impelem o poeta, no caso, “a forjar novas palavras (e construções) ou a ir buscá-las aos inventários de outras comunidades lingüísticas diversas da sua ou ainda a dar às palavras usuais uma significação inédita ou insólita”.

Se, na linguagem cotidiana, os signos e os seus significados privilegiam a função denotativa, é provável que na linguagem literária se explore a conotação, com

o uso de recursos que, para além dos aspectos semântico, léxico e sintático, reforçam ou alteram nos textos o que é convencional, transformando em novidade as palavras mais corriqueiras.

A propósito, Eagleton (2001, p. 2) garante: “A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana, trata-se de um tipo de linguagem que chama atenção sobre si mesma e exhibe sua existência material.” Com essa peculiaridade, a literatura faz uso de uma linguagem ambivalente, com tessitura, ritmo e ressonâncias que superam seu sentido abstrato. No texto literário, o sentido não é unívoco e seu entendimento depende também do contexto.

A palavra *rio*, somente se associa a noções de passagem de tempo, morte ou renovação num texto que intente para a linguagem poética. Portanto, cabe ao escritor sugerir ou mesmo revelar, por meio de sua escolha, formas expressivas que assegurem novas maneiras de ver o mundo.

Um novo sentido às mesmas palavras pode causar estranhamento à medida que instaura desvios ou rupturas, propiciando forte inclinação para a sugestão do duplo sentido; isso ocorre quando há desconformidade entre o significante e o significado.

Para Herculano de Carvalho (1973, p. 166)

é justamente essa imprecisão do significado, - do conhecimento das coisas que ele representa -, uma das razões principais do elevado grau de equivocidade da maioria dos significantes do léxico comum, capazes de significar simultaneamente uma grande variedade de objetos diversos.

Além do conceito encontrado no dicionário, representação de natureza puramente intelectual, ao significado juntam-se associações de caráter emotivo e volitivo (sensíveis), relacionadas à subjetividade de cada indivíduo, essa margem ampliada de significação é denominada *conotação*. Por estar vinculada às experiências particulares, é variável, podendo inclusive existir para uns e não para outros.

Samuel (2002, p. 21), em seus estudos sobre a literatura, explica que

Pensar o literário da escrita só é possível quando se faz falar a ambigüidade. Ou quando a linguagem deixa falar, na escrita, a força de sua manifestação. A riqueza da escrita tanto se faz mais criadora, quanto mais profundo for o nível de onde ela fala e silencia.

A linguagem literária caracteriza-se por trazer simultaneamente múltiplos sentidos, tanto os semelhantes e em harmonia, quanto os opostos e contrários, ambos propiciando a criação de um outro mundo. Nesse caso, a ambigüidade pode ser entendida como fonte criativa, logo, o trabalho polissêmico agrega novos valores às produções escritas.

Ao tratar a poesia, T. S. Eliot (s/d, p. 50) tem uma explicação para as diferentes interpretações que esse tipo de texto admite. O crítico entende que “As ambigüidades podem ser devidas ao fato de que o poema significa mais, e não menos, do que o discurso pode comunicar”.

O duplo sentido reforça as qualidades de um texto porque, na sua polissemia, além das entrelinhas e das ausências de termos, o leitor encontra alguns caminhos para a construção do sentido. Entretanto, o que subsiste no texto só se potencializa com um leitor apto a captar e abstrair seus sentidos mais complexos, contextualizando-os.

De nada adiantaria o “melhor texto do mundo” sem um leitor que soubesse organizar as informações e pistas nele contidas, podendo inclusive comprometer seu sentido.

Além do mais, o texto é materialidade, é presença e pode ser avaliado pelo emprego da linguagem, pelas evidências e referências que ativam a formação das representações que acionam na memória os conhecimentos acumulados que se ligam ao texto.

De fato, a linguagem organiza o pensamento e, seja em qual for o tipo de texto, ela nunca é neutra. Nos textos literários, a linguagem utilizada na sua composição transcende a finalidade de mera designação e visa, entre outros, aos efeitos da sensibilização e da sedução do leitor.

Assim, o envolvimento do leitor acontece não pelas certezas, mas pelas incertezas que a ambigüidade, essencial a esse tipo de texto, provoca. A

plurissignificação induz o leitor a escolher, entre os sentidos possíveis para os termos, o mais adequado a sua leitura. Assim se concretiza a inter-relação texto-leitor-mundo.

Aguiar e Silva (1984, p. 14) em explanação sobre a literatura, admite sua força dinâmica. Para o autor,

(...) a literatura não consiste apenas numa herança, num conjunto cerrado e estático de textos inscrito no passado, mas apresenta-se antes como um ininterrupto processo histórico de produção de novos textos – processo esse que implica necessariamente na existência de específicos mecanismos semióticos não alienáveis da esfera da historicidade e que se objectiva num conjunto aberto de textos, os quais não só podem representar, no momento histórico do seu aparecimento uma novidade e uma ruptura imprevisíveis em relação aos textos já conhecidos, mas podem ainda provocar modificações profundas nos textos até então produzidos, na medida em que propiciam, ou determinam, novas leituras desses mesmos textos.

Observando a evolução e a natureza polissêmica do termo literatura, é muito difícil estabelecer, ou melhor, fixar um conceito satisfatório, pois sempre há uma nova perspectiva que modifica significativamente qualquer conjunto ou tentativa axiológica nesse campo.

As mudanças são determinadas pelas influências socioculturais de cada período que se estendem de modo particular aos escritores. Portanto, é inquestionável seu relativismo sócio-histórico, uma vez que os textos literários são produções que se nutrem da linguagem social e se articulam num tempo e num espaço, retratando, sobretudo, a visão de mundo de quem os produz.

O texto literário, como produção dialógica, se organiza levando em conta os elementos extratextuais que funcionam como marcas e apontam valores éticos, estéticos, estilísticos e ideológicos de uma sociedade, servindo de referência às novas gerações de leitores nos mais diversos pontos do mundo.

Dessa maneira, a literatura se estabelece como difusora da tradição e tem o sentido completo do termo quando transmite algo entre os homens. O conjunto de elementos transmitidos forma padrões de comportamentos aceitos ou não, conforme são retomados e vivenciados.

Para Candido (2000, p. 24)

Sem esta tradição não há literatura como fenômeno de civilização. (...) do ponto de vista histórico (...) as obras não podem aparecer em si, na autonomia que manifestam, quando abstraímos as circunstâncias enumeradas; aparecem, por força da perspectiva escolhida, integrando em dado momento um sistema articulado, e ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição.

Durante muito tempo e em diversas sociedades, a literatura adquiriu funções absolutamente utilitárias com intenções que vão além de seu valor estético, como no exemplo acima. Assumiu ainda funções que atendiam ao perfil religioso ou didático, consoante conveniência e apresentação dos argumentos do texto. Porém, não é somente a essas funções que a literatura está associada. Em algumas situações, ela se identifica a funções pouco práticas, com fim em si mesma. Isso, porque a criação se manifesta de forma tão inesperada que, às vezes, um estado consciente não consegue explicar.

Sobre o processo de criação, Paz (1982, p. 215) orienta no sentido de que, ao poeta,

É indiferente que tenha plano ou não, que tenha meditado longamente sobre o que vai escrever ou que tenha consciência de que esteja vazia e em branco como o papel imaculado que ora atrai ora o repele. O ato de escrever encerra, como primeiro momento, um desligar-se do mundo, algo como lançar-se no vazio.

No ato criativo, o poeta enfrenta, num primeiro momento, as incertezas e a dificuldade de nomear e de traduzir em palavras o que às vezes é intraduzível. Passando essa etapa, ele cria uma nova realidade que se firma como aprendizado, numa visão diferente sobre o mundo. Esse olhar inovador transforma as relações do homem com seu meio; por isso, é experiência transpassada pelos mundos exterior e interior.

Ainda em torno da importância funcional da literatura, destacamos a característica que relaciona os textos aos procedimentos de fuga. Trata-se da evasão que se apresenta em diversas formas como no sonho, no devaneio, na fantasia, na morte, no culto ao passado. Criam-se universos imaginários em que outras verdades são fundadas; isso pode ocorrer da parte do escritor, que frente à realidade, opta por

soluções mais agradáveis, ou ainda, pela opção do leitor, que busca na ficção ou na fantasia, uma espécie de compensação para o desgaste da vida real.

De certa forma, esta busca pode ser relacionada ao efeito catártico que a literatura provoca. Uma espécie de satisfação que os textos produzem, seja no sentido intelectual, como forma de conhecimento, considerando, inclusive, outras realidades culturais, distantes no tempo e no espaço; ou como passatempo, numa leitura descompromissada, com a qual o leitor se identifique com os seus elementos, e, em virtude disso, gosta do reconhecimento que faz. Além do mais, a finalidade lúdica da arte e, nesse caso, específico da literatura, pode ser fonte de prazer estético.

Eliot (s.d., p. 38), poeta e crítico literário, assegura que o prazer está relacionado à função mais óbvia de um texto poético, contudo, a função da poesia no seu sentido mais amplo encontra-se relacionada à influência que tem sua presença em todas as partes de forma contínua, atingindo tanto a linguagem como a sensibilidade de um povo.

A literatura, como modalidade do conhecer e do aprender, relaciona-se à função cognitiva. Ela permite ao homem ampliar os caminhos que o levam ao conhecimento do seu universo, uma vez que as manifestações literárias em seus vários gêneros funcionam como estruturas que paralelamente ao domínio da língua, propiciam o aprimoramento de uma personalidade consciente de si e do mundo, de forma dinâmica e renovadora.

Assim sendo, os textos literários propõem uma visão pluralista, aberta a outros valores, pois se relacionam com a diversidade cultural, histórica e de pensamento; dessa forma, é possível o reconhecimento de outros pontos de vista além do nosso, ainda que por diferentes caminhos.

Por permitir a reflexão sobre os problemas existenciais, revelando nuances dos conflitos humanos, firma-se como atividade essencial ao homem, correspondendo a uma de suas necessidades permanentes. Talvez, por essas razões, exista tamanha produção literária referente a épocas e locais diversos.

1.2 LITERATURA: ELO DE CULTURAS

É importante saber que a multiplicidade e a variedade podem coexistir sem a anulação ou a exclusão das diferenças, garantindo a riqueza desse processo dual, tanto ambíguo quanto mutável. Nesse sentido, a literatura é um reflexo das diversidades existentes no mundo que se encontra tão dividido e globalizado.

A literatura permite o resgate e o estabelecimento de ligações com diferentes culturas. Ela desempenha papel ativo na formação do conhecimento e da personalidade, passando, inclusive, a influenciar no modo de pensar e de falar das pessoas sobre o mundo, já que cada uma é resultante não somente dos caracteres herdados biologicamente, mas também das relações que estabelecem com o meio.

Ao falar dessas inter-relações das expressões pessoais e da referência cultural, Rubem Alves, apud Martins (1998, p. 21), assim se expressa:

A música que me faz rir ou chorar, o alimento que me apetece ou me é indigesto, a carícia que me alegra ou me entristece: tudo isso está relacionado às minhas próprias raízes culturais, às minhas aspirações e àquelas formas específicas de entender e sentir a vida, que são peculiares à cultura à qual pertença.

Suas palavras traduzem a importância das experiências e dos conhecimentos anteriores na atualização das percepções e das sensações. Portanto, são fundamentais as informações armazenadas na memória, pois elas se articulam nas inúmeras relações de sentido, necessárias à compreensão das situações, desde as mais cotidianas até as mais complexas.

Diante desse panorama, a literatura funciona como um elo inter-humano, em diferentes esferas da realidade. Antonio Candido (2000, p. 23) considera:

Literatura propriamente dita, (...) um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes numa fase. Estes denominadores são além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização.

Um produto advindo de diferentes culturas assume caráter híbrido e coletivo quando incorporado aos costumes e às tradições de um povo. Desse modo, torna-se difícil identificar as origens das idéias e das informações apresentadas pela literatura, visto que elas se generalizam entre os grupos sociais e, como consequência, muitas vezes acabam perdendo sua autoria.

Para uma melhor compreensão desse processo de interferências recíprocas, outras abordagens são necessárias, sem as quais seria arriscado simplificar as relações vistas ou entremeadas pela literatura.

O enfoque da literatura relacionado ao contexto da mundialização cultural e à idéia de que, se levada a efeito, crítica e reflexivamente, é atuante no combate à alienação (não racionalidade), marca a importância desses estudos, pois, sem dúvida as manifestações artísticas e literárias exercem influência sobre o homem, sua conduta e sua concepção de mundo.

1.2.1 Reflexões sobre o hibridismo cultural e literário

Nenhuma sociedade vive em total isolamento. De fato, a troca e o compartilhar cultural, provocados pela necessidade ou mesmo pela curiosidade, acentuam as interações e criam uma forma de *cultura global* que é hoje o conceito-chave para a compreensão de nossa realidade.

Sobre esse assunto, Abdala Junior no livro *Fronteiras Múltiplas, Identidades plúrais* (2002) discute questões centrais para o entendimento de como os processos de hibridismo e mestiçagem se entrelaçam.

Nos exemplos por ele apresentados, estão associadas as relações, originadas nas trocas culturais, ao acelerado processo de mundialização. O autor (2002, p. 11) explica ainda que “A ênfase com que se discutem a mestiçagem e o hibridismo cultural vem da necessidade de se dar conta do grande processo de deslocamento e de justaposições, que rompem com as concepções fixas, sedentárias.” É dessa forma que abandonam a tradição local e implantam novo modelo, com características universais, porém, moldado por práticas centralizadoras.

Uma força significativa controlada pelo “Império do capital” acaba direcionando o mercado, tanto cultural como consumidor, para certa padronização. São práticas que criam necessidades crescentes, marcadas pela dependência, obsessão, novidade e pelo tom da moda e da efemeridade das coisas. Aumentam o grau de alienação dos que aceitam passivamente o que lhe é imposto, pois é mais fácil incorporar o que vem de fora que refletir sobre o significado histórico das relações provenientes da cultura local.

O texto *Mapa-Múndi*, de Mario Quintana (1998a, p. 48) parece antecipar essa problemática social, pois remete a uma situação vivida no mundo moderno. Nele, há referência à sétima arte.

A facilidade de comunicações acabou com esses tanques em que florescia as diferentes culturas. Quando antes se olhava o mapa-múndi e via-se cada país de um colorido diferente, podia-se tomar isso ao pé da letra. É verdade que o mundo continuou a ser uma colcha de retalhos: mas são todos da mesma cor. Bombaim, Roma, Tóquio, que se escondiam, cada um com seu peculiar mistério, nos compartimentos estanques da sua própria civilização, agora a julgar pelos filmes, estão perfeitamente padronizados, universalizados.

A visão formada pela observação dos filmes mostra que, há algum tempo, em um contexto histórico e cultural diferente do atual, nem por isso anacrônico, existiu a preocupação com a falta de marcas peculiares de cada cultura e também com a marca da individualidade das pessoas.

Esse processo de desintegração cultural está cada vez mais rápido. Ele é acentuado pela uniformização dos comportamentos e das tendências que ganham proporção mundial e tornam comum seguir um modelo preestabelecido. É preocupante essa propensão, pois concorre para a massificação ou mesmo para a desvalorização das diferenças.

Não obstante, a cultura moderna, estimulada pelas práticas sociais, tende a eliminar os distanciamentos; conseqüentemente, a idéia de exclusividade se perde, pois ela não pertence somente ao seu mundo de origem, está à disposição de qualquer um, independente da cultura a que pertença. Com isso, as fronteiras culturais são quebradas; se, por um lado, mantemos uma distância espacial; por

outro, aproximamos-nos e compartilhamos de sentimentos e opiniões comuns a outros povos.

A criouliização, a mestiçagem e o hibridismo³ são produtos da apropriação de diversas influências, muitas das quais utilizam “estratégias unidirecionais e centralizadoras”, como no caso da *internet* e da televisão.

No Brasil, a televisão expandiu seus domínios atrelada culturalmente aos centros multinacionais. Os programas enlatados e as notícias prontas, vindos de agências internacionais, veiculam principalmente a hegemonia norte-americana, o que permite constatar nosso colonialismo cultural. Diante das evidências negativas desse processo de mesclas, acentuado pela globalização, convém ter um comportamento cada vez mais crítico.

Paralelo ao atual modelo econômico capitalista que tem, entre seus principais objetivos, a ampliação de mercados, existe um crescente avanço das relações entre as diversas regiões do mundo, também favorecidas pela expansão dos meios de comunicação e pela expansão urbana.

Isso provoca grandes modificações em um espaço de tempo relativamente pequeno, pois a influência que algumas culturas exercem sobre as outras, nesse contato, é intensa.

Ao referir-se à miscigenação Abdala Junior (2002, p. 17) expõe:

Várias épocas, seus produtos culturais, homens de múltiplas tendências, orientados para o passado, presente ou futuro, logo com expectativas diferenciadas, se justapõem. Para além desses limites espaciais mais estreitos de uma cidade, os contatos aproximam ou colocam em tensão diversidades ainda maiores, abarcando regiões e continentes (...)

Do mesmo modo que há uma tendência que aproxima as culturas e os homens, há outra que opera de forma contrária. Assim, o que poderia até ser visto como um benefício, por causa da troca de conhecimentos e conseqüente desenvolvimento das informações, acaba se transformando numa maneira de

³ Cf. Abdala Júnior (2002, p.17-20) criouliização é um processo de mesclagem; mestiçagem pressupõe a existência de seu contrário, ou seja, a falta de pureza; hibridismo matéria cultural com justaposições e tensões de natureza contraditória.

acentuar a hegemonia dos dominadores nos âmbitos econômico, político, social e cultural, todos indissociáveis.

Bosi (2000, p. 164) lembra que “No mundo moderno a cisão começa a pesar mais duramente a partir do século XX, quando o estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer se expande a ponto de dominar a Terra inteira”.

Não é somente a idéia de totalitarismo que é preocupante nesse campo, Abdala Junior (2002, p. 21) defende ainda que “A própria idéia de raça é também ideológica e surgiu como decorrência da necessidade de se justificar o domínio de um povo sobre os outros”. A diversidade está presente também nesse conceito discriminatório que chama a atenção para as diferenças entre os homens ao invés de considerá-los como seres pensantes e, por essa faculdade, capazes de modificar a história.

Em sentido semelhante, Ahmad (2002, p. 226) opina sobre a questão racial. Para ele,

Nenhuma luta contra o racismo ou qualquer outro tipo de opressão coletiva é possível sem alguma concepção de universalidade (...) a universalidade não pode ser abandonada porque os direitos particulares existem apenas na medida em que os direitos universais existem.

Não se deve simplificar as relações, retirando-lhes os conflitos que lhes são próprios, pois essa postura, que elimina as tensões, é uma forma de trivializar e acomodar as diferenças, o que não deixa de ser um modo de aculturação.

Se, por um lado, a mestiçagem é entendida como um processo positivo que concentra e acumula valores e padrões de dada sociedade, adicionando a ela patrimônio de outras culturas; por outro, a imposição de um matiz universal, com tendência à uniformização do mundo e o comprometimento da realidade, não causa otimismo.

Nesse último enfoque, a não valorização da liberdade atende à difusão de uma cultura mestiça que traduz a ideologia da classe hegemônica, reduzindo as culturas dominadas a estereótipos ou a clichês.

Dessa forma, a mescla de culturas concorre para uma identidade múltipla que privilegia e impõe um modelo padronizado, provocando a descaracterização da unidade cultural local que se fragmenta ao incorporar elementos de outras culturas com as quais mantêm contato.

As palavras de Ahmad (2002, p. 23) mostram que “A dominação cultural é sem dúvida um aspecto importante da dominação imperialista”, pois é uma maneira do capitalismo exercer sua função mercadológica, de atender aos interesses econômicos que distanciam ainda mais os estratos sociais.

Esse acelerado processo de interferências culturais relaciona-se à história dos países de “terceiro mundo” entre os quais se encontra o Brasil, além de outros da América Latina e África.

Em nosso país, as origens da dominação podem ser notadas desde o tempo da sua colonização, época em que o regime de escravidão vigente atendia à necessidade de mão-de-obra barata nos latifúndios. Mesmo tanto tempo depois, práticas semelhantes, que utilizam mecanismos exploratórios, acentuam as desigualdades entre os homens.

Levando em conta o panorama contraditório entre os países que ocupam o centro e os países periféricos, torna-se incoerente a estratégia com a qual a globalização vem instaurando sua conquista, fundada em interesses econômicos, que fatalmente se relacionam à concentração de poder. Logo, a falta de competitividade e a falência dos menos preparados faz deduzir que o empobrecimento desses mercados deve atingir um limite insustentável. Se isso acontecer, como as grandes potências poderão manter seu *status* com a miséria dos que delas dependem?

Se na era da lógica, da produtividade e do consumismo, a realidade aponta para esse quadro, a alienação não atinge a tudo. A esfera cultural pode ser um foco fundamental na luta contra o imperialismo, por isso buscamos, na arte e nos textos literários, exemplos que resistem à massificação.

1.3 A ARTE COMO ALTERNATIVA DE RESISTÊNCIA⁴

O papel do escritor, como representante de uma elite intelectual, é de suma importância na formação social de um povo, justamente por conseguir trazer a estética e o social, “mantidos num estado de tensão irreconciliável”, como observa Said (2003, p. 30). Sua função não pode estar associada a uma performance meramente ilustrativa, pois ele atua numa esfera pública, dominada por uma política globalizante.

É nesse ponto que o intelectual crítico tem o distanciamento necessário e sem ser neutro, no sentido de se posicionar, torna-se uma voz compromissada que independente de sua posição, é capaz de iluminar os problemas na busca pela igualdade entre os homens. Cabe ao escritor comprometido mostrar ao grande público as manipulações e as contradições apregoadas pela classe hegemônica.

Segundo Said (2003, p. 35), o intelectual não deve ser imparcial, pois seu papel, “(...) de modo geral, é elucidar a disputa, desafiar e derrotar tanto o silêncio imposto quanto o silêncio conformado do poder invisível, em todo lugar e momento em que seja possível”. As palavras servem de alerta sobre os discursos que se apresentam escamoteados, justificando ideologias que buscam consenso e aprovação coletiva, por meio de farsas que não contribuem para o bem estar do povo. A globalização propaga seus interesses por meio da neutralização da diferença discursiva, passando a idéia de que o diferente é inferior.

Sobre o discurso que tem a si próprio como modelo ideal e que domina o mundo moderno, Bosi (2000, p. 164) diz:

A extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a Ciência e, mais do que esta, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem hoje o imenso vazio deixado pelas mitologias. É a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas.

Nesse cenário, a arte e algumas profissões se tornam inúteis e, por isso, são rejeitadas pelos grandes centros que dominam o poder econômico. A falta de

⁴ Cf. Bosi (2004, p.10), resistência pressupõe “diferença: história interna específica; ritmo próprio; modo peculiar de existir no tempo histórico e no tempo subjetivo”.

autonomia, tanto nos pensamentos como nas ações, é capaz de reduzir o ser humano à simples sombras. Idéia alusiva à antiga questão da ciência e da ignorância, tratada no livro VII de *A república* (2000), de Platão, cujo assunto é atualizadíssimo pela condição em que se encontra a humanidade.

Invertendo os valores de uma tradição, os efeitos do neoliberalismo, da globalização e do capitalismo são sentidos pelas pessoas e representam uma forma de acelerar o processo de desumanização da sociedade, com a alienação dos homens escravizados pelo consumismo.

Imprime-se um novo comportamento, num ritmo que instaura o modelo do que Bosi (2004, p. 9) chama de “tempo cultural”. Nesse tempo, é imperativa a fabricação ininterrupta de bens com vistas ao consumo; o que, na prática, pode ser associado aos mercados que atendem 24 horas por dia.

Octavio Paz (1991, p. 57) trata distintamente a arte e os objetos que são frutos da industrialização. Para o autor,

A obra de arte, como coisa, não é eterna. E como idéia? Também as idéias envelhecem e morrem. Mas os artistas não raro esquecem que sua obra é dona do segredo do verdadeiro tempo: não a eternidade vazia, mas a vivacidade do instante. Ademais, a obra de arte tem a capacidade de fecundar os espíritos e de ressuscitar, até como negação, nas obras que são sua descendência. Para o objeto industrial não há ressurreição: ele some com a mesma rapidez com que aparece.

Nesse paralelo estabelecido por Paz, mais um ponto destaca a arte literária como forma de fuga à reificação, pois nela está latente a crítica do mundo e de si mesma. Apresentando essa mesma tônica, o livro *A caverna*, de José Saramago, traz algumas passagens que lembram trechos de *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*. Dentre elas, a que ilustra a tendência do mercado moderno:

Vejam esta situação, um homem traz aqui o produto do seu trabalho, cavou o barro, amassou-o, modelou a louça que lhe encomendaram, cozeu-a no forno, e agora dizem-lhe que só ficam com a metade do que fez e que lhe vão devolver o que está no armazém, quero saber se há justiça neste procedimento. (...) Pode dizer-me o que é que fez que as vendas tivessem baixado tanto, Acho que foi o aparecimento aí de umas louças de plástico a imitar o barro, imitam-no tão bem que parecem autênticas, com a vantagem de que pesam muito menos e

são muito mais baratas, Não é razão para que se deixe de comprar as minhas, o barro sempre é barro, é autêntico, é natural, Vá dizer isso aos clientes, não quero afligi-lo, mas creio que a partir de agora a sua louça só interessará a colecionadores, e esses são cada vez menos. (SARAMAGO, 2000, p. 22-23).

No livro ficcional do escritor português, é notória a alusão ao sistema capitalista que atende aos requisitos da globalização. Os produtos são industrializados em escala global, criando na necessidade de uma moda única, outra estratégia de negar as singularidades.

Numa postura de crítica ao sistema capitalista, Wharhol (1930-87) faz telas que enfocam temas popularmente divulgados pelas propagandas, mostrando como elas atingem a massa. Seu trabalho denuncia a perda de identidade da sociedade industrial.

FIG 2. *100 latas de sopa Campbell*
Fonte: Strickland, (2002, p. 175)

Baseado no reprocessamento de imagens repetidas, colhidas a partir de anúncios do cotidiano, o artista pinta uma espécie de linha de montagem.

A idéia explorada é a da semelhança. À sua maneira, ele mostra a despersonalização de uma vida repetitiva e monótona, saturada em si mesma.

Faltam à indústria e ao comércio cultural os processos cíclicos e de enraizamento. Rádios, TVs e a mídia de maneira geral se mantêm pela novidade; especialmente os canais de televisão apresentam programas seriados, como forma de exigir do telespectador um compromisso, para atualização das informações. Assim, somente juntando as várias partes do que é apresentado de forma fragmentada, ele pode ter idéia do todo.

Fora da arte e da ficção, razões financeiras e o interesse em comercializar em larga escala faz com que a produção se adapte ao mercado consumidor, em que representações devem durar pouco, para que logo sejam substituídas por algo novo.

A idéia do descartável se estende aos bens culturais, não bastam os copos, as roupas e os produtos de R\$ 1,99 não ser duráveis. A indústria cultural adota um ritmo acelerado também em seu meio: as revistas têm periodicidade cada vez mais curta; a arte é multiplicada em série, fazendo-a susceptível de reposição. Dessa forma, o caráter de unidade e de exclusividade se perde.

Abdala Junior (2002, p. 12) ao tratar da padronização dos produtos e a tendência de uniformização das diferenças, afirma que

Tudo pode ser transformado em mercadoria no Império do capital, e o relevo à natureza heterogênea dos bens materiais simbólicos favorece a criação de novas expectativas, habilitando novos padrões de consumo.

É comum o direcionamento dos produtos a modelos que rapidamente satisfazem os gostos e os padrões ditados pela mídia que logo saturam o mercado. Estimulados pela sucessão crescente de necessidades, chegam a criar uma obsessão consumista.

Por sua vez, o mercado, com estratégias de manutenção e de divulgação, trabalha na tentativa de convencer as pessoas da possibilidade de compra, venda e consumo, inclusive com coisas cujo valor não é cambiável, como o tempo.

1.4 O TEMPO (VELOCIDADE) DO MUNDO GLOBALIZADO

A globalização pode ser vista como um movimento de virtualização do mundo em decorrência da imposição de um tempo universal e despótico que impede a multiplicação e a diversificação das experiências históricas em tempos e locais variados. A relação espaço/tempo determinada pelo “aqui e agora” é anulada, provocando uma desorientação na realidade sensível e nas relações de sentido da existência.

Há, hoje, um relógio mundial, fruto do progresso técnico, mas o tempo-mundo é abstrato, exceto como relação. Temos, sem dúvida, um tempo universal, tempo despótico, instrumento de medida hegemônico, que comanda o tempo dos outros. Esse tempo despótico é responsável por temporalidades hierárquicas, conflitantes, mas convergentes. Nesse sentido todos os tempos são globais, mas não há um tempo mundial. O espaço se globaliza, mas não é mundial como um todo, senão como metáfora. Todos os lugares são mundiais, mas não há um espaço mundial. Quem se globaliza, mesmo, são as pessoas e os lugares. (MILTON SANTOS, 1994, p. 30)

Assim se mantém o sentido desse relógio hegemônico relacionado a um tempo mecânico desenvolvido pela tecnologia; contudo, para o ser humano, soa como expressão abstrata e vazia, pois escamoteia e desvincula as dimensões de espaço e de tempo conhecidas e históricas.

Cria-se a necessidade de cobrir cada vez em menor tempo espaços cada vez maiores, forjando um novo conceito para a velocidade que se torna fator estruturante no processo de globalização do mundo capitalista. Nele, as relações são marcadas pela temporalidade do instante e da imediatez, prestam-se à agilidade das informações e da circulação de mercadorias.

A rápida substituição da tradição interrompe a continuidade dos valores e das particularidades regionais, provocando a desintegração cultural e estética. Essa visão segmentada, própria da cultura moderna, se construiu negando os valores, as tradições e os territórios; desse modo, estabelece-se a ruptura com delimitações tanto geográficas quanto temporais.

O homem, como agente cultural, deveria interligar-se a essas dimensões, mas, ao contrário, deixa-se afetar por novos valores e acaba perdendo sua identidade e o elo com seu passado. A percepção do *tempo* é voltada ao *tempo presente*, fragmentado e direcionado, em que a noção de história é anulada. Narrar a história de um povo, considerando apenas o tempo presente, o instante fugidio tido como único tempo real é

negar a articulação de épocas e situações diferentes, o simultâneo, o tempo da história e o pensamento do tempo. (...) Esquecer o passado é negar toda efetiva experiência de vida; negar o futuro é abolir a possibilidade do novo a cada instante.(...) admiramos a velocidade (que em um centésimo de segundo põe em jogo prestígio, dinheiro, interesses - já não sabemos viver a vida lenta e inexata); vivemos a era dos ruídos e da fala ininterrupta da televisão e do rádio (começamos a esquecer como é fecundar o silêncio, [entendendo-o] não como ausência de palavra mas como condição de existência da própria palavra; (...) [pois] é o intervalo entre as palavras - o silêncio - que dá sentido à linguagem;) (...) vivemos ainda o excesso de imagens (...) mas vivemos principalmente a perda do sentimento do tempo ao considerarmos que "as coisas rápidas são muito lentas e que as próprias mensagens elétricas fazem morrer de tédio. (NOVAES, 1992, p. 13)

A velocidade é uma realidade inseparável do mito do progresso, essa mobilidade atende à ideologia de que tudo que anda depressa, progride; assim, é vista como um fator positivo.

A base das competições é a velocidade, que acontece nos mais distintos domínios, por isso, é preciso andar depressa, pensar rápido, viver rápido. Naturalmente, a vertigem da velocidade leva a aceitar em bloco todas as evoluções modernas e não damos conta de que o tempo, um dos elementos mais preciosos para o ser humano, não pode ser comprado.

Com um pouco de atenção, mesmo indiretamente, pode-se notar a premissa de que ao comprar os artigos oferecidos pelo mercado, compra-se

juntamente com eles a idéia de economia de tempo perdido, como se fosse possível uma reversão, alterando sua ordem; de aumento de tempo, idéia de expansão que facilmente se liga à de lucro, vantagem, ganho para dedicação a outros afazeres; de controle de sua passagem e de quebra da barreira temporal, ao ser tão rápido quanto ele na tentativa de superá-lo. Apoiando essas idéias, as propagandas têm papel estratégico, pois criam um ambiente de expectativas e investem no consenso; desta forma, legitimam as informações que interessa passar.

Para ilustrar, seguem três textos que usam o tempo como elemento principal nas táticas de convencimento dos leitores, consumidores em potencial. As propagandas foram veiculadas em revistas de circulação regular, vendidas em bancas, distribuídas por todo o território nacional. A primeira delas traz o tempo como fronteira a ser quebrada.

FIG. 3 O tempo voa no mundo inteiro.

FONTE: *Revista Época*, nº. 392, 21/11/2005, p. 43.

Com a chamada, a idéia da velocidade do tempo se sustenta e a companhia de aviação divulga a posição privilegiada que ocupa ao mostrar a eficiência, a agilidade e a facilidade de acompanhar o ritmo imposto pela modernidade. Mostra também a velocidade rompendo a barreira espacial, faz o mundo inteiro parecer um espaço sem fronteiras, que está ao alcance das mãos.

Zygmunt Bauman (2001, p. 132-142) é da opinião de que o desenvolvimento da tecnologia faz com que o espaço possa "ser atravessado, literalmente, em 'tempo nenhum'; anula-se a diferença entre 'longe' e 'aqui', pois o espaço não impõe mais limites à ação e seus efeitos, conta pouco, ou nem conta". Comparativamente, as distâncias que antes eram imensas, tornam-se desprezíveis, pois facilmente pode-se vencê-las usando a tecnologia e a empresa de aviação que circula pelo mundo todo.

Pela composição da imagem, tem-se a impressão de que o mundo é apenas uma bolinha a deslizar sobre um tapete. Com a minimização do espaço, a idéia de imensidão e do desconhecido é transferida para um espaço totalmente familiar, confortável e seguro. Essa sensação provoca uma identificação com a proposta, fazendo o leitor acreditar na possibilidade de um vôo acessível, numa empresa reconhecida.

A simbologia do tapete é parte do nosso imaginário cultural. Desde pequenos somos iniciados no universo das histórias encantadas, nas quais tudo é possível; portanto, a idéia de um tapete voador, que percorre distâncias, levando as pessoas a lugares fascinantes num passe de mágica, pode ser ativada com as relações determinadas no anúncio.

Com o intuito de valorizar o nome da empresa e a sua nacionalidade, corta diametralmente o anúncio uma faixa com as cores da bandeira dos E.U.A. A faixa se destaca por estar acima de um fundo marrom, que funciona como um território neutro, sobre o qual se estende o domínio americano. O recurso visual chama a atenção para a origem da companhia o que agrega prestígio por ser o país um grande potencial na fabricação de aeronaves.

A linha inclinada, terminando no globo terrestre, indica um movimento que atravessa quase que totalmente o espaço da folha, como se assim fossem as

distâncias a serem vencidas nas viagens pelo mundo afora. Não é difícil visualizar a substituição dessa linha, delineada pelas cores da bandeira americana, por um braço que tem o mundo em suas mãos. Assim, a idéia de poderio parece mais adequada aos propósitos globalizantes.

Outra referência comum nos textos publicitários é a adoção de termos de outra língua (especialmente da língua inglesa) que passam a ser utilizados e, aos poucos, incorporados aos padrões comunicativos como se fossem próprios.

Na propaganda da American Airlines, o nome da companhia de aviação, por ser uma empresa americana, nem poderia mesmo ser mudado, mas há casos em que os termos não precisam necessariamente ser emprestados de outra língua. O abuso dessas formas de expressão se justifica porque, para muitas pessoas, são fortes atrativos, seduzem por se relacionar à sofisticação de segmentos elitizados e estrangeiros.

O anúncio publicitário da American Airlines leva a sério a proposta de romper as barreiras do tempo e do espaço; para tanto, utiliza de duplo sentido, apela para a generalização, fazendo o leitor crer na unificação da passagem do tempo que passa muito rápido (voa) para qualquer pessoa, esteja ela onde estiver. Assim como o tempo, a companhia de aviação consegue voar e chegar aos mais longínquos lugares.

Ao fazer o leitor acreditar que é uma pessoa de sorte, eleva sua auto-estima; esse tipo de recurso pode, inclusive, funcionar como um elogio ao mesmo tempo em que tenta direcionar a escolha mostrando-se confiável e oferecendo as mais variadas opções de serviço.

Outro caso de sorte com o tempo é prenunciado pela publicidade das Loterias Caixa.

Ela explora a mesma questão: superar a velocidade do tempo. Repete estratégias na tentativa de influenciar o leitor, mostrando agilidade, rapidez, confiabilidade, pelo retorno social dos investimentos e apelando ao feliz acaso. Nesse último ponto, supõe a possibilidade de interferir no futuro das pessoas.

O TEMPO PASSA. AS LOTERIAS CAIXA REPASSAM.
DE CADA R\$ 1,00 APOSTADO, R\$ 0,48 RETORNAM À SOCIEDADE EM FORMA DE BENEFÍCIOS.

Desde o lançamento do primeiro bilhete da Loteria Federal, em 1962, as Loterias CAIXA apostam no Brasil. De um total de R\$ 3,6 bilhões arrecadados em apostas até outubro de 2005, R\$ 1,5 bilhão foi repassado para programas sociais, que beneficiaram brasileiros de todas as idades. Alguns exemplos: para a Educação, por meio do FIES, o crédito educativo que permite aos jovens sem condições econômicas cursar uma faculdade e seguir sua carreira profissional, foram R\$ 232 milhões. Para o Esporte, foram R\$ 207 milhões e a retribuição veio na forma de medalhas para nossos atletas e orgulho para todos nós. E para a Cultura, R\$ 94 milhões. Como se pode ver por estes números, toda vez que você faz uma aposta nas Loterias CAIXA, ajuda a melhorar a sorte de muita gente.

Loterias CAIXA
HÁ 43 ANOS APOSTANDO NO BRASIL.

BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL

FIG. 4 O tempo passa. As Loterias Caixa repassam.

FONTE: *Revista Veja*, Edição 1934 – ano 38 – nº. 49, 07/12/2005, p.12/13.

A ampulheta indica uma direção temporal que pode ser interpretada como a linha do tempo em dois momentos, do presente para o futuro. Diferentemente, esta linha do tempo se apresenta na posição vertical, o que parece estabelecer uma relação de causa e efeito.

Relacionadas ao presente, estão as opções dos bilhetes a serem adquiridos, uma proposta tentadora que induz a uma ação que pode definir um futuro melhor.

Com relação ao futuro, a ampulheta quase consegue se transformar numa bola de cristal, prevendo as glórias e as conquistas facilitadas pelos benefícios que serão repassados aos que tiverem suas apostas premiadas.

O slogan assegura que as Loterias Caixa conseguem repassar o tempo, tanto no sentido de ser mais veloz que ele (passar de novo), quanto no sentido de deixar as dificuldades num plano passado (repassado).

O sentido de repasse também está na intenção anunciada de destinar parte do que é arrecadado em benefícios à sociedade com investimentos na área da Educação, do Esporte e da Cultura.

De forma equiparada à propaganda, que pretende veicular a confiabilidade americana em tecnologia de aeronaves, a propaganda das loterias usa a tática do convencimento. Comprova sua confiabilidade pelos anos de serviços prestados, pelo percentual destinado a fins sociais, e ainda visa atingir o sentimento de patriotismo dos brasileiros, sendo assim utiliza um símbolo nacional, a bandeira do Brasil, identificando-se como empresa do Governo Federal.

A tática visa convencer sobre a legalidade desse tipo de jogo e também que os recursos angariados ficam no próprio país.

Podemos dizer que tais estratégias ajudam a diminuir a culpa trazida pela idéia de que o jogo não é legal e que pode se tornar um vício; da ação negativa de desviar uma quantia que, em muitos casos, é suficiente para suprir algumas necessidades básicas por confiar em inexpressiva chance de ganhar num jogo em que milhões de pessoas apostam.

Ao atenuar os problemas causados pelo jogo, as pessoas apostam com maior tranqüilidade e chegam até se sentir felizes, achando que contribuem para algum fim social e, por isso, podem ter como recompensa um merecido prêmio. Acreditam e esperam realizar seus sonhos futuros e ainda realizar o sonho de muitas outras pessoas, porque cada aposta, como assegura o anúncio, “ajuda a melhorar a sorte de muita gente”, o que equivale a apostar num futuro promissor.

O tempo passa a ser um tempo de espera projetado para o futuro, mas que depende das apostas do presente. Isso afeta o impulso do ser humano que, cada vez mais, aposta, acreditando aumentar suas chances de ganhar.

Vencer na vida, sem esforço e economizando tempo parece mesmo ser boa estratégia de *marketing*, pois, a publicidade do Bradesco Home Broker também utiliza esse esquema vencedor.

Bradesco Home Broker.
24 horas para investir
melhor o seu dinheiro
e o seu tempo também.

Pelo site www.bradesco.com.br, você
acessa diretamente a Bolsa de Valores
e faz seus investimentos 24 horas por
dia. E com a nova versão do sistema
você visualiza em uma única tela
todas as informações para investir
na BOVESPA e todas as informações
necessárias para ampliar sua carteira
de investimentos. Um banco completo
oferece as melhores opções e, também,
as melhores formas de investir.

Gestão de
Proteção de
Dados
Transmitidos,
via Internet,
para possibilitar
a Intermediação
de Ações
em Bolsa
de Valores.

Ações

Bradescompleto
Corretora

FIG. 5 Bancompleto.

FONTE: *Revista Época*, nº 405, 20 de fevereiro de
2006, p.53.

Com a finalidade de mostrar que o Bradesco está presente em tempo integral, a publicidade o define como um banco completo, dando ênfase à idéia de que durante qualquer hora do dia ou da noite há possibilidade de utilizar os serviços

por ele oferecidos. Não existe, nesse caso, diferença para os períodos do dia (manhã, tarde, noite).

O banco é visto como um todo de 24 horas, assume para si a sobrecarga com relação ao tempo, fazendo com que o cliente acredite ou aceite a proposta de ficar sossegado, desfrutando seu tempo de outras formas.

A propaganda coloca em destaque as ações e contrapõe a elas a falta de esforço. O fato é que com as formas de investimento de fácil acesso, o cliente consegue acessar o mercado de ações sem deixar de lado a tranquilidade e o conforto do lar. Nesse ponto, a conciliação a um só tempo de espaços diferentes, torna a dimensão espaço-temporal uma virtualidade.

Isso só é possível com a tecnologia que garante ao cliente usufruir o que cada um desses dois espaços tem de melhor. Por meio das conexões em rede, ele pode decidir o quanto e no que investir, eliminando as filas e a agitação próprias do meio, podendo utilizar o tempo com coisas menos demoradas ou desgastantes.

Dessa forma, o tempo é visto como um grande investimento e seus lucros são todos de quem o tem ou de quem o poupou. Daí, não é de estranhar que as máximas do capitalismo voltam-se a expressões como: “tempo é dinheiro” ou “economia de tempo”, pois o tempo tem mesmo papel decisivo nesse sistema, que objetiva, segundo Kurz⁵,

desvincular a chamada economia de todo contexto cultural, de toda necessidade humana. Ao transformar a abstração social do dinheiro, antes um meio marginal, num fim em si mesmo de caráter tautológico, a economia autônoma inverteu também a relação entre o abstrato e o concreto: a abstração deixa de ser a impressão de um mundo concreto sensível, e todos os nexos concretos e os objetos sensíveis contam apenas como expressão de uma abstração social que domina a sociedade sob a figura reificada do dinheiro.

Nesse contexto, ocorre a valorização das coisas e a diminuição do valor de quem as usa; o dinheiro passa a ter vida própria, a valer por si, escondendo a relação social que lhe deu origem.

⁵ No artigo a *Expropriação do tempo* publicado pela Folha de São Paulo, Caderno Mais, 03/01/1999.

Há também a conversão da produção em trabalho, concentrado em jornadas que se fixam sob a determinação da concorrência de mercados. As ações, então, são direcionadas à racionalização de tempo, com aceleração constante e sem sentido, que se desenvolve na cadência do fluxo da industrialização capitalista.

É importante contestar a interpretação de que existe um único sentido de tempo e de espaço, com base no qual se pode medir a diversidade de concepções e percepções humanas.

Essa noção de temporalidade geral e abstrata não permite uma percepção variada na qual “cada coisa tem seu próprio tempo” como costuma ser quando há o reconhecimento da multiplicidade que o espaço e o tempo representam na construção das práticas sociais e individuais.

E, depois de inúmeras tentativas para decifrar os mistérios do tempo, de tanto esforço para poder medir o seu percurso, o homem, ao invés de controlá-lo, acaba sendo subjugado a ele.

Para Milton Santos (2002, p. 162), a velocidade almejada na vida moderna se deve a diversos fatores como:

O triunfo da técnica, a onipresença da competitividade, o deslumbramento da instantaneidade na transmissão e recepção de palavras, sons e imagens e a própria esperança de atingir outros mundos contribuem, juntos, para que a idéia de velocidade esteja presente em todos os espíritos e a sua utilização constitua uma espécie de tentação permanente.

Nesses parâmetros, a eficiência vincula-se à velocidade que se transforma numa necessidade, portanto, é preciso esforço para resistir e não sermos arrastados por esta moda reinante, na qual a pressa é vista como uma virtude.

Diante das mudanças repentinas que coadunam com o desenvolvimento especulativo, é importante considerar o que pensa Valéry (1999, p. 169), poeta e crítico moderno: “A riqueza e a fragilidade das combinações, a instabilidade dos gostos e as transmutações rápidas de valores; finalmente, a crença nos extremos e o desaparecimento do durável são traços dessa época...” Se, por um lado, temos o moderno como expoente da libertação, devemos saber que, por outro, o desprezo total pela tradição pode gerar uma crise cultural e de identidade. Suas causas estão

relacionadas à fragmentação e à desarticulação dos valores, agravadas pela desvalorização da historicidade e pela idéia de que tudo pode ser descartável (como se, depois, fosse possível fazer resgates, mas é claro que, numa sociedade assim, isso nem é cogitado).

Talvez esse seja um dos maiores problemas causados pela globalização e pela imposição de um pensamento planetário.

Na verdade, a arte deveria ter a força de integração que um pensamento autônomo concentra e, assim, firmar-se como forma de protesto contra qualquer tipo de opressão.

1.5 UNIVERSALIZAÇÃO X GLOBALIZAÇÃO

É característico da época em que vivemos o rompimento com a maneira de ler e explicar o mundo que adota como referência o conceito de totalidade, de Verdade. Assim, a unidade, a constância, a regularidade, próprias de conceitos voltados à universalização, cedem espaço à diversidade, à descontinuidade, à fragmentação, à multiplicidade e ao efêmero.

A universalidade se concretiza quando, a arte, apesar de ser única e pertencer a um determinado espaço/tempo é reapropriada, reinterpretada em outros espaços/tempos, por outros indivíduos que atribuem novos valores e sentidos àquilo que já existia. Por essa característica, a obra de arte carrega a possibilidade de ser absorvida em outros tempos, tornando-se eterna e universal.

Os elementos universalizantes da tradição são vitais para qualquer cultura, contudo, não devem ser interpretados no seu impulso meramente conservador e anacrônico, mas justamente ao contrário, de seu ponto de vista transformador, quando a partir da reorganização, articula os elementos já existentes a novas formas de associação.

Deve-se ter certo cuidado ao vincular a universalização, em especial quando o assunto é arte, ao sentido de ser acessível à coletividade; isso não garante que a universalização escape à banalização.

Apesar de a obra de arte ter crescente o processo de coletivização, a identificação cega do indivíduo com o coletivo compromete sua capacidade de autodeterminação. O homem atual encontra enorme dificuldade para expressar-se com autenticidade e manter sua singularidade, o que reflete uma maneira de pensar e de se comportar unidimensional.

A respeito do tema, o pensamento de Martins (1998, p.38) revela o que acontece no âmbito social quando a globalização se impõe.

Em nossa contemporaneidade recente, o arrefecimento social da pretensão à Verdade, a falência dos totalitarismos, o descrédito relativo dos universais, instauraram, no lugar das relações universal-particular/parte-todo, relações do tipo local-global, onde o global, não se impondo mais como a verdade do particular, dissemina-se em rede, influenciando localmente os diversos particulares. As tentativas de globalização configuram-se neste novo quadro como tentativas do imperialismo em uma versão contemporânea. Não mais autoritário, propriamente dito, mas inserido e legitimado na democracia; não mais em nome de alguma bandeira, no entanto apresentando-se como único tempo e espaço reais, viáveis. Não mais o universal, pois que a globalização não pretende ser a verdade dos particulares locais - mas apenas a “necessidade” dos locais -, e não exatamente de todos (embora queira ser legitimada pela maioria, visando o consenso e a disseminação de sua ideologia pela sedução) mas de modo a que simplesmente dêem lucro. Não mais a parte e o todo, pois que o global imposto pela globalização se dá por rede, visando atingir ao maior número possível de localidades indiferenciadamente.

A intenção do universal era a de impor-se sobre os particulares, ainda que o fosse contra eles (já que era o universal que sabia a verdade do particular, e não o próprio particular); a intenção da globalização é de impor-se ao particular, apresentando-se como inevitável, procurando convencê-lo disto, seduzi-lo. Ao invés de extirpar ou exterminar a diferença, a globalização pretende excluí-la, pô-la fora do mundo (mas não ao ponto de que ela deixe de permitir e nutrir e propiciar fundos para a própria globalização, posto que sem miséria não há riqueza, sem exclusão não há inclusão, etc.). E mais adiante: “não há uma imposição natural do global sobre o local; ao contrário: certo, todo global influencia os locais, mas deles é constituído. Sendo a singularidade uma realidade constitutiva dos indivíduos e das sociedades, o global será sempre o reflexo destas diversas singularidades locais”.

Não é difícil perceber que o objetivo da globalização, na tentativa de alcançar o imperialismo, é a universalização, pois, dessa forma, atingiria todos os seres humanos. Essa perspectiva de unificar o mundo representa a supressão da alteridade.

Cria-se, como consequência, uma dependência na ordem social que acentua a subordinação às leis de mercado, que tem por resultado a exploração dos recursos tanto materiais como mentais com seus limites enraizados na progressiva escravização do ser humano.

Particularmente, cada cultura busca universalizar-se no diálogo com outras culturas para ampliar seus horizontes, contudo, é inconcebível uma cultura universal; isso seria um desastre, pois a identidade só se marca com a diferença.

Para Habermas, o ideal está na possibilidade de desenvolver saberes racionalmente aceitos que atendam a diversidade das culturas existentes. O consenso, segundo Habermas (1993, p. 94) requer “instituições racionais, de regras e formas de comunicação, que não sobrecarreguem moralmente os cidadãos, e sim, elevem em pequenas doses a virtude de se orientar pelo bem comum”.

Haverá essa possibilidade se o homem, dono de sua própria consciência, não se deixar dominar pelas leis da produção, assim terá dado o salto “ ‘da necessidade à liberdade’⁶ ”. Esse salto opera de forma inversamente contrária no universo da alienação em que as relações são pautadas na fragmentação, na unilateralidade e na falta de consciência sobre a própria existência.

Nesse caminho, é inevitável que a produção do saber seja substituída pela produção de simples mercadoria, passível de troca por papel ou metal.

Paz (1991, p. 54) apresenta uma reflexão sobre as relações dos homens com a cultura e o processo histórico consciente. Para ele,

A técnica é internacional. Suas construções, seus procedimentos e seus produtos são os mesmos em toda parte. Ao suprir as particularidades e peculiaridades nacionais e regionais, empobrece o mundo. (...) Ao acabar com a diversidade das sociedades e culturas, acaba com a própria história. A assombrosa variedade das sociedades produz a história: encontros e conjunções de grupos e

⁶ PAZ, Octavio (1982, p. 267) baseando-se em Marx e Engels.

culturas diferentes e de técnicas e idéias estranhas. (...) As grandes civilizações foram sínteses de culturas diferentes e contraditórias. (...) a experiência do *outro* é segredo de mudança. Também da vida. (...) A técnica moderna operou transformações numerosas e profundas, mas todas na mesma direção e com o mesmo sentido: a extirpação do *outro*. Ao deixar intacta a agressividade dos homens e ao uniformizá-los, fortaleceu as causas que tendem à sua extinção. (...) Ao preservar as diferenças, preservam a fecundidade da história.

Contudo, devemos atentar para que o hibridismo, a mestiçagem e as influências não signifiquem a nulidade de uns em função de outros. A idéia de que a coexistência das diferenças é possível e positiva é defendida por Abdala Junior (2002, p. 174) que não hesita em dizer “...todos não deixamos de ser híbridos ou mestiços...” O que não poderia ser diferente devido à nossa natureza. Isso em absoluto se relaciona à falta de tensão, mas à busca de uma realidade ideal, propensa ao desenvolvimento de práticas livres que descartam a passividade e o preconceito e convivam solidariamente com a diferença.

Tais reflexões iluminam os problemas na busca da igualdade entre os homens. Na idéia de Said (2003, p. 32), a liberdade é defendida como “valor intelectual que necessita desesperadamente de reforço e reiteração”. Essa é uma bandeira contra a submissão e a opressão a que são subjugados os mais fracos, especialmente, em tempos globalizados, de valores alterados pelos interesses do poderio econômico, e representa a luta verdadeiramente libertadora, digna de nossa confiança.

2 LITERATURA COMPARADA, INFLUÊNCIAS E RELAÇÕES

2.1 BREVE PERCURSO

Estabelecer comparação é atitude costumeira ao ser humano. Na prática, esse mecanismo é utilizado com frequência, tanto na lógica como na imaginação humanas, em soluções que envolvem mais de um elemento.

Dentre alguns significados para o termo *comparação*, há o que trata essa atividade como procedimento mental que favorece tanto a generalização como a diferenciação⁷.

No âmbito da Literatura, os estudiosos, quando têm como objeto de suas investigações o confronto de duas ou mais literaturas, utilizam o método comparativo para orientação das análises e das interpretações dos conteúdos manifestos.

Em se tratando de Literatura Comparada, diversas propostas estiveram em vigor. Porém, variam as definições, os enfoques e as delimitações do seu campo de pesquisa. Como ainda há divergência sobre em que exatamente consiste sua metodologia, referendamos essa pesquisa com breve trajetória desses estudos e suas principais diretrizes.

Na história literária, a comparação, mesmo sendo familiar desde a Antigüidade, nunca alcançou entre eles método rigoroso. Joseph Texte (1994, p. 27) aponta três razões que dificultaram essa prática que, resumidamente, são: “o pequeno número das literaturas conhecidas pelos antigos”, “a ausência do ponto de vista crítico e histórico no estudo dessas literaturas” e “a estreita dependência da literatura romana com relação à grega da qual a primazia permanecerá sempre bem estabelecida e a alta originalidade incontestável”. Esses percalços contribuíram para que, somente na Idade Moderna, a crítica comparativa se estabelecesse. Para o autor,

A grande revolução política do século XV constitui, pois, a origem autêntica do método comparativo. Ela teve o objetivo de diferenciar as

⁷ Cf. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa** (1986).

literaturas e nacionalizá-las, se é lícito dizer, configurando-lhes uma personalidade estética. Concedeu a cada uma delas a consciência da unidade, o sentimento de tradição nacional, a idéia clara de uma cadeia ininterrupta de obras no passado e no futuro, entre as quais se podia estabelecer o eixo de uma inspiração comum. E, dando origem às literaturas nacionais, tornou igualmente possível o seu estudo crítico e comparativo. (1994, p. 29)

O método comparativo é importante no aprofundamento dos estudos literários por admitir a intermediação entre as produções de diferentes nações. Dessa forma, desenvolve a própria literatura, corrigindo a unilateralidade de uma visão local e acompanhando as transformações do mundo por meio de manifestações que favorecem o conhecimento da natureza criativa do homem.

Carvalho (2001, p. 13) destaca a concepção que defende a validade das comparações em decorrência da “existência de um contato real e comprovado entre obras ou entre autores e países [ocorrida no início do Século XX, e a orientação que determina] a definitiva vinculação dos estudos literários comparados com a perspectiva histórica”. Esses fundamentos servem de base a todo o comparativismo clássico francês que, ora tende ao estudo das fontes e das influências (imitações, empréstimos), ora funciona como um ramo da história da literatura, cujo historicismo dominante foi contestado pelos representantes da escola norte-americana, liderados por René Wellek. Eles vêem na crítica literária, uma atividade comparativa que ultrapassa a postura de estudos mais tradicionais, as quais privilegiam as investigações de fontes e influência; discordam também dos estudos circunscritos que não consideram a obra em sua totalidade.

Já o estruturalista Durand interessa-se pelas relações entre sistemas e subsistemas literários e pelas tendências (estéticas, políticas e sociais) que os governam. Ele adota para o termo *influência* uma proposta que distingue as estratégias integradoras (imitação, adaptação, empréstimo ou decalque) das estratégias diferenciadoras (paródia, sátira e caricatura).

Machado e Pageaux (2001, p. 155) reconceitualizam a Literatura Comparada enquanto “disciplina tridimensional”. Para eles, há a integração dos níveis histórico, estético e teórico, na busca de conciliar o encontro e a diferença.

Nos estudos da Literatura Comparada, são cada vez mais utilizados os princípios desenvolvidos pela Teoria Literária. O dialogismo de Bakhtin ampara boa parte desses estudos, fundamenta a concepção de que um texto se constrói pelas relações firmadas com os diversos textos literários e mesmo com outros sistemas não literários.

Também apóiam o comparativismo, as noções sobre a evolução literária defendidas por Tynianov⁸. Ele, apesar de ser um representante do estruturalismo, posiciona-se contra o estudo imanente ou isolado da obra literária, pois entende que há necessidade de se considerar, nos estudos, as relações extraliterárias, como, no caso, as que se estabelecem com o contexto.

Outra visão, aceita pela escola americana, que se fundamenta na conexão entre os textos literários e outros campos do conhecimento, especialmente os artísticos e os ideológicos, tem defesa em Remak (1994, p. 181). Para ele, “estender a investigação literária tanto geográfica como genericamente” traz, efetivamente, uma compreensão mais abrangente da literatura. Somente estando em acordo com esta variável nos estudos comparativos seria possível prosseguir com as aproximações que se estabelecem pelo confronto poesia / pintura.

No Brasil, a Literatura Comparada teve considerável avanço com o trabalho de Antonio Candido. Ele foi precedido por outros estudiosos com interesses semelhantes, porém conforme Nitrini (2000, p. 194-195) “não surgiu, entre nós, nenhum estudioso que nos oferecesse uma obra tão ampla, densa, coerente e atual como a sua em termos de uma sólida contribuição para a literatura comparada no Brasil e na América Latina”. Sua proposta para os estudos da Literatura Comparada é amparada no processo dialético que a considera como um sistema articulado que se integra aos dados locais e aos modelos herdados, sofrendo influências recíprocas entre obra, autor e público.

Em relação à Literatura Comparada, Nitrini (2000, p. 209) salienta um ponto fundamental:

a necessidade interna por parte da literatura receptora de uma determinada influência. Daí o fato de que qualquer influência ou

⁸ In **Teoria da literatura**: formalistas russos (1971)

empréstimo acarreta sempre uma transformação criadora do modelo emprestado. Ela deve adequar-se às tradições da literatura que sofre essa influência externa, às particularidades históricas, às suas particularidades nacionais e sociais, assim como às particularidades individuais da personalidade influenciada.

As mudanças que atualizam a influência recebida podem ser relacionadas a um processo criativo, porque ajudam a traçar novo perfil que tem, na imitação, não uma relação de mera dependência, ou de dívida com relação ao texto antecessor⁹, mas uma forma de participação dinâmica e interativa que se constrói com as próprias palavras e com as palavras alheias.

Outro exemplo de mudança é a valorização do contexto em que a obra foi produzida, tendência que foge às concepções fechadas de texto, conforme visão estruturalista.

As novas maneiras no tratamento do objeto da Literatura Comparada fizeram com que o estudo das fontes e das influências fosse revitalizado.

Para Carvalhal (2001, p. 48) “a obra literária não está isolada, mas faz parte de um sistema de correlações”, seja com as produções literárias ou com as extraliterárias.

Nesse sentido, há necessidade de relacionar as investigações comparatistas à história, considerando seus desdobramentos (político, social, econômico, científico e artístico), uma vez que a literatura se constrói a partir das relações estabelecidas com o meio.

Desses confrontos, outros modos de leitura são exigidos, tendo em vista o contexto em que a obra foi produzida. Os significados ali apreendidos ampliam os sentidos, justamente por não fazer do texto uma estrutura linear, ou fechada em si mesma.

Cabe ao leitor fazer as inferências a partir de seus conhecimentos prévios, dos vários significados que um texto foi acumulando em sua trajetória e também dos aspectos relacionados à memória cultural. Assim, cada leitor, em sua individualidade, organiza um significado pessoal de suas leituras, buscando preencher as lacunas que o levem a uma compreensão não linear, para a qual, a unidade se estabelece

⁹ conforme diria Bloom (2002).

num plano mais profundo e, conseqüentemente, exige atenção redobrada. Nesse contato, o leitor ao mesmo tempo em que ressignifica sua leitura de mundo, atualiza o próprio texto.

2.2 INFLUÊNCIAS E OUTRAS RELAÇÕES ENTRE TEXTOS

Em estudos recentes sobre a relação que os textos estabelecem entre si, a noção de influência deixa de ser vista pejorativamente. Passa a ser defendida e aceita a opinião de que a influência assimilada interfere de forma dialética na manifestação criativa.

Nesse sentido é o argumento de Carvalhal (2001, p. 51): “o que era entendido como uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiria com seu antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita de textos”. Em face dessa nova visão, a concepção de originalidade é renovada.

Conceitos tradicionais sobre esse assunto sugerem que um texto, ao se referir a outros, perde seu valor. Porém, a imitação, que não tende a ser uma cópia passiva, é vista como um procedimento de criação, de revitalização. Além disso, a influência também é necessária à manutenção da tradição, conforme palavras de Eliot (s.d., p. 37) “é, sobretudo, através dos autores vivos que os mortos mantêm sua vida”.

Quanto à influência do ontem no hoje, Ortega Y Gasset (2001, p. 70) assim se posiciona:

Não é fácil exagerar a influência que sobre o futuro da arte tem sempre o seu passado. Dentro do artista se produz sempre um choque ou reação química entre a sua sensibilidade original e a arte que já se fez. Ele não se encontra sozinho diante do mundo, senão que, em suas relações com este, intervém sempre como um trugimão à tradição artística.

Também os textos convivem num espaço dialético e de interferências; por não estarem isolados uns dos outros, estabelecem inúmeras relações entre elas a tendência de herdar algumas formas ou atitudes do passado. Essa possibilidade enriquece os textos com outras experiências (visões e eventos). Algumas são

importantes, outras triviais, mas certamente nenhuma delas controla as dimensões finais da obra porque a mensagem pré-transmitida é assimilada e reorganizada, passando a ser a voz do novo emissor, considerando que os efeitos da influência cessam, freqüentemente, na consciência do escritor.

Para Guillén (1994, p. 164)

o processo de criação freqüentemente irrompe de, ou é decisivamente estimulado por um estado emocional favorável particular que pode ser descrito como uma intensa disposição da vontade ou uma necessidade urgente de escrever ou, mais simplesmente, de um desejo: o desejo, seja ele agradável ou não de compor um trabalho do qual apenas os delineamentos básicos, ou os mais vagos, podem ser percebidos.

São esses estímulos externos que mantêm realçada, estimulam a disposição ou a vontade de um artista, e, conforme Guillén, deveriam ser chamados de influência.

As influências no processo criativo refletem as experiências de vida, as leituras retidas pelo artista, mesmo que sem querer, mesmo que sem saber. Às vezes, conscientemente, Quintana (1977, p. 6) admite trazer, em sua obra, outras fontes longínquas, como expressa a canção:

Enquanto os teus olhos ainda estão cerrados sobre os mistérios
[noturnos da alma
E o dia ainda não abriu as suas pálpebras,
Nasce a canção dentro de ti como um rumor de águas,
Nasce a canção como um vento despertando as folhagens...
Não vem de súbito, vem de longe e de muito tempo.
Mas – agora – estás desperto na cidade e não sabes,
Entre tantos rumores e motores,
Como é que tens de súbito esta serenidade
De quem recebesse uma hóstia em pleno inferno.
Deve ser de versos que leste e nem te lembras,
De telas, de estátuas que viste,
De um sorriso esquecido...
E destas sementes de beleza
É que
- às vezes -
No chão do rumoroso deserto em que pisas,
Brota o milagre da canção!

O texto pode ser dividido em dois segmentos; um relacionado à noite e aos processos inconscientes, que equivalem aos cinco primeiros versos, e outro, a partir do sexto verso, ao dia e à consciência dos fatos.

Com relação ao primeiro segmento, os mistérios noturnos, que surgem com o sono, podem ser identificados com os sonhos. Neles, acontecem coisas que, voluntariamente, não conseguimos explicar, pois se passam em um mundo diferente daquele que se percebe em vigília, em zonas desconhecidas da mente.

Sabe-se, desde Freud, que esse vasto domínio chamado inconsciente, por ser inacessível à consciência vigilante em condições habituais, encontra nos sonhos uma de suas mais puras formas de expressão. A rigor, as características do sonho são quase a mesma do inconsciente. Assim, os sonhos são alheios aos princípios que regem o pensamento lógico. Neles, pode-se cometer toda a sorte de absurdos, como, por exemplo, criar um personagem que é e não é determinada pessoa. Viola-se o princípio da contradição, que é a base do pensamento lógico. Durante o sonho, perde-se também a noção do tempo físico. (*Enciclopédia Britânica do Brasil*, vol. 14. Melhoramentos, São Paulo: 1982, p. 372).

A citação, que tem por base as proposições freudianas, ajuda a compreender o que acontece quando dormimos. Esse processo psicológico indica, na concepção de Friedrich (1978, p. 190-191), “a fantasia criativa,” contudo, tanto o princípio psicológico como o estético¹⁰ “se encontram na justificação da subjetividade desvinculada da realidade e na explicação de que o homem é o senhor do mundo, graças a sua capacidade de sonhar”.

Os cinco primeiros versos da canção de Quintana fazem referência a esse estado de latência das vontades humanas em que os processos defensivos e de censura perdem a intensidade. Cria-se, assim, uma atmosfera onde é possível aflorar os sentimentos mais recônditos.

Nessa parte do poema, há associações entre a dinâmica das águas e do vento. Ambas abalam as estruturas internas, trazem renovação à vida. De forma semelhante, é o nascimento da canção. As águas e os ventos despertam o que há

¹⁰Conforme o autor (1978, p. 54) O sonho poético, uma capacidade produtiva e não perceptiva, pode ser identificado como desejo de evasão, por exemplo. A vastidão que o sonho permite é vista com superioridade em relação à limitação do real.

tempos encontrava-se adormecido, funcionando como sopros, talvez de inspiração, para o surgimento dos versos mais íntimos.

Do sexto verso em diante, a contradição da lógica parece se instaurar. Como pode o poeta, entre tantos rumores externos, ter serenidade para expressar a poesia?

Em processos conscientes, para compor, há, decerto, necessidade de outros recursos e, portanto, a lembrança é ativada pela memória. Nela, as experiências pessoais e sociais ficam registradas e, num momento fértil, brotam, como se fossem sementes, originando nova forma de expressão, mesmo em ambiente desfavorável à beleza e à poesia.

Friedrich (1978, p. 42), com base nas reflexões de Baudelaire, poeta de *Les Fleurs du Mal*, que muito meditou sobre os efeitos da modernidade na poesia, diz:

só se pode conseguir uma poesia adequada ao destino de sua época captando o noturno e o anormal: o único reduto no qual a alma estranha a si própria, ainda pode poetizar e escapar a trivialidade do 'progresso' no qual se disfarça o tempo final.

São reflexões que revelam o lado paradoxal de uma época que tem, como aspecto negativo, a técnica e o progresso impondo-se em suas máximas, mas, mesmo assim, oferecem material estimulante se apreendido poeticamente.

Algo semelhante se percebe entre a agitação da metrópole, num solo árido e infértil, como é o do deserto, um milagre faz surgir a canção. Reforça o tema, os intrigantes versos de Drummond (1988, p. 68) “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”, que com a mesma força, encontram uma maneira de inserir o poético, dando sentido à existência e tentando romper com um mundo repleto de injustiças e de rotinas desumanizantes.

Sem dúvida, os elementos colhidos pelo contato com “versos, telas, estátuas, sorriso” são apreendidos e incorporados; eles servem como modelos, são suportes para a criação e passam a influenciar a formação do repertório do poeta.

Esse processo é muito complexo, lembrar de algo não significa simplesmente reviver o passado, implica um processo ativo de reconstrução que mescla a informação adquirida pela experiência e a vivência interior.

Ao pensar em influência, uma outra visão desse processo mostra-se negativa e atende ao imperialismo moderno para a qual os versos de Quintana (2000, p. 86) aludem:

Já disse e repito que, se há males que vêm para bem, há bens que vêm para mal. Exemplo: os Estados Unidos ganharam a guerra. Resultado: o povo, em geral, só lê os *best sellers* americanos que eles nos impingem.

O texto menciona uma mudança no campo intelectual que acompanha a descentralização do poderio econômico da Europa, sobretudo da França, para a América do Norte. Vencida a batalha, o modelo passa a ser determinado pelos EUA, país cujas motivações econômicas empolgam ao consumismo dos bens culturais de forma similar a de outros bens, conforme se observa na economia de mercado.

Os EUA impõem perfis que interessam à manutenção de sua política hegemônica, por isso forçam seus *best-sellers*, seus filmes, enfim, seus produtos em pacotes amplamente difundidos pela mídia, acertados em contratos, com intenções de assegurar seu domínio, fundado em estratégias globalizantes.

Há uma fórmula no esquema dos *best-sellers* que se limita a uma estreita faixa de temas, de questões e de personalidades. São livros baseados em um mundo restrito, mas difundidos em escala global. Os ingredientes utilizados levam uma dose de sangue, outra de amor, de violência, de paixão, de sofrimento, de conflito e de ciúme; elementos que sempre despertam o interesse do homem, sendo garantia de sucesso. Contudo, o desgaste provocado pela repetição desse padrão banaliza as experiências, numa tendência à despersonalização das atitudes humanas, acentuada pela redução na complexidade dos pensamentos e das ações.

Toda padronização atrofia a reflexão. A imposição de modelos, nesse campo, estabelece a ditadura intelectual. Trabalhar com as mesmas fontes de informação, fortalece a cultura da repetição, e de forma proporcionalmente inversa, reduz o significado social da arte.

Promove-se um círculo vicioso; os próprios produtos anunciam sua sequência com propagandas do tipo “é do mesmo diretor” ou “em breve... parte II”. Assim, cria-se uma expectativa para o que é previsível. A reprodutividade torna o contexto dispensável e o homem um ser substituível, um ser genérico, pois sua habilidade mental já não se faz necessária.

Enquanto a afetação não é geral, devemos estar atentos às múltiplas faces do processo de influência; uma delas se manifesta quando se instaura a uniformização, consolidada pela exclusão de elementos opostos, o que agrava a crise da criatividade e da renovação artísticas.

O ato criador depende da capacidade de compreensão que está relacionada a outras capacidades como a de relacionar, de ordenar, de configurar e de significar. Na construção dos significados há de se integrar o ontem e o amanhã, fazendo uso dos aspectos socialmente ativados.

No intrincamento característico desse processo, as relações extratextuais são de suma importância, uma vez que o entendimento de um texto não se concentra mais na imanência de seus elementos¹¹. Esse enfoque amplia os limites interpretativos, mas não é tão simples assim porque é necessário ter vasto repertório, formado por conhecimentos literários e culturais, para que se compreenda de forma mais plena o significado das mensagens dos textos.

2.2.1 Relações de intertextualidade

A abordagem que considera o texto em suas relações mais amplas, só foi possível com o legado de Tynianov e de Bakhtin. Seguindo essa perspectiva, chega-se a novas conclusões sobre as ligações entre os textos. Kristeva¹² prossegue nessa linha e apresenta o termo *intertextualidade* como um dos aspectos do dialogismo que se comprova no interior do discurso. Ela considera que um texto se faz pela transformação dos elementos absorvidos em outros textos.

¹¹ Cf. tendência estruturalista mais ortodoxa que apoiava as análises nos elementos do próprio texto sem considerar as relações entre ele e suas condições de produção.

¹² Cf. tradução de Luiz Costa Lima dos *Ensaio de semiologia* (1971), da autora.

Na verdade, o que acontece é que o texto tanto como “objeto de significação” como “objeto de comunicação” é organizado e estruturado em decorrência do contexto socioistórico. Com base nas investigações de Bakhtin, tem-se que o princípio dialógico, característica essencial a toda linguagem, traz o cruzamento de vozes quando, de alguma forma, se toca nas palavras alheias.

De acordo com Barros (2003, p. 3), “concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto.” Esse tipo de dialogismo está relacionado a um de seus desdobramentos o que se estabelece pela interação verbal entre o enunciador e o enunciatário de um texto. Mais adiante, a autora apresenta um outro desdobramento que se estabelece pelo diálogo entre “os muitos textos de uma cultura, que se instala no interior de cada texto e o define”: são os pontos de intersecção das vozes socialmente produzidas nos mais diversos segmentos e que se encontram em diálogo nos textos. Essas vozes internas em um texto caracterizam a intertextualidade.

Num texto, a polifonia pode ser identificada quando diversas vozes se mostram, estabelecendo diálogos e provocando efeitos de sentido. Assim, as idéias de relação, de retomada e de confronto existentes entre os textos provêm dos processos relacionados tanto ao dialogismo e à polifonia, quanto à intertextualidade.

Linda Hutcheon afirma que o termo intertextualidade pode ser limitado para descrever as formas coletivas de discurso que a pós-modernidade mantém (a literatura, as artes, a história entre outras formas discursivas). Prefere utilizar o termo “interdiscursividade”, por considerá-lo mais preciso e abrangente.

A pluralização discursiva tem, entre seus efeitos, a dispersão do centro discursivo que, muitas vezes, aparentemente, é percebido como único. Uma das vantagens de se aceitar essa descentralização é que a atenção atinge também os pontos periféricos do discurso “Aquilo que é ‘diferente’ é valorizado em oposição à ‘não-identidade’ elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa” (1991, p. 170). Como se sabe, qualquer discurso se situa em relação aos outros discursos existentes, é perpassado por vozes que provocam identificações de toda sorte, portanto, é marcado pela heterogeneidade.

A intertextualidade, na concepção de Jenny (1979, p. 14), “designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.” Destarte, o estatuto do discurso intertextual é comparável ao de uma “super-palavra”¹³, na medida em que se constitui não simplesmente pelas palavras, mas por coisas ditas e organizadas em fragmentos textuais.

A intertextualidade se faz com a soma (copresença) dos textos existentes; basta uma alusão ou uma reminiscência para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, proveniente de outros textos-origem, sem que seja preciso enunciá-los.

Tais inter-relações, próprias do âmbito literário, podem ser comparadas aos processos de hibridismo que acontecem no âmbito social, uma vez que são fenômenos dialéticos; neles há a possibilidade de se conciliar a diversidade, a contradição e a multiplicidade.

Vistos como fenômenos estéticos, influenciam os gêneros modernos, cuja tendência em fazer junções os caracterizam como formas instáveis, se comparadas à concepção tradicional que os mantinham como entidades fechadas. Conseqüentemente, eles assumem uma dimensão de maior complexidade, pelo envolvimento de sentido presente nas outras vozes que compõem tanto os outros textos e seus gêneros como a cultura.

As concepções de Bakhtin (1998, p. 88) são no sentido de que o artista edifica o “multidiscorso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilingüismo”. Esse pensamento atinge, sobretudo, a consciência do homem e a natureza dialógica da linguagem, sendo orientação de todo discurso, que tem como característica a heterogeneidade da linguagem, composta pelos interdiscursos, formados a partir da multiplicidade de outros textos.

Paz (1991, p. 158) também é adepto à idéia de que o texto não é uma produção desvincilhada de outras produções.

¹³ Cf. Jenny (1979, p. 21)

Os estilos são coletivos e passam de uma língua a outra; as obras, todas enraizadas em seu solo verbal, são únicas... Únicas mas não isoladas: cada uma delas nasce e vive em relação com outras obras, de línguas diferentes. Assim, nem a pluralidade das línguas nem a singularidade das obras significa heterogeneidade irreduzível ou confusão, mas o contrário: um mundo de relações feito de contradições e correspondências, uniões e separações.

A obra passa a ser um espaço de apropriação cultural que ultrapassa as fronteiras geográficas e lingüísticas¹⁴. Pensar o literário, nessa perspectiva, é princípio básico para os estudos comparados, principalmente quando o mundo ganha a dimensão das relações estabelecidas, assegurando transformações nas formas de conhecimento.

Por meio da interação, a literatura moderna também se articula em combinações que, de certa forma, continuam um movimento de fusão iniciado pelos escritores românticos e que aponta para uma transgressão.

Tal raciocínio tem afinidade com a afirmação de Teles (1973, p. 146), pois: “Rebelando-se contra as formas do passado, o Modernismo instaurou novas formas, desrespeitando o convencionalismo dos gêneros e das espécies literárias, misturando-os num texto novo”. As novas formas, cada vez mais acentuadamente, trazem marcas comuns a mais de um gênero, o que as caracterizam como formas híbridas, reguladas por princípios que transcendem aos particularismos.

Além dessa novidade, há também mudança nos temas. Era comum alguns temas serem unicamente relacionados a determinados gêneros, como no caso do enfático direcionamento do tema da saudade ao gênero lírico.

Quintana (2000, p. 146) brinca com essa redutora possibilidade e mostra a poesia moderna como experimento do que antes era improvável:

A conquista da poesia moderna é a transfiguração, acabaram-se os temas poéticos. Antes só se podia falar em cisne, agora fala-se em pato e sapato. O quotidiano, escrevi eu no *Sapato Florido*, o quotidiano é que é o incógnito do mistério. Existe a lenda do rei

¹⁴ Para Hutcheon (1991, p. 169) o termo que melhor se adapta à alternância de vozes da pluralização discursiva nos diversos espaços em que são registradas é *interdiscursividade*.

Midas, que tudo quanto ele tocava se transformava em ouro. O verdadeiro poeta, tudo quanto ele toca se transforma em poesia.

Diante da estagnação que culmina em desgaste, Quintana busca alternativas. Ele vê o cotidiano como fonte inesgotável de poesia, pois nele, além do imprevisto, sempre haverá algo sem resposta que atrai e convida a ampliar os horizontes do conhecimento humano.

A partir do advento do modernismo, ao poético foram permitidas as mais cotidianas preocupações, a ponto de tudo poder ser tocado pelo poeta e trazido para o universo da poesia, o que em outros tempos poderia soar como uma banalização ou inadequação do tema tratado por esse gênero.

O processo de mesclagem aponta para a fragmentação das junções, o que aparentemente pode ser identificado com a falta de unidade; essas características opõem-se ao purismo dos gêneros, teor da estética clássica, defendido pela tradição literária.

Mario Quintana (2000, p. 53) tem, em sua poesia, traços aparentes da modernidade:

Ah, essas pequeninas coisas tão cotidianas, tão prosaicas às vezes,
de que se compõe meticulosamente a tessitura de um poema... /
Talvez a Poesia não passe de um gênero de crônica, apenas – uma
espécie de crônica da Eternidade.

O poeta aproxima: crônica e poesia, incorporando elementos que antes, prioritariamente, eram empregados em textos de gêneros distintos, permitindo experimentar a possibilidade de suprimir os limites tradicionais de cada um desses gêneros.

Ao agrupar coisas que parecem ser paradoxais, atende às características de um gênero misto, fazendo sua poesia-crônica ou, como também é conhecida, sua prosa-poética, forma híbrida que contraria a natureza e as características tanto da poesia como da crônica, se vistas sob o modelo clássico dos gêneros.

Assim, a poesia pode ser “uma espécie de crônica da Eternidade”, pois na nova postura, de tênues fronteiras, a poesia e a prosa se aproximam, confrontam-se

e se fundem. A poesia assume o que é rotineiro e fugaz do dia-a-dia, habitualmente tratados no gênero crônica, e sob uma idéia híbrida eterniza-os no feitio poético.

2.3 TRADUÇÃO COMO FONTE DE INFLUÊNCIA

Para a Literatura Comparada, a tradução é ferramenta de trabalho, por ser uma forma mediadora de relações interculturais que transfere elementos oriundos de uma cultura-fonte a uma outra cultura na qual o novo texto é introduzido.

Num processo semelhante, a literatura consolida e apresenta novas formas de pensamento, vindas de lugares distintos, com traços históricos e estilísticos próprios. Steiner (1997, p. 150) aponta a pertinência de se estabelecer ligações entre a Literatura Comparada e a tradução:

Todas las facetas de la traducción – su historia, sus medios léxicos y gramaticales, las diferencias de enfoque, que van desde la traducción interlineal, palabra por palabra, hasta la más libre imitación o adaptación metamórfica – tienen un valor crucial para el comparatista. El comercio que se da entre las lenguas, entre los textos de distintos períodos históricos o formas literarias, las complejas interacciones que se producen entre una traducción nueva y las que la han precedido, la antigua pero siempre viva batalla entre ideales, entre “la letra” y “el espíritu”, es el de la literatura comparada misma.

As traduções foram mais uma via de acesso às obras-primas do universo literário. Parafraseando Carvalhal (2003), entendemos que, mesmo que muitos leitores tenham contato com a obra original, é por meio da tradução que a obra traduzida se integra ao sistema que a acolhe, justamente porque as orientações e tendências agregadas na tradução, interferem diretamente na produção literária do país, integrando na própria tradição literária procedimentos, gostos, atitudes críticas e estudos que não são seus.

Lepschy (1984, p. 285-6), seguindo o pensamento humboldiano, salienta que

as traduções estão entre os trabalhos mais necessários em qualquer literatura, não só porque permitem conhecer a arte e a cultura de

outras nações, mas também e sobretudo <pelo alargamento da capacidade de significar e de exprimir da própria língua>.

Portanto, são de importância fundamental no âmbito de uma cultura com aspirações universalistas.

A questão da tradução contribuir positivamente para a cultura de um povo, pode ser vista em uma passagem espirituosa de Mario Quintana (2005, p. 318):

Boates, toaletes, quitinetes, ateliês, e assim por diante... E como essas palavras, universalmente usadas, ficam difíceis de reconhecer... E trotar, como é possível fazer trotar? Ah, *trottoir*, agora sim!

E depois, se vamos aportuguesar desse modo todas as palavras estrangeiras, a gente acaba perdendo o pouco de cultura que ainda tem.

O poeta, de forma bem humorada, brinca com a possibilidade da desnaturalização de uma língua quando traduzida. A visão, descontraída à respeito das línguas, não lhe tira a consciência a respeito da relevância de uma tradução. Esse pensamento, expresso em sua poesia, enfatiza que:

Toda obra, para universalizar-se, teria de passar pelos tradutores franceses. Se não fosse a França, o mundo ocidental teria perdido Dostoiévski. Imagine você o que teríamos de conhecimento da alma humana se não conhecêssemos Dostoiévski.”¹⁵

As palavras indicam o quanto o contato com literaturas estrangeiras é profícuo à formação e necessário ao desenvolvimento da literatura de qualquer país. É uma maneira de se melhorar o padrão, tomando o que as outras literaturas têm de melhor. Paralelamente, deve-se buscar a própria independência, não fazendo do exemplo a única fonte ou o modelo indiscutivelmente aceito e seguido.

Nessa mesma linha, Pound apud Milton (1998, p. 119), considera a tradução

(...) como força motriz no processo criativo e como elemento central ao desenvolvimento das literaturas. A criatividade não é um dom que vem de Deus, mas o resultado de prática rigorosa. E a melhor

¹⁵Em entrevista cedida a STEEN, Edla van. **Viver & escrever**. Porto Alegre: L&PM, 1981, p. 19.

maneira de o poeta praticar e dominar a sua profissão é traduzir. A tradução está também no centro de mudanças e desenvolvimentos em literaturas. É impossível separar uma literatura de outra. As traduções sempre asseguram que estilos novos e idéias sejam transferidos de uma literatura para outra.

Assim vista, a tradução contribui com significativa parcela para a literatura do país que a acolhe. No caso do Brasil, não raro os tradutores foram responsáveis pela introdução de muitas idéias difundidas em outros países, embora exista uma outra perspectiva que faz com que “a tradução no Brasil [seja] arte menosprezada” (BORDINI, 1976, p. 219). Justifica esse pensamento o descuido formal, o empirismo e a atitude apressada da indústria editorial que, para atender as necessidades de massificação da leitura de obras estrangeiras, não se importa com a qualidade dos textos produzidos.

Diante do desprestígio da obra traduzida, o leitor nem se preocupa em saber sobre a qualidade ou sobre o nome de quem fez determinada tradução. Talvez esse seja um dos motivos para o anonimato de grandes escritores e poetas que se dedicaram a esse ofício, pois bem lembra Bordini: há poucas, mas honrosas exceções, dentre as quais cita Drummond e Quintana.

Quintana, como um dos intermediários nesse processo, foi profícuo tradutor; verteu para a nossa língua pelo menos trinta obras¹⁶. Ele assinava traduções de algumas das obras mais avançadas e decisivas da moderna literatura mundial, como Marcel Proust, Virgínia Woolf, Guy de Maupassant, Honoré de Balzac, Rosamond Lehman, Voltaire, Giovanni Papini, Lin Yutang entre outros... Com certeza, aprendeu muito nessas fontes.

Sempre discreto, o poeta deixou a imagem de homem introspectivo, mesmo aos companheiros tradutores com os quais não trocava opiniões nem demonstrava entusiasmo a alguma solução expressiva encontrada por ele.

Bordini (1976, p. 222) transcreve o que diz um de seus pares na tradução, Maurício Rosenblatt: “Quintana foi dos mais competentes e honestos tradutores de

¹⁶ O número exato é controverso, nem mesmo o poeta se lembrava de quantos livros traduzira, conforme explica Bordini in Fachinelli (1976, p. 220). Porém esse número, certamente, é bem maior visto que o poeta adotava pseudônimos, o que impede sua identificação.

que tem conhecimento”. Desde tempos anteriores “já se evidenciara o mestre absoluto da palavra”, pois o poeta se saía muito bem nas traduções, ainda que não trabalhasse com os campos familiares da poesia.

Para Bordini (1976, p. 222), Mario Quintana faz, literariamente, traduções primorosas:

Bastariam as de Balzac (...), Merimée, Maupassant e Voltaire para lhe fazerem justiça. Nelas as obras originais não apenas são reconstituídas fielmente em seu conteúdo (o que é de se esperar de todo o bom tradutor). Quintana soube encontrar-lhes a forma perfeita em português, conservando a correspondência entre estilos, supremo desafio da arte da tradução.

Quintana se destacou ao desempenhar a função de tradutor. São dele as palavras que parecem ser ditas com orgulho:

Mas a maior alegria que tive como tradutor foi quando a minha tradução dos *Romans* de Voltaire, um calhamaço enorme, com jóias como *Cândido* e a *Princesa da Babilônia*, foi remetida à apreciação de Paulo Rónai, especializado em literatura clássica francesa. Ele devolveu os meus originais com a seguinte nota: ‘É preciso ortografar’.¹⁷

Essa declaração permite o entendimento de que esse ofício lhe trouxe prazer e reconhecimento. Pioneiro nos estudos da tradução no Brasil, Ronai costumava dizer que “traduzir é a maneira mais atenta de ler”¹⁸. Assim, o tradutor pode ser visto como leitor crítico, pois, o ato de ler envolve o entendimento do texto original em todas as suas modulações significativas.

Mesmo que o texto traduzido busque a equivalência entre a língua da obra original e a língua da tradução, esse procedimento “torna real a possibilidade que o texto original tem de ser outro” (CARVALHAL, 2003, p. 227). Vista desta forma, a tradução é a concretização, é uma das possíveis leituras que cada texto traz em si, cabendo outras versões, o que justifica a infidelidade com o texto origem.

¹⁷ O fragmento também faz parte das entrevistas reunidas por STEEN, Edla van. **Viver & escrever** (1981, p. 18).

¹⁸ Cf. Carvalhal, (2003, p. 221).

A experiência, adquirida pelo contato com a obra de outro escritor, faz do tradutor “um leitor privilegiado que teve a chance de conviver durante muito tempo próximo ao texto – de modo íntimo. Ele conhece e venera a beleza, assim como ele conhece e talvez até ame os defeitos” (LESSING, 1998, p. 8). Com esse contato, há grande probabilidade de se estabelecer laços e afinidades, conseqüentemente, definirem-se as influências deixadas pelo escritor que é traduzido sobre o que o traduz. Esse processo traz antecedentes e chega a modificar a personalidade artística de um escritor.

Aos estudos da teoria da tradução, Dryden deixa importante legado, base para Milton (1998, p. 26) apresentar os tipos de tradução: a metáfrase, a paráfrase e a imitação.

O primeiro tipo se caracteriza quando há tradução de palavra por palavra de uma língua para a outra; no segundo, as palavras são seguidas tanto como o sentido que elas têm, se aceita uma ampliação de sentido, desde que ele não seja alterado; já a imitação é uma atividade mais livre, em que somente se mantém a idéia geral do texto-origem, variam-se nesse tipo de tradução as palavras e seus sentidos que, conforme a conveniência, podem até ser abandonados.

A idéia de tradução não acontece somente de uma língua para outra. Atendendo uma exigência momentânea de se melhorar o sentido, freqüentemente acontece de se traduzir a fala de outrem por ela apresentar sentidos diferentes do que se espera para determinada situação.

Na tradução enquanto construção textual, a modalidade de imitação é válida. Esse tipo de tradução, para Lessing (1998, p. 8), “é determinada pela programática relação de dependência com outros textos, na linha da paródia, do pastiche, da citação – e da intertextualidade de um modo geral.”

Embora haja modelos, esses modelos dialogam com a consciência do usuário da língua e no momento da concretização (tradução neste caso) surgem com características próprias ligadas ao momento em que se vive.

Conforme o que diz Souriau (1983), a correspondência entre artes também pode ser comparável a uma tradução, porém a possibilidade desse tipo de tradução não exclui sua complexidade.

Apesar de saber das dificuldades que envolvem um processo de tradução, Lepschy (1984, p. 290), valoriza a idéia de que “nossa civilização se alimenta de tradução”, pois acredita na experiência comum que a demonstra como prática possível, cada vez mais utilizada (inclusive por especialistas que tempos atrás utilizavam somente textos originais).

Outra discussão relacionada à tradução é sobre a forma e o conteúdo. A propósito, Milton (1998, p. 5) cita um trecho de Cícero.

é duro preservar em uma tradução o encanto de expressões felizes em outra língua... Se traduzo palavra por palavra, o resultado soará inculto, e se, forçado por necessidade, altero algo na ordem ou nas palavras, parecerá que eu me distanciei da função de tradutor.

Nesse fragmento, aparece a problemática de quem tenta trazer os sentidos de um texto para uma outra língua na qual tudo soa diferente, a ordem, os sons, as palavras, a ideologia e, mesmo assim, há de se estabelecer uma semelhança, senão o nome tradução não poderia ser levado a efeito.

Considerando essas idéias sobre a função do tradutor e sabendo que Quintana foi um profissional desse ramo, acrescentamos o que significa para o poeta uma boa tradução:

Aquela que segue o estilo do autor, e não o do tradutor. Os períodos de quadra e meia de Proust (sim, o período todo dava volta na quadra) não poderiam ser divididos em pedacinhos, por amor da clareza ou coisa que o valha, como acontece às vezes na tradução castelhana.¹⁹

Em razão do posicionamento do poeta-tradutor, o ofício deveria seguir de perto o texto-origem em seu sentido mais estrito, não dando margem às inovações que por ora se manifestassem na mente do tradutor.

Essa missão, porém, não é tão simples quanto parece. Ao tentar aproximação com o estilo ou mesmo com as características do autor, o tradutor pode ser obrigado a empregar outras expressões, uma vez que nem sempre uma tradução

¹⁹ Em entrevista concedida a STEEN (1981, p. 18).

exata confere um resultado atraente; contudo, deve-se manter o significado original da obra.

A fidelidade ao original foi desejável por muito tempo na tradução, mas o que faz o texto realmente ganhar em sentido é o poder de re-criação concentrado na tradução, Paz (1982, p. 55) não concebe a tradução sem a re-criação. Para ele, existem algumas impossibilidades de troca, principalmente quando se trata de tradução de poesias, pois,

O poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis. Por isso é tão difícil corrigir uma obra já feita. Toda correção implica numa re-criação (...) Cada palavra do poema é única. Não há sinônimos. Única e irremovível: impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema; impossível mudar uma vírgula sem transformar todo o edifício. O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis. A verdadeira tradução não pode ser, portanto, senão uma re-criação.

Enquanto experiência literária, a tradução não se vincula a intercâmbios imediatos, pois essa prática faz as palavras perderem seus significados precisos, desencadeando um comprometimento maior quando os valores plásticos, sonoros e emotivos também se perdem. As línguas são descobertas pouco a pouco e o trabalho com elas de modo arbitrário é um disparate.

As divergências entre as línguas se mostram como forças contraditórias em se tratando de tradução. Por isso, Esteban, amparado em concepções de Hölderlin (1991, p. 154-155), diz que “um poeta jamais se aproxima mais de sua verdadeira palavra do que pela prova, eminentemente espiritual, da tradução”, e continua

no esforço que empreende pra entender e captar uma palavra para sempre *estrangeira*, decerto o poeta só aspira de fato a fazer surgir uma língua que seja consubstancialmente a sua, uma língua que ultrapassa qualquer língua apreendida e só existe uma única vez.

O tradutor, motivado em superar as diferenças entre as línguas, para que na transferência os idiomas se comuniquem, faz um esforço que ultrapassa os meios sensíveis da palavra e atinge de forma única o pensamento de quem traduz. Por isso, consciente de sua missão, furta-se aos empreendimentos mecânicos, empenhando-

se em redescobrir e restituir a capacidade de entender sem, contudo, ter a justa equivalência em outra língua, pois bem sabe que a capacidade de representar acontece de maneira específica em cada idioma.

O texto poético *Aproximações*, de Mario Quintana (1998a, p. 120), remete a essa dificuldade: “Clair de lune, chiaro de luna, claro de luna... jamais os franceses, os italianos e os espanhóis saberão mesmo o que seja o luar, que nós bebemos de um trago numa palavra só.”

Se a palavra é expressiva e consegue sugerir o poético, isso se deve, em parte, ao fato de ela estar associada a algo que desperte uma série de sensações que têm interpretação pessoal e se ligam a experiências individuais.

Assim, o vocabulário mais banal pode se carregar de expressividade, conforme os fatores contextuais relacionados a ele. Logo, a capacidade expressiva não está somente no material verbal, mas na soma das experiências lingüísticas acumuladas pelo receptor em decorrência do seu meio.

Língua e expressão (QUINTANA, 2005, p. 348) tem passagens que interessam por tratar desse assunto, conseqüentemente, transcrevê-las enriquece a discussão.

De início, o poema conta que Berta Singerman, sem ser esnobe, pedia desculpas em francês, e explica a razão de se adotar essa forma: “é que o francês é a língua ideal para pedir desculpas e coisas afins.” A seguir, comenta que “o italiano é o ideal para a descompostura”; e ainda tenta entender porque um conterrâneo “perdera a fé ao ouvir o Sermão da montanha em espanhol”.

Quanto ao espanhol, o próprio texto deixa claro que, no tempo da infância dos que moravam na fronteira, era comum encontrarem mascates que falavam em castelhano. Esses vendedores tentavam impingir, com muita lábia, as mercadorias, trazendo assim, ao espanhol, um tom suspeito.

Quanto à língua francesa, parecer mais adequada para o perdão (*pardon*), imaginamos que a *Belle époque*, exercendo seu fascínio, tenha influenciado a ponto de a França se tornar símbolo de cultura; portanto, era chique e culto falar a língua desse país, daí a relação com o seu refinamento. Outro motivo para a escolha possivelmente esteja relacionado à sonoridade fechada comum aos vocábulos da

língua francesa, que se traduzem em sons mais agradáveis aos ouvidos, característica que pode ser empregada para minimizar os efeitos criados pelos ressentimentos, mágoas e ofensas.

Diferentemente, as características fonéticas da língua italiana, acentuadas pela espontaneidade de seus falantes, fazem da língua, ao ver de Quintana, uma boa opção para expressar repreensões e censuras, ou ainda, em se atentando ao duplo sentido do vocábulo, para se xingar. Talvez essa idéia tenha sido acalentada pelo grande número de imigrantes italianos, falantes de vários dialetos, vindos para o Brasil no início do século passado. Tamanha diversidade provocava dificuldade no entendimento da língua, contribuindo para os exageros expressivos relatados, inclusive, na literatura como fonte de riso. É o caso de *La divina encrénca*, escrita por Juó Bananére.

Como se vê, os vocábulos são portadores de referências múltiplas da cultura a que pertencem, portanto não se pode esperar que eles, numa outra língua, comuniquem com a mesma expressividade de sua língua original.

É fundamental que a conversão de uma língua à outra seja feita por alguém que tenha grande conhecimento das línguas com as quais trabalha. Entretanto, é impossível que a língua do tradutor tenha a mesma coerência da língua do autor.

Uma observação ajuda a entender essa impossibilidade: sendo a língua um sistema que se faz historicamente, não se pode ter sensibilidade para ela se não se tem para a sua história. Assim, é improvável que as mesmas sensações de algo estrangeiro se passem em língua materna.

Na opinião de Quintana (2005, p. 514), o verso de Madame de Noilles “*Rien qu'en vivant tu t'en vas!*” é pungente e opera um verdadeiro milagre de síntese. No mesmo texto, o poeta diz acreditar que esse verso “como alguns tradutores já devem ter experimentado, resiste – na sua pureza irredutível – a qualquer tentativa de violação.” As poucas palavras utilizadas no verso de Madame Noilles, em língua francesa, significam muito, tornando difícil expressar, em nossa língua, sentido semelhante com o uso de poucas palavras.

O verso, em tradução literal para o português, seria: *Rien* = nada / *qu'en vivant* = que vivendo / *tu t'en vas* = você vai. Assim, as palavras transladadas para nossa língua ficam com sentido incompleto, querendo melhorá-lo, precisamos combinar outras palavras. Uma tentativa seria: “Nada que eu esteja vivendo deixa eu te esquecer”; porém, essa forma extrapola a qualidade de síntese elogiada por Quintana.

Tendo em vista a pluralidade de culturas, línguas e sociedades Octavio Paz (1991, p. 149) diz “cada língua é uma visão do mundo, cada civilização é um mundo. O sol cantado no poema asteca é diferente do sol do hino egípcio, embora o astro seja o mesmo”. Assim, entendemos que a dificuldade de tradução no verso de Noilles acontece porque no interior dos sistemas culturais francês e português a variedade e a heterogeneidade propiciaram as diferenças.

Ainda sobre a diversidade das línguas que servem para a comunicação, Paz (1991, p. 150) acrescenta que elas “também nos encerram numa malha invisível de sons e significados, de modo que as nações são prisioneiras das línguas que falam”. Tudo isso se torna um grande desafio aos tradutores.

Esteban (1991, p.152), em reflexões sobre como a tradução se converte em sentido na nova língua, considera essencial observar que o original pertence a uma outra “tribo (...) portanto, a um outro sistema de valores, a uma outra visão, a uma outra versão do mundo”. Para se traduzir um texto literário, é imprescindível que o tradutor tenha além de conhecimento dos aspectos culturais que envolvem a língua com que vai trabalhar, sensibilidade suficiente para perceber o efeito das palavras empregadas, assim poderá optar pela manutenção ou substituição dos termos, cuidando ainda para que o original não se perca em formas incompatíveis.

Além disso, a tradução interfere no sistema que a acolhe, pode ser vista como um exercício que amadurece as análises transculturais, portanto é uma forma de influência que deve ser considerada, tanto quanto as outras que iluminam os processos criativos.

No pensamento de Aldridge, lembrado por Nitrini (2000, p. 130), a influência é “algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o procedeu”, fortalecendo a idéia de que as

produções não partem do nada, valorizando também duas premissas da arte, a continuidade e a originalidade.

Pareyson (1989, p. 107) sugere que “continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento”, Portanto, o tradutor precisa cuidar para manter na outra língua a coexistência da continuidade e da inovação. Assim conseguirá, sem perder a criatividade, manter a tradição não incidindo no defeito da unilateralidade que priva a originalidade da criatividade ou vice-versa.

A afirmação de que o passado não é único, é plural e que “O começo da pluralidade foi também o começo da história (PAZ, 1991, p. 8)”, baseia-se na convicção de que “a modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra”. Por considerá-la heterogênea, entende que a arte desse tempo está “condenada à pluralidade”. Diante da heterogeneidade do mundo refletida nos textos, Octavio Paz (1991, p. 150) admite o paradoxo:

Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem, na sua essência, já é uma tradução: primeiro do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase traduzem outro signo e outra frase. Mas esse raciocínio pode ser invertido sem perder validade: todos os textos são originais porque cada tradução é diferente. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção, e assim constitui um texto único.

Isso nos leva a acreditar que, para compreender a unidade de uma obra, não devemos atentar contra a sua pluralidade.

2.4 A LITERATURA É FONTE PARA NOVOS TEXTOS

A literatura, constantemente, tem como uma de suas fontes os próprios textos literários que fazem parte da cultura. Uma representação dessa prática é tipificada no que Teles (1973, p. 146) diz

(...) todos os grandes poetas modernistas pagaram o seu tributo à obra de Camões, transformando-a, lírica e épica, em temas de poesias e, através de alusões, paráfrases, parábolas, através de

todas as formas de referência, procuram homenagear Camões, como se verá, notadamente, na variante lírica. Mas na parte épica, teria havido preocupação épica entre os poetas modernistas? Parece que sim.

Inclusive Quintana (2000, p. 49) potencializa as referências à poesia camoniana. Vejamos um exemplo no texto intitulado *Quem ama...*: “Camões escreveu: ‘Quem ama inventa as penas em que vive’. ‘Quem ama inventa as coisas a que ama’, acrescentaria eu, se a tanto me atrevesse...”. Aqui as vozes de Camões e de Quintana se distinguem, se complementam e dialogam. Para aquele, o amor é inspiração para o sofrimento, já para este, a inspiração amorosa serve para a criação de um modelo ideal.

A retomada que Quintana faz de Camões traz ao texto um tom não penoso. Nessa atualização, acrescenta um novo sentido para o inventor, no caso o poeta e, numa brincadeira, o amor fica mais acessível, parece até ser um sentimento tangível e estar ao alcance das mãos.

Porém, Quintana não desconsidera o que Camões diz e de algum modo deixa marcado seu ponto de vista, embora reticente. Isso se deve ao respeito pelo grande poeta que o inspirou nesse trocadilho.

O texto *Quem ama...* concorre para a afirmação de Fiorin, baseada na teoria bakhtiniana em que “o enunciador, para constituir um discurso leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu”²⁰, o que caracteriza a interdiscursividade (consciente ou não). Ela pode manifestar-se de diversas maneiras – reiteraões, citações, alusões, imitações, estilizações, apropriações, negações e tantas outras formas que refletem o que já foi pensado e dito.

Fiorin (2003, p. 30) engloba os processos intertextuais em: a citação, a alusão e a estilização.

A intertextualidade ocorre quando há incorporação de um texto em outro, com a intenção de reproduzir ou transformar seu sentido. É um processo que faz da palavra instrumento privilegiado, por ser estratégia de renovação que se estabelece de forma crítica, lúdica e exploradora.

²⁰ FIORIN, J. L. *Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem*. (xerox de um texto que faz parte do livro organizado pelo professor Dr. Benjamin Abdala Júnior que em breve será editado).

Recorrer a um texto alheio com a finalidade de expor determinado conceito ou sustentar uma posição com a voz de uma autoridade no assunto é uma das formas da intertextualidade.

Em textos não artísticos, a citação reproduz a palavra do outro literalmente, usam-se aspas, dois pontos para marcar o trecho que vem acompanhado do nome do autor e da fonte. Na literatura, a citação não é explícita e pode tanto alterar como confirmar os sentidos do texto citado.

Em “Catulo não morreu: luarizou-se...” (QUINTANA, 1998a, p. 31) existe mais de uma forma de retomada. Há a citação explícita do compositor Catulo da Paixão Cearense e ao sugerir sua luarização ao invés de sua morte, o poema faz alusão à música *Luar do sertão*, sucesso desse compositor.

A alusão é identificada com um processo de referência direta a um outro texto, sobretudo intencionalmente. Nela, não se faz exposição detalhada da idéia, mas se mostra a proveniência do que está sendo retomado. A reprodução se estabelece nas construções sintáticas, nas figurativizações do mesmo tema, nas relações hiperonímicas.

Uma canção, de Mario Quintana (2005, p. 443), remete à *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias de forma enfática.

Minha terra não tem palmeiras...
E em vez de um mero sabiá,
Cantam aves invisíveis
Nas palmeiras que não há.

Minha terra tem relógios,
Cada qual com a sua hora
Nos mais diversos instantes...
Mas onde o instante de agora?

Mas onde a palavra “onde”?
Terra ingrata, ingrato filho,
Sob os céus da minha terra
Eu canto a Canção do Exílio!

Esse texto retoma a estrutura estrófica da *Canção do Exílio* e mantém três estâncias de quatro versos, forma análoga à da canção que lhe serve de inspiração,

mas os dois sextetos finais do poema de Gonçalves Dias não têm equivalência formal nos versos modernos.

A alusão também pode ser notada porque, nos dois poemas, há uma oração principal construída com o sujeito *Minha terra*, utilizam ainda o verbo ter na terceira pessoa do presente do indicativo. Os versos aludem à canção romântica, negando, porém, suas principais figuras: as palmeiras e o sabiá, num toque surreal. A canção de Quintana também acrescenta um tom de modernidade quando introduz os elementos relacionados ao tempo: relógio, hora, instantes, agora.

A substituição da natureza do passado pela diversidade do agora mostra um tempo/espço passageiro, mutável e de desencontros, chegando, por vezes, a ser invisível e inexistente. Tais procedimentos questionam o espaço/tempo em que se vive e rompe com a forma idílica de se ver a terra e o passado.

O poeta, de forma alusiva, promove a temática da saudade da terra natal, inserindo alterações que indicam um sentimento de exílio, mesmo estando em seu próprio país, como se observa nos últimos versos do poema. Além da alusão, ele fecha sua cantiga citando a *Canção do Exílio* que o motivou.

Outra forma de incorporação reproduz os procedimentos discursivos do estilo de outrem, com recorrências formais do plano de expressão e do plano de conteúdo, retomada desse tipo, caracteriza-se pela estilização. No poema *Casas*, de Quintana (1997, p. 153), há estilização nas referências às casas de vários poetas, uma vez que elas são reconhecidas pelas características próprias a cada um dos citados (Herédia, Rimbaud, Apollinaire, William Blake e Cecília).

A casa de Herédia, com grandes sonetos dependurados como
[panólias
E as escadarias de terceiro ato,
E a casa de Rimbaud, com as portas súbitas e enganosos
[corredores, casa-diligência-navio-aeronave-plano, onde
[só não se perdem os sonâmbulos e os copos de dados,
A casa de Apollinaire, cheia de reis da 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...
(...)

Somente com conhecimento sobre a obra de Herédia, poeta cubano-francês, figura expressiva do Parnasianismo, Quintana saberia de sua beleza a ponto de sugerir que a casa de Herédia tivesse seus sonetos ostentados como troféus. A saber, o poeta parnasiano teve seus poemas publicados num único livro intitulado *Lés Trophées* (1893).

Entre as casas, uma é construída à moda de Rimbaud “com portas súbitas e enganosos corredores, casa-diligência-navio-aeronave-plano, onde só não se perdem os sonâmbulos e os copos de dados”. O fragmento traz indicadores da poesia do poeta francês, da sua maneira imprevista de conciliar a referência ao mundo à invenção de um outro mundo. Mario Quintana estabelece uma ligação entre a poesia de Rimbaud a um estado de inconsciência, como se assim fosse possível transitar nesse universo de surpresas e desvios em que a lógica é regida pelas sugestões poéticas.

Depois de se referir aos três poetas franceses e a um inglês, o poema traz, por fim, uma representante da poesia brasileira, Cecília Meireles. Sua casa, como sua poesia, fundamenta-se num outro tipo de realidade, num mundo que transcende à materialidade.

Os processos de retomadas, de acordo com o sentido que produzem, podem ser caracterizados pela paráfrase ou pela paródia. Na paráfrase reproduz-se a mesma idéia, com emprego de outras palavras ou montagem; na paródia há inversão de sentido de modo a produzir efeitos críticos ou humorísticos.

Na prática, a compreensão da intertextualidade pressupõe conhecer uma multiplicidade de textos, pois deles deriva e, em face aos modelos, fundem-se numa relação de realização, de transformação ou de transgressão.

Ao trabalhar com as relações dialógicas ou mesmo com outras aproximações de textos verbais e de não-verbais, fica marcado que toda repetição tem sua finalidade, isto é, carrega uma intenção.

Com o procedimento comparativo é possível perceber marcas da influência que alguns escritores/artistas exercem uns sobre os outros. Contudo, faltará descobrir as razões pelas quais os escritores resgatam determinados textos e,

principalmente, quais são os novos sentidos que esse procedimento instaura nos textos subseqüentes.

Visão parecida é propagada nos estudos de Leila Perrone-Moisés (1990, p. 94). Ela assegura que

Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.

Uma palavra surge sempre em diálogo com outras palavras já existentes, portanto, representam elos importantes na complexa cadeia com outros enunciados, assim o perpasso pela palavra do outro é inevitável. Nesse sentido, a busca para identificar, na produção de Mario Quintana, traços dialógicos com a obra de outros artistas especialmente com Camões, Antônio Nobre e Van Gogh.

A concepção defendida por Bakhtin tem sua unidade garantida pela centralidade da linguagem, isto é, adota a linguagem como centro dos acontecimentos, razão pela qual o significado da palavra é tomado como referência para se pensar os atos de compreensão e de interpretação (sentido e identidade das palavras e dos textos).

Para o autor, a palavra carrega um sentido ideológico ou vivencial, relaciona-se com o contexto e traz um conjunto de significados que socialmente foram dados a ela. Ele entende a interação socioverbal como realidade fundamental da linguagem. Dessa forma, propõe uma metodologia apoiada, não simplesmente na dicotomia individual/social, mas numa compreensão do individual no todo das relações sociais e a partir delas. Assim sendo, é impossível pensar o homem e seus discursos fora dessas relações com a realidade.

Octavio Paz (1982, p. 226) mostra que na poesia acontece algo semelhante:

As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto.”

Qualquer que seja a forma de retomada, negando ou mantendo traços pré-existentes, a dimensão renovadora da linguagem possibilita a expressão de um novo ponto de vista sobre a realidade.

Portanto, perceber o dialogismo, presente nos diversos tipos de discurso e ser capaz de confrontar os deslizamentos sêmicos com a realidade histórica, ajudam a entender os sentidos que não se apresentam de forma linear (monologicamente). Além disso, reconhecer a presença de outras vozes (constituição da heterogeneidade) é fundamental para o ato crítico.

O pensamento de Frye (2000, p. 140) também indica que o processo criativo é marcado pela interferência de outros textos:

Se perguntarmos o que inspira o poeta, há sempre duas respostas. Uma ocasião, uma experiência, um acontecimento podem inspirar o impulso de escrever. Mas o impulso de escrever só pode vir de um contato anterior com a literatura e a inspiração formal, a estrutura poética que se cristaliza em torno do novo acontecimento, só pode derivar de outros poemas. Portanto, enquanto cada novo poema é uma criação nova e singular, é também uma reconfiguração de convenções literárias familiares, ou não seria reconhecível como literatura de maneira nenhuma. A literatura freqüentemente nos dá a ilusão de se voltar dos livros para a vida, da experiência de segunda mão para a experiência direta, e desse modo descobrir novos princípios literários no mundo exterior.

No caso especial de literaturas que se servem de um mesmo instrumento de expressão, como a portuguesa e a brasileira. Não há como negar aproximações e influências, principalmente quando se trata de personalidades tão marcantes como foram os poetas Camões e Pessoa.

Teles (1973, p. 94) defende a idéia de que são eles o “Norte e o Sul da poesia lusitana” tamanha a importância de seus versos. Por esse motivo, ainda exercem influência especialmente nos escritores portugueses e brasileiros, sendo

suas produções fontes inspiradoras que servem de exemplo tanto pela qualidade como pela criatividade empregadas.

O fragmento a seguir, de Achcar (1994, p. 55) refere-se às retomadas no universo poético, sejam elas:

traduções, imitações ou outras formas de retomada de um texto não devem ser vistas como fenômenos à parte, 'derivados' e 'menores', distintos em sua natureza das obras 'originais'; ao contrário, impõe-se sua consideração como produtos da mesma prática literária que engendrou seus modelos, que são, eles também, 'mensagens segundas'; por isso, não há motivo para atribuir-lhes, por princípio, *status* artístico inferior ou marginal.

Esse tipo de visão valoriza e equipara as retomadas aos processos criativos, tornando compreensível que as obras tenham pontos semelhantes que as unam umas às outras. E mesmo que cada escritor imprima um caráter próprio ao que escreve, seu estilo é enriquecido, também, por elementos da "tradição nacional e da influência estrangeira"²¹.

Todorov (1971, p. 213) aponta uma integridade dinâmica entre as obras. A obra para ter sentido, deve ser incluída "em um universo literário povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra." Nessas inter-relações, o sistema literário brasileiro sofre influência de outros sistemas literários, dentre os quais se destaca o português.

Mario Quintana tem em Camões um de seus modelos. Em sua obra, encontram-se muitas referências claras, outras nem tanto, à obra do poeta português. As influências recebidas por Quintana demonstram que o poeta fora assumidamente tocado pela poesia camoniana.

Outro poeta que Quintana retoma com certa frequência, principalmente na sua escrita inicial, é Antônio Nobre, simbolista com o qual tem estreita relação de afinidade.

São diversas as formas de influências, quanto ao tipo Guyard (1994, p. 104) assim as classifica: "pessoal, técnico, intelectual e em relação aos temas ou aos quadros". Identificando esses tipos de influências às

²¹ conforme Tieghen (1951) in Teles (1973, p. 32).

perspectivas dessa pesquisa, podemos dizer que a pessoal, relacionada ao culto de um escritor ou artista depois de sua morte ou mesmo durante sua vida, pode ter como exemplo a apologia ao poeta Camões em diversos períodos de nossa literatura e, em particular, a retomada de sua obra por Quintana.

O tipo técnico se vale do reaproveitamento de formas ou do estilo de determinado artista. Ilustra esse tipo de influência a adoção da clássica forma do soneto, utilizada pelos poetas Camões, Antônio Nobre e também por Quintana.

Quanto ao tipo intelectual, identifica-se com a influência sofrida por Camões e por Quintana das idéias temporais do *carpe diem*, de Horácio.

Quando há empréstimos de um assunto, como as reiteraões a respeito do tempo feitas pelos poetas, a influência se tipifica como temática.

Ao tratar das influências em sua poética, Quintana (2000, p. 142) registra um protesto:

não há influência – há confluência, pois a gente só gosta de quem se parece com a gente. Porém, mais remota que a presença de Antônio Nobre, está, entre as recordações de minha infância, a voz grave e pausada de meu pai a recitar o episódio do Gigante Adamastor”.

O trecho também indica que esses dois poetas portugueses, tão distintos nas abordagens poéticas como no tempo ocupado por eles na história da Literatura de Portugal, colaboraram sobremaneira na formação poética de Quintana.

O poeta é um exemplo característico de pessoa que foi iniciada “nos mistérios da literatura através da leitura de obras de poetas e prosadores do passado”, conforme diria Jan Brandt Corstius (1994, p. 242) ao se referir à importância das primeiras impressões deixadas pelos contatos com a literatura, acreditando que podem, inclusive, determinar a valorização e o interesse pelas produções escritas.

É claro que tal influência não ficou restrita à passagem na qual é evidente a admiração do poeta gaúcho, por Antônio Nobre e por Camões, mas isso não deixa de ser uma expressão reveladora.

Para representar as relações estabelecidas entre os poetas, tem-se, a seguir, o esquema:

Nele, está, de um lado, o poeta clássico Camões, de outro, o simbolista Antônio Nobre. Suas obras influenciam a produção poética de Mario Quintana, por isso, as setas partindo dos poetas portugueses em direção a Quintana.

Essas relações servem para exemplificar como os textos são formados sob a voz de outros textos. Contudo, esse assunto terá maior ênfase em outra parte desta pesquisa, na qual a temática do tempo será a base para o confronto das obras dos poetas acima mencionados.

3 O TEMPO NAS ARTES POÉTICA E PICTÓRICA

Diante de uma arte advinda da multiplicidade de relações, como o mundo moderno, marcada pela pluralidade e heterogeneidade, é importante ampliar a rígida visão da separação entre os campos artísticos.

Assim, este estudo vem permeado de referências e de comparações que não se restringem à linguagem verbal. Isso explica a opção em buscar uma compreensão maior sobre os aspectos da temporalidade para além das poesias, a partir de algumas consagradas pinturas.

A dimensão temporal, em muitos pontos, torna-se imprescindível para as análises, haja vista sua forte presença nas diversas formas de expressão artística. Por isso, chamamos atenção à simbologia relacionada ao tempo, suas implicações e seu decurso.

3.1 SIMBOLOGIA DO TEMPO

Numa tela, o aspecto temporal tem a marca da simultaneidade, configura-se sob forma estática, embora possa sugerir movimento.

Num texto, esse aspecto apresenta-se em variações de passado, presente e futuro, porém, na poesia lírica é comum a suspensão do tempo promovida pela sua indeterminação, logo associada à atemporalidade e à simultaneidade dos acontecimentos.

Ponto de vista semelhante é expresso por Quintana (2005, p. 899), em *Memória*.

Em nossa vida ainda ardem aqueles velhos, aqueles antigos
[lâmpioes de esquina

Cuja luz não é bem a deste mundo..
Porque, na poesia, o tempo não existe!
Ou acontece tudo ao mesmo tempo...

Desprovida de temporalidade fixa, a poesia recupera, pela memória, o que passou, dando-lhe ares de atualidade. Mais do que os próprios objetos, o que eles representavam é significativo para se reavivar as sensações de outrora.

Num outro texto de Quintana (2005, p.71), que tem como foco a temporalidade, faz-se, por um instante, uma *Pausa* no seu fluir:

Na pauta das horas há um instante de grave, serena pausa...
É quando o último grilo parou de cantar...
E ainda não começou o canto do primeiro pássaro...

É como se nesse intervalo nada acontecesse, o silêncio separa os cantos do grilo e do pássaro. Esse breve momento de interrupção é necessário porque se o grilo continuasse a cantar, atrapalharia a melodia do pássaro.

Os dois animaizinhos não poderiam entoar seus cantos ao mesmo tempo, mesmo porque, um tem hábitos noturnos, e o outro, diurno; cada um tem o seu tempo na pauta das horas.

A pausa na temporalidade é reforçada pela a escrita, pois a função da vírgula, num texto, também é de interromper o curso da leitura. Ainda quanto à pontuação, as reticências, utilizadas por três vezes, indicam a continuidade de uma idéia ou de uma ação e pode reiterar a noção do interminável fluir temporal.

A relação entre o passar do tempo e o passar da vida é inevitável. A expectativa sobre a certeza da morte é quebrada por Quintana (2005, p. 699) quando diz: “a morte é a única coisa incerta que existe”. O fragmento põe em questão a falta de determinação e de controle que o homem tem sobre ela, ficando uma única certeza, de que a vida passa rapidamente.

Em estilo bem característico de suas poesias, o trecho a seguir ilustra como Quintana (2005, p. 714) acha que a vida deve ser vivida:

É que o povo tem pressa porque a vida é curta, deslembado de que, se passam rápidos os anos, podem ser longos os dias, as horas, os minutos... Tudo depende de como saboreá-los, degustando-os lentamente como faz um provador de vinhos. E como um vinho, a vida não deve ser bebida de um trago; senão a gente logo se embriaga e perde o preciso sabor de cada gole...

Esse texto trata da transitoriedade e da efemeridade da vida que se identifica com o tempo. Chama a atenção para a relatividade do tempo que se liga diretamente à maneira como ele é aproveitado na vida de cada um.

A vida parece curta quando atropelada, ao passo que a paciência tira o melhor de cada situação.

Em outros momentos, tem-se a impressão de que a vida é comprida demais, como em *Monotonia* (2005, p. 768-9). Esse poema, em versos livres, depois de mostrar o cansaço provocado pela repetição das coisas no mundo e do aborrecimento, fruto do que é costumeiro, termina assim:

Já não há gosto ou desgosto
Quando é prevista a mudança.
Ai que vida!
Ainda bem que tudo acaba...
Ai que vida tão comprida...
Se não houvesse a morte, Maria,
Eu a matava.

O final surpreendente, cumpre a vontade de romper com a previsibilidade. O poeta prega uma de suas peças e inverte, põe termo ao que é esperado, tal desejo foge ao padrão humano de querer prolongar a existência.

Ao se escrever, há uma escolha (vocabulário, gênero, forma, pontuação) que aproxima o que se diz ao que se quer dizer. Quintana (1995, p. 107-8) em *O tempo e os tempos* diz que “o tempo passado empresta um sabor definitivo (...) um misterioso sentimento de saudade que o pretérito imperfeito não tem”. Segundo ele, há uma predileção em seus poemas para esse tempo que não é morto, mas continuativo.

Na linguagem poética, o tempo é representado especialmente por meio de metáforas e símbolos, uma vez que a sua materialização é de difícil apreensão pelos sentidos, bem como na vivência humana.

Os símbolos artificiais do tempo (relógio - hora, calendário – dia / semana / mês / ano, idade, sapatos), assim como os símbolos naturais (dia / noite, estações, rio, rugas, velhice, mocidade, nascimento, morte), quando identificados, revelam

sentidos que interferem numa compreensão mais ampla das obras de arte, portanto, devem ser observados.

Quintana, ao se referir ao tempo, utiliza suas representações. Eis as mais recorrentes: os retratos, geralmente associados à supressão da continuidade temporal, como se o momento fosse congelado e o tempo não passasse; assim, provocam a impressão de que os ali fotografados estão cada vez mais jovens, mas, na verdade, é o observador que está cada vez mais velho; os rios e os sapatos se associam à passagem temporal refletida na vida, o rio com seu fluir constante e irreversível e os sapatos indicando o avanço no caminhar, maneira de cumprir o destino; as nuvens e as flores representam a instabilidade, a fugacidade do tempo e a efemeridade da vida; o relógio, seus variantes (clépsidras, ampulhetas, despertador); seus marcadores (ponteiros) são as figuras que asseguram a presença do que é invisível, por isso, causam um sentimento que oscila entre a consciência e a angústia da passagem célere e ininterrupta das horas; as estações do ano se ligam às fases da vida humana, especialmente a primavera à infância e o inverno à velhice.

É claro que a idéia de tempo, expressa nas obras, varia e ajusta-se ao contexto em que foi produzida, mas ela sempre traz resquícios de sua origem.

Nas artes, desde a Antigüidade, o tempo foi representado reiteradamente. Lendas, mitos e deuses de diferentes culturas fundamentaram a compreensão da inexorável passagem do tempo e até hoje são referências, mesmo sob o rigor da ciência e das representações de signos mais modernos.

Na mitologia grega, *Cronos*, filho de *Urano*, logo após o seu nascimento, escapa ao confinamento no tártaro com a ajuda de sua mãe. Ele, o mais jovem dos Titãs, tornou-se a personificação e desempenha o mesmo papel do deus do tempo (Chronos). É um deus que, na concepção de Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 307/8),

devora, tanto quanto engendra; destrói suas próprias criações; estanca as fontes da vida²² (...) Simboliza a fome devorando a vida,

²² Cf. mitologia grega Cronos (deus do céu) mutila seu progenitor Urano “com um golpe de foice sobre os órgãos de seu pai, põe fim a suas secreções indefinidas” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 922).

o desejo insaciável. Muito mais que isso: com ele começa o sentimento de duração, e mais especificamente o sentimento de duração que se esgota. (...) Simboliza também o medo de um herdeiro, de um sucessor, de um substituto.

Senhor do tempo, Cronos é casado com sua irmã Réia e tem com ela seis filhos. Sentindo seu reino ameaçado por uma profecia, segundo a qual um de seus descendentes o destronaria, ele passa a devorar seus filhos tão logo nasçam.

Réia, porém, consegue salvar um deles, Zeus, escondendo-o na ilha de Creta e entregando para Cronos devorar, no lugar do recém nascido, uma pedra envolta em panos. Quando adulto, Zeus ministra ao pai uma droga fazendo-o vomitar seus irmãos, ainda com vida. Para completar o destino anteriormente revelado, Cronos é destronado e banido, assim, Zeus sobe ao Olimpo e passa a comandar os deuses e os homens.

Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 806) afirmam que é precipitada a idéia de identificar Cronos ao deus romano Saturno. Na cultura romana, ele é um herói civilizador que ensina o cultivo da terra. Apesar de ser bom rei, não se adaptou à evolução da vida e da sociedade; ele também não aceitou a idéia de sucessão.

A mesma contradição é admitida por Bulfinch (2001, p.12); para o autor, “as representações de Saturno não são muito consistentes; de um lado, dizem que seu reino constitui a idade de ouro da inocência e da pureza, e, por outro, ele é qualificado como um monstro que devorava os próprios filhos”. Porém, de forma geral nas artes, Cronos e Saturno são considerados sinônimos do deus controlador do tempo.

Toda essa simbologia contribui para a compreensão de que o tempo mítico realiza-se ciclicamente, ao passo que o tempo-sucessão contém valores da sociedade e da história.

A arte (a pintura e a poesia), em suas metáforas do tempo, trabalha como mediadora desses valores do tempo ideal e do tempo real, com função de oferecer uma solução trans-histórica a essas contradições.

Nas pinturas de Peter Paul Rubens (1577-1640) e Francisco de Goya (1746-1828), respectivamente ilustradas nas imagens a seguir, a figura mitológica de Saturno apresenta-se com feitio assustador.

FIG. 6 *Saturno che divora un figlio*
Fonte: <http://currenticalamo.splinder.com/archive/2005-02> – acesso em 20/03/2006

FIG. 7 *Saturno devorando um de seus filhos*
Fonte: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.fflch.usp.br/dh/heros/traducoes/hesiodo/teogonia/CronosGoyaPrado.jpg&imgrefurl=http://www.fflch.usp.br/dh/heros/traducoes/hesiodo/teogonia/zeuscronos.html&h=450&w=250&sz=42&tbid=Di00V8he93sHXM:&tbnh=124&tbnw=68&hl=pt-BR&start=3&prev=/images%3Fq%3Dsaturno%2Bdevorando%2Bseus%2Bfilhos%2Bsvnum%3D10%26hl%3Dpt-BR%26lr%3D%26sa%3DN> – acesso em 20/03/2006.

Mesmo atendendo a diferentes tendências, a sensibilidade e a técnica de cada pintor conseguem registrar a dramaticidade das cenas mitológicas que envolvem o deus Cronos ou Saturno devorando seus filhos, justamente para escapar à profecia.

Utilizando uma das mais comuns representações para o tempo, *O relógio*, Quintana (2005, p. 371) reinterpreta a idéia apreendida nas telas clássicas, “O mais feroz dos animais domésticos é o relógio de parede: conheço um que já devorou três gerações de minha família”.

Simbolicamente, o relógio de parede é personificado assim como nas telas é personificado o deus do tempo que, vorazmente, engole suas vítimas. O poeta, embora se apóie na figura de *Cronos* e no que ela representa, faz substituições que atendem ao contexto da modernidade e que revelam seu estilo e a maneira irreverente de tratar, inclusive, os temas mais tradicionais e dramáticos.

Voltando às telas, a figura desse deus-tempo sempre é caracterizada na aparência de um ancião alado, cuja insígnia é uma foice. Também é comum estar próximo a ampulhetas e a imagens que sugerem a circularidade.

O velho (barbudo, na maioria das vezes) tem corpo curvado pelo peso dos anos; suas asas dão-lhe maior velocidade para fazer a transição entre o céu e a terra; sua foice, instrumento simbólico, é usada para ceifar a vida (esse utensílio também é habitualmente relacionado à figura da morte); a ampulheta remete à passagem ou à medição do tempo em seu fluir ininterrupto e irreversível; e a circularidade é vista como emblema do que é eterno, pois não tem nem começo, nem fim.

Esse tipo de representação é encontrado em muitas obras, como em Ticiano (1487-1576), *Alegoria da prudência*; Vouet (1590-1649), *Os prazeres do tempo*; Rubens (1577-1640), *A apoteose de Henrique IV e a proclamação da regência*; Bronzino (1502-1523), *Alegoria com Vênus e Cupido*; e Poussin (1594-1665), *Uma dança para a música do tempo*, entre tantas outras.

As imagens mostram a fluidez, os estágios e a unidade simultânea do tempo. É o caso de *Alegoria da prudência (1565-70)*, hoje no acervo da National Gallery, de Londres, pintura na qual Ticiano representa o passado, o presente e o

futuro, respectivamente, pelas figuras de um velho barbudo (ele próprio), uma figura central com idade intermediária (seu filho) e a de um jovem. São as três fases da vida do homem, uma síntese visual representada nos semblantes do velho, do adulto e do jovem, localizados acima das figuras de um lobo, um leão e um cão.

A prudência manda o homem governar (o seu tempo), o que significa aconselhá-lo a viver cada momento da melhor forma possível, pois a vida em sua dinâmica é mutável.

Fig. 8 *Alegoria da prudência*

Fonte: <http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=ng6376> – acesso em 05/10/2006.

Manguel (2001, p. 74) cita uma interpretação, feita pelo historiador latino Macrobius, de uma antiga figura de três cabeças que se assemelha aos animais de Ticiano:

(...) o leão, denotava o presente, que é forte e ardoroso; o lobo, o passado, que devora a memória e leva consigo tudo o que resta do nosso presente; e o cão, ávido de agradar, representa o futuro, do qual a esperança, conquanto incerta, sempre nos dá uma imagem agradável, (...)

Assim, em *Alegoria da prudência*, Ticiano retoma a simbologia interpretada por Macrobius.

A iluminação da tela está diretamente relacionada aos períodos da vida, enquanto o jovem tem grande luminosidade em seu rosto, o escurecimento gradativo das faces dos outros dois homens sugere a passagem dos anos.

Na face central, é bem nítida a divisão que se faz do lado claro e do lado escuro; por trazer refletidos esses dois lados, pode-se relacioná-la ao período de transição entre a juventude e a velhice. Para a figura dos animais, há uma transferência de iluminação, conferindo sentidos semelhantes aos indicados nas faces humanas.

A simultaneidade da imagem, ao apresentar três idades diferentes, faz lembrar de um trecho em que Quintana (2005, p. 724) inicia o assunto, fazendo menção aos truques humanos que têm objetivo de criar efeitos cronológicos. Para ele, o calendário é um deles. Esse instrumento passa a idéia do avanço linear do tempo em dias, semanas, meses e anos.

Por terem como representação os números, sugerem um avanço sem fim. Depois de 2007, vem 2008, 2009... e assim por diante, numa trajetória infinita interposta por renovação periódica entre cada ciclo de doze meses. Porém, numa tentativa de explicar a passagem do tempo em nós, o poeta procura estabelecer a simultaneidade de nossas idades, dizendo “o menino faz parte do adulto”.

Reiterando o assunto, uma outra passagem é clara ao dizer que “cada um de nós é a soma de todas as nossas idades, soma que contém em si, intactas, as suas sucessivas parcelas” (QUINTANA, 2005, p. 816). Assim, por mais que o tempo passe, há a coexistência do que fomos no que somos.

3.1.1 A música do tempo

O tempo continua em pauta, também no quadro de Poussin, *Uma dança para a música do tempo*. Cumming (1998, p.50) o identifica como “um tratado em miniatura sobre o tempo, o destino e a condição humana”, um verdadeiro quebra-cabeça que apela mais para razão que para a emoção. Por esse motivo, ele ilustra e serve como base à discussão sobre o tempo e seus símbolos.

FIG. 9 *Uma dança para a música do tempo*
Fonte: Robert Cumming, 1998, p. 50-1.

Essa pintura relaciona-se às personificações de Riqueza, Prazer, Trabalho e Pobreza que dançam em roda. Tais figuras aludem à roda da fortuna²³ e ao ciclo

²³ Cf. Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 787) significa “no plano humano, a instabilidade permanente e o eterno retorno”.

da vida que, por sua vez, tem o tempo como determinante em seu constante e irreversível fluir. Ele é responsável por imprimir um ritmo de tal modo que provoque a dança. Por analogia, identifica-se pelo título da obra que a música é a do tempo e que a dança, a da vida. A interdependência desses elementos acentua a instabilidade da vida; se, por acaso, a música parar, a dança também pára e a vida acaba.

Apesar da sugestão da influência da música sobre o ritmo da vida, o contrário não se observa, porque é evidente a incapacidade humana de controlar a melodia do tempo e, conseqüentemente, as etapas da dança (vida) que se definem numa linha temporal, conforme a existência humana.

Na obra, o tempo é marcado por antagonias. Talvez até estejam relacionadas às próprias oposições que o tempo traz em si, como as idéias dicotômicas de eternidade e de finitude, em sua duração; de ciclo e de linearidade, em seu transcorrer.

Além dos pares opostos: vida X morte, ciclo X linearidade e finitude X eternidade, outros pares contraditórios são reconhecidos, confirmando que as oposições merecem atenção especial na construção dos sentidos do tempo nessa obra de Poussin, entre eles estão: velho X novo; passado X presente; passado X futuro; presente X futuro; dureza X delicadeza; azul X dourado; céu (plano mítico) X terra (plano sensível); contemplação X vivência; movimento X estaticidade; civilização X natureza; pobreza X riqueza; trabalho X prazer; dia X noite.

As duas crianças, sentadas em primeiro plano, nas posições laterais da tela, estão relacionadas à vida, ao tempo do nascimento e ao que é novo. Trazem consigo símbolos do tempo: as bolhas indicam a brevidade dos momentos e a fragilidade da vida; a ampulheta marca o tempo que resta e o tempo que passou, mostra ainda a sua irreversibilidade na fugacidade dos momentos que escapam ao controle humano.

Se as crianças representam o novo, a infância e a inexperiência de quem pouco viveu, representam também o tempo que ficou para trás, quando comparadas à figura do velho tocador de harpa. Essa última figura tem as marcas da experiência, refletidas na vivência e, por essa razão, liga-se ao tempo futuro que é desconhecido.

Outro detalhe misterioso é o par de asas que confere ao ser uma característica sobrenatural, colocando-o numa posição de distanciamento e superioridade, o que lhe confere poder de decidir sobre o destino dos humanos.

O presente está representado na ação central que toma conta da cena e que nos convida a participar; numa maneira simbólica de remeter à importância de se viver esse tempo, de aproveitar o momento porque ele passa e não volta jamais. Não podemos deixar de notar que, na pintura de Poussin, todas essas fases mostram-se concomitantes.

Aos aspectos da temporalidade, está atento o deus Jano. Ser dotado de duas cabeças, tem um rosto jovem e um rosto velho. Essa peculiaridade o torna capaz de olhar simultaneamente para o passado e para o futuro, numa extraordinária visão de sincronia entre fatos de tempos diferentes.

Outro evento sincrônico ocorre pela divisão do quadro em dois planos, um terreno e outro mítico. As ações ocorrem como se houvesse uma transposição do que acontece no céu para a terra ou vice-versa. Se, aqui, a dança se identifica com a vida e, por essa razão, tem seu tempo limitado ao transcorrer da existência humana, lá, a dança feita pelas Horas, no cortejo aos irmãos Apolo e a Aurora, é eterna e se repete a cada amanhecer. Assim, o tempo de vida do homem é associado à linearidade, à finitude, diferentemente do tempo mítico relacionado à circularidade, ao eterno retorno.

Também são emblemas da durabilidade e da efemeridade do tempo, as construções em pedra e as flores, respectivamente. No pedestal de Jano, ornado com colares florais, têm-se representadas bem próximas essas oposições. De forma semelhante, as vulneráveis bolhas, que têm como fundo a mureta em pedra nua, apontam aspectos opostos e contrastantes.

À circularidade ligam-se indícios de movimento distribuídos em boa parte do quadro; em contrapartida, a linearidade ocupa seu espaço e é aparente na estabilidade dos pedestais.

A composição geométrica da tela reflete algumas formas nas linhas das figuras que a estruturam (círculo, triângulo, divisão simétrica da verticalidade e horizontalidade). Nessas projeções, o tempo mostra-se dual, ou seja, cíclico e

porque não dizer eterno para a natureza e para os deuses e, linear e finito, para os mortais.

No plano terreno, a roda da vida tem seus personagens tipicamente caracterizados pelos seus adereços, denotando o apego à materialidade. A Riqueza utiliza como cor predominante o amarelo ouro, seus cabelos estão torneados com pérolas e as ricas sandálias mostram seu *status*. Segue de mão dada com a Riqueza a personificação do Prazer, vestida com roupas em cores contrastantes que saltam à percepção. Tem olhar penetrante e sedutor, direcionado para fora do quadro em um ponto estratégico para cruzar rapidamente com o olhar do observador, com o objetivo de mais facilmente projetá-lo a participar da dança. Seus cabelos soltos e esvoaçantes são adornados com rosas em cores delicadas, isso nos leva a pensar na liberdade e na volúpia que se busca no prazer. Prazer dá a mão ao Trabalho, mas seus olhares buscam posições opostas. O Trabalho traz uma coroa de louros na fronte, o que lhe confere possibilidade de vitória. Ele veste indumentária em cor mais forte, verde em tom escuro que transmite a sensação de seriedade. A última figuração é a Pobreza, traja roupas simples e vem com seus pés descalços como o Trabalho. A mão que segura a mão do Trabalho encontra-se em posição elevada, o que indica um estado de tensão, a falta de relaxamento, possivelmente provocado pelo esforço da faina. A outra mão tenta aproximar-se da mão da Riqueza, porém, neste ponto, o que era para formar um círculo perfeito tem sua harmonia prejudicada pelas mãos que não se tocam, mas é notável o esforço que Pobreza faz para que o elo não se quebre.

Trazendo para o nível social, a roda mostra quão desigual é a sociedade. As pessoas vivem calcadas em aparência e revelam-se indiferentes à sina dos outros. Ficam mesmo de costas e desunidas, estrategicamente numa maneira confortável de evitar os problemas alheios. Na dança terrena, os esforços se individualizam, fazendo com que cada um tenha o seu próprio tempo ao cumprir seus destinos. No espaço mítico, a dança é realizada em esforço coletivo, num tempo pleno, que aceita inclusive a supressão da temporalidade.

Assim como o tempo, o círculo exibido por Apolo é íntegro. Seu posicionamento, disposto em eixo vertical, se assemelha ao da roda (que não

aparece) da carruagem, facilitando sua movimentação. Como Apolo é o deus do Sol, associamos esse movimento circular, feito pela terra em torno do astro rei, ao surgimento do dia e depois da noite, repetidos em intervalos periódicos e regulares; tal movimento se mantém pelas leis do próprio universo, sem a interferência humana.

A movimentação do círculo, formado pelos dançarinos da dimensão existencial, não é tão fácil assim, precisa de um grande esforço, justificado tanto pela falta de união do grupo como pela posição ocupada pelo círculo. Seu eixo encontra-se na posição horizontal, assemelha-se ao círculo formado pelo giro de um pião ou pelo movimento rotatório de uma máquina de lavar roupas.

Explica a física que, se as forças fossem iguais em todos os sentidos, ele não sairia do lugar, melhor dizer que existe uma força, dita centrípeta que se dirige para o eixo de rotação (para o centro), ao mesmo tempo outra força, a centrífuga, que tenta afastar-se desse eixo; essas duas forças, conjuntamente, mantêm o equilíbrio do movimento rotacional. Porém, como no círculo da dança as forças não são iguais, acreditamos que ele se movimenta, apesar de encontrar maior dificuldade na realização desse intento.

O círculo celeste não tem começo nem fim, por isso dizer que ele se identifica com o que é infinito e eterno; já a projeção formada pela dança daqui, observando que há a ruptura das mãos que não se encontram, é só aparentemente um círculo. Na verdade, se considerarmos a Pobreza e a Riqueza como extremidades, a linha formada pelo segmento das figuras personificadas é somente uma linha curva, delimitada e finita. Essa linha pode ser esticada e, assim, diluí-se a falsa aparência de proximidade entre Riqueza e Pobreza.

No quadro, outra marcação temporal pode ser feita quando avaliamos as duas colunas de pedra, a primeira (que está atrás da criança que faz as bolhas), mostra-se pequena, sua altura não ultrapassa a criança que protege. A outra, do outro lado, tem a altura dos seres adultos, portanto, as duas colunas coincidem com os momentos vividos nos estágios iniciais e finais do ser humano. A primeira é mais simples, livre de qualquer marca; a segunda, mais complexa, com linhas acentuadas,

como as marcas (rugas, calosidades) deixadas nas pessoas pelas experiências e pelo passar do tempo.

Para Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 265), a coluna simboliza “a árvore da vida”; mais adiante (p. 266) atribuem a ela a função de manter as relações entre o céu e a terra. Contudo, é imprescindível destacar o sentido de fronteira, de proteção, de limite, em geral, enquadrando as colunas como portas que dão acesso a outro mundo. Por esse prisma, as colunas indicam mesmo uma linha de tempo e funcionam como portais de acesso a um mundo que está além do conhecimento humano.

Mais uma vez é importante mencionar a simbologia, agora a da harpa, instrumento que transmite os acordes da música orquestrada pelo tempo. Nela, o deus do tempo “toca o modo do sono, que faz dormir irresistivelmente aqueles que o ouvem, com risco de fazê-los passar, ocasionalmente, desta para melhor” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 484). Será com esse intuito que o velho tempo toca, incansavelmente e atinge a todos? É essa melodia que nos leva a crer que não exista nada mais certo nesta vida que a morte?

A problemática levantada intercala-se entre uma arte e outra, confirmando muitas afinidades entre a pintura e a poesia. O excerto da obra de Quintana (2005, p. 396/7) relaciona o tempo, a vida e a arte: “(...) o tempo é uma tela que precisa ser tecida... Mas quem foi que tomou agora o fio de minha vida?”²⁴

E o tempo, em suas representações, continua tocando sua música, fazendo com que as pessoas dancem impelidas por uma força incontrolável. Essa noção de tempo linear trouxe ao homem o inquietante pensamento de mortalidade, pois transforma a vida num fio²⁵ que corre sucessivamente do nascimento para a morte.

Talvez as respostas às questões anteriores nunca sejam satisfatórias e muitos pontos não se esclareçam, mas sabemos que, em diversas épocas, o

²⁴ Outras figuras mitológicas relacionadas ao controle do destino dos homens, desde o nascimento até a morte, são as três Parcas: Clotho, escolhe e tece o fio na roda da vida; Lachesis, mede o comprimento do fio da vida e determina a sua duração; Átropos, corta o fio que põe fim à vida. Elas são irmãs das deusas Horas (Eunomia, Dice e Irene).

²⁵ Ver BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia**: Histórias de deuses e heróis (2001).

assunto relacionado ao tempo tem provocado inquietação no ser humano. Por isso, a temática da temporalidade é referência constante nas manifestações culturais da humanidade. A literatura, como uma dessas manifestações, tem no tempo uma importante categoria que desempenha fundamental papel na narrativa e, na lírica, tornou-se lugar comum.

O tempo pode seguir, conforme Moisés (1993, p.146), duas premissas: o “tempo como história” e o “tempo como tema”. No primeiro caso, liga-se ao uso que a sociedade faz dele e não tem propriamente ligação com o poético; no segundo, o tempo consiste em substância poética, sendo assim, ingrediente essencial à poesia.

Seguindo o pensamento de Massaud Moisés (1993, p. 148), o tempo apresenta-se nas seguintes dimensões:

1) o tempo cronológico ou histórico, marcado pelo relógio e pelo calendário, 2) o tempo psicológico, a duração que flui na mente humana, desobediente à noção de começo, meio e fim, e 3) o tempo metafísico, ou mítico, situado num espaço transcendental, fora da História e da Consciência, espécie de eternidade ou de tempo indeterminado, - o tempo da poesia constitui uma quarta dimensão que não se confunde, na sua totalidade, com as demais: o tempo da poesia pode conter laivos de cada uma das três dimensões, sem identificar-se com nenhuma delas.

Embora mantenha traços e vinculação às dimensões mencionadas, o tempo na poesia pouco ou nada mantém em relação ao tempo cronológico. Isso se explica porque, na lírica, muitas vezes, a marca da temporalidade é apagada, o que não significa dizer falta de preocupação com a época ou com o social.

O assunto é tratado por Quintana (2005, p. 745) em uma de suas entrevistas²⁶, para ele,

Nem se pense que o poeta lírico está fora do mundo. Os sentimentos que ele canta pertencem a todo o mundo, a toda a humanidade, são de todos os tempos e não apenas os de sua época – independentes de quaisquer restrições de nacionalidade, raças, crenças ou partidos políticos. Se não é assim, depois de

²⁶ ver também Quintana (2005, p. 731).

resolvidos os problemas, o que seria dos poetas? Ficariam simplesmente sem assunto.

Essa atualidade dos problemas comuns aos homens, independente de sua época, é inspiração para a lírica que costuma tratar de assuntos que, na sua singularidade, tornam-se universais, como o amor e a saudade. Tais sentimentos, expressos nos versos, não pertencem a uma realidade num tempo e espaço delimitados, diferentemente dos fatos históricos, que têm o tempo e o espaço por referência.

Não é o rigor cronológico que torna um texto poético ou não. Na lírica, a expressão direta e explícita da história, do tempo e do espaço não é necessária; referências dessa natureza aparecem de forma implícita, muitas vezes, como alusão ou evocação de um desejo instalado em uma carência humana real.

Constitui ainda uma outra dimensão, o tempo da poesia. Essa quarta dimensão é, pois, o tempo da palavra (oral, que se dissipa no instante em que é enunciada, ou da palavra escrita que perdura enquanto registro), é no texto que a temporalidade da poesia pode ser observada em suas representações e simbologias.

O verso de Quintana (2005, p. 305) se fixa nessa particularidade do tempo que pelo seu entendimento, é “coisa que acaba de deixar a querida leitora um pouco mais velha ao chegar ao fim desta linha”. O poeta explicita a idéia de que os efeitos do tempo são aparentes no ser humano e que dependem dele para existir. Existe aqui uma estreita ligação entre a passagem do tempo na vida (envelhecimento) e o tempo utilizado na leitura da poesia. A comparação, quando concentra a passagem do tempo no intervalo delimitado entre o início e o fim da leitura, evidencia a dependência e a projeção do tempo em nós.

Faz referência a essa dependência *O tempo*, de Quintana (2005, p. 426), com um dos símbolos recorrentes na sua representação:

O despertador é um objeto abjeto.
Nele mora o Tempo. O Tempo não pode viver sem nós, para não
[parar.
E todas as manhãs nos chama freneticamente como
um velho parálítico a tocar a campainha atroz.
Nós

é que vamos empurrando, dia a dia, sua cadeira de rodas.
Nós, os seus escravos.
Só os poetas
os amantes
os bêbados
podem fugir
por instantes
ao Velho... Mas que raiva impotente dá no Velho
quando encontra crianças a brincar de roda
e não há outro jeito senão desviar delas a sua cadeira de rodas!
Porque elas, simplesmente, o ignoram...

No início, explicita-se a tônica da poesia que, num trocadilho, equipara a desprezível condição do despertador, classificando-o como um objeto abjeto. Em seguida, insinua-se que as pessoas aceitam a passagem da vida e o cruel destino sem se permitirem a liberdade para romper com o automatismo que a agitação da vida impõe. Como se observa, a organização do tempo socialmente relaciona-se e é orientado pelas práticas cotidianas.

Nesse contexto, a idéia de repetição é assegurada pelas expressões “todas as manhãs” e “dia a dia” que, juntamente com o movimento de empurrar a cadeira de rodas, executado à exaustão, apontam para a manutenção do ritmo monótono da rotina.

Num outro extremo, abusando da relatividade do tempo, crianças brincam em roda, sem se preocuparem com o seu fluir que provoca o esgotamento da vida e culmina na morte.

Tal relatividade faz do tempo ambíguo em sua compreensão e múltiplo em seus desenlaces, tornando-o matéria de negociação. Enquanto para uns é uma interminável rotina, para outros, uma brincadeira despreocupada com os valores e intervalos (padrões de regularidade) que a própria sociedade impõe.

3.2 MANIFESTAÇÕES DA TEMPORALIDADE

O modelo cíclico do tempo tinha aspectos comuns em várias culturas antigas. Na opinião de Spencer, citada por Whitrow (2005, p. 27), “a idéia de tempo era dominada pela figura da eterna roda da mudança – uma harmonia

cíclica universal pela qual todas as coisas voltam para si mesmas e os seres temporais tornam-se permanentes pela constante regeneração”. Esse tipo de tempo é realimentado por uma nova existência, identifica-se com o tempo da natureza e também dos fenômenos periódicos como as estações do ano.

Diferente é a visão moderna de tempo que sofreu grande influência do cristianismo e adotou como doutrina central, segundo Whitrow (2005, p. 22) a “Crucificação um evento único no tempo, não sujeito à repetição, implicando, assim, que o tempo deve ser linear e não cíclico”. Acredita-se ser esse o tempo vivido pelo homem moderno, relaciona-se à concepção que tem por base o seu avanço linear, porque se inicia com o nascimento e termina com a morte, equivalendo, desse modo, ao período de duração da vida.

Um ritmo cada vez mais acelerado rege a existência do homem moderno, fazendo com que as fronteiras entre passado / presente / futuro fiquem menos perceptíveis, daí a impressão de que o tempo passa veementemente.

No caso do homem, a idéia da distinção entre passado, presente e futuro deve ter sido o resultado de uma reflexão consciente sobre a condição humana. A tensão mental e emocional resultante da descoberta do homem de que toda criatura viva nasce e morre, incluindo ele próprio, deve tê-lo levado a buscar intuitivamente alguma forma de escape do inexorável fluxo do tempo. (WHITROW, 2005, p. 18)

Essa percepção contribui para a formação da consciência sobre a passagem do tempo e requer uma organização mental que se desenvolve na prática pela própria experiência humana.

Observando as mudanças, como o crescimento dos seres vivos, é possível compreender a idéia da sucessão temporal. Portanto, para o autor, o tempo em si não produz efeitos sensíveis a nossa percepção, porém se constata inúmeras modificações nos seres à medida que se avança na linha do tempo, ou mais precisamente, na linha da vida.

Se, na natureza, o tempo se reflete em marcas e nas mudanças provocadas nos seres, num texto, os aspectos temporais podem ser percebidos pelas formas verbais do presente, do passado e do futuro.

Outras marcas temporais também se vinculam a noções de instante, eternidade, duração, simultaneidade, continuidade e ruptura. Para essas noções, são válidas as referências cronológicas: agora, antes, depois, já, hoje, ontem, amanhã, sempre, além de uma vasta simbologia relacionada a representações mais concretas das quais o despertador, o relógio, a ampulheta, o calendários são apenas algumas.

Na tentativa de captar, avaliar, medir e suscitar o pensamento sobre o tempo, é necessário considerar seu ritmo, bem como os aspectos e os marcadores da temporalidade, uma vez que, de forma alguma, é possível apreendê-lo fisicamente.

3.2.1 Ritmo – o tempo na poesia e na vida e outros marcadores temporais

O ritmo não se esgota na sonoridade verbal (melopéia) do poema. Nesse sentido, Lopes (1995, p.182) diz que “Em realidade o ritmo do poema caracteriza-se como simultaneidade entre a metamorfose da imagem (fanopéia), a seqüência de idéias (logopéia) e a dinâmica da catarse afetiva.” No poema como um todo deve se explorar a conexão sincronizada desses elementos ao ritmo, impondo sua intencionalidade que se desvela plenamente com sua leitura ou sua escuta.

Nos poemas, o ritmo traduz um tempo encontrado na vida que pode ser comparado ao ritmo que acompanha o movimento do vento, das águas, das nuvens, e até pode-se dizer que o “ritmo poético recupera o ritmo da circulação sangüínea e da respiração” (TREVISAN, 2000, p. 63). Esse ritmo de base biológica, apreendido na vida e intencionalmente transferido para o discurso poético, é um movimento, um fluir de uma energia vital para a poesia.

Afirma Octavio Paz (1982, p. 69) “todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, mas tempo original. A medida não é tempo, mas modo de calculá-lo.” O ritmo, bem como outras formas de medir o tempo, são maneiras de reduzir a abstração e presentificar o tempo, de mostrar a sua direção e de agregar-lhe sentidos.

Contudo, os ponteiros do relógio que se mexem não são o tempo em seu decurso, porque sob esse ponto de vista não é o tempo que passa, não são os segundos, os minutos, as horas e, assim por diante. Na verdade, para o autor, o sentimento de passagem refere-se ao curso da própria vida, somos nós que passamos e que envelhecemos, portanto, podemos dizer que o tempo está em nós.

Em Quintana (2005, p. 354), a idéia do fluir transferida para a vida, é clara “Eu sou o momento: passo”; dessa maneira, ele mostra quão provisória é a existência humana.

A instabilidade do momento aumenta a expectativa sobre o devir (transformação incessante e permanente), pois a sucessão irreversível do tempo relaciona-se a uma seqüência de acontecimentos (naturais ou sociais) que modificam o corpo, a maneira de ver as coisas e as relações estabelecidas com os semelhantes e com o meio.

Ao perceber a fugacidade do tempo, provocada pelo seu transcorrer ininterrupto, o homem toma consciência de que é um ser transitório e, portanto, finito. Sente-se impotente diante do inexorável, especialmente quando pressente a aproximação da morte. Diante da problemática, desenvolve o desejo de situar-se fora do tempo, na idealização de mundos imaginários. Sonhos, idealismos e devaneios são sublimações a que a poesia se rende na busca de sentido para a realidade.

Quando o assunto é o tempo passado, pelo sentimento recuperado, a memória tem importante papel. Daí emana a saudade que, nesse caso, não está relacionada somente aos acontecimentos de determinada fase da vida, mas ao que as pessoas então eram.

Refletindo sobre as conclusões de Bartlett, Whitrow (2005, p. 38) salienta que “tanto a retenção das memórias do subconsciente quanto sua recordação consciente dependem de fatores dinâmicos.” À mesma página, ele explica que a lembrança do que está distante

não é uma simples reanimação de inúmeros sinais fixos, é essencialmente uma reconstrução imaginativa que depende da estrutura da mente no momento da recordação; apenas alguns detalhes importantes são lembrados, como muitas vezes ocorre quando repetimos uma história que ouvimos ou lemos.

Devido à dificuldade, ou mesmo incapacidade de reter integralmente o que aconteceu, conforme se passou no plano real, admitimos que é mais fácil lembrar das coisas que interessam.

Para completar o que a memória não consegue resgatar, uma espécie de vazio, a imaginação entra com sua parcela de contribuição. Por isso, é comum mesclar aos resquícios de memória o que foi produzido pela imaginação. Acontece nessa inter-relação a experimentação de uma simultaneidade entre o antes (passado) e o depois (futuro), mediados pelo agora (presente) o que na realidade seria impossível de ocorrer.

Considerando o caráter oscilante das três dimensões temporais em que, segundo Elias (1998, p. 62) o “futuro de hoje é o presente de amanhã e o presente de hoje é o passado de amanhã” fica complicado estabelecer linhas que se fixem fora do que Censorinus chamou de tempo absoluto²⁷, nele, passado e futuro estão submetidos ao presente; esse por sua vez, não possui extensão própria, tamanha a sua brevidade. O presente, então, pode ser entendido como um determinado instante num fluxo contínuo.

Diante das modificações provocadas pela ininterrupção do tempo, o homem sente o peso de experimentar somente a transitoriedade do presente.

A insatisfação com a sua condição passageira e o pensamento de que pode deixar de realizar muitos feitos, faz com que se valorize sobremaneira essa

²⁷ In Elias (1998, p. 63) “imenso, sem começo nem fim. Sempre existiu e sempre existirá da mesma maneira”.

dimensão temporal com o intuito de aproveitar ao máximo cada momento, atendendo, assim, às sugestões do *carpe diem* que vigoram, desde há muito, tanto na vida como na lírica.

Por outro lado, o passado, devido ao aspecto da linearidade temporal, distancia-se e somente pode existir na lembrança, recuperando ou idealizando o que aconteceu.

4 DE CANTO (EN)CANTO COM QUINTANA, CAMÕES E ANTÔNIO NOBRE

As influências e convergências podem ser consideradas como casos particulares de um processo fundamental da literatura, a intertextualidade. Por essa perspectiva, as próximas análises voltam-se ao tratamento que Mario Quintana dedica à temática temporal, observando como o poeta brasileiro reaviva elementos que, em outras épocas, estiveram presentes na poética de Camões e na de Antônio Nobre.

Pela abrangência dessa temática, restringimos as observações a algumas nuances características das obras dos poetas em questão. Para tanto, a temática do *carpe diem* entremeará as poesias de Quintana e de Camões e a temática da saudade as poesias de Quintana e de Antônio Nobre.

4.1 O *CARPE DIEM* NA LÍRICA

A lírica, conforme Achcar (1994, p. 59) “concentra-se no estreito limite do presente, na brevidade da canção” por isso o *aquí* e o *agora* são índices básicos dessas composições. Camões e Quintana reúnem um repertório com sugestões ao *carpe diem*, motivo pelo qual em torno de suas poesias desenvolve-se a discussão desse tópico.

Em estudo sobre as variações horacianas do *carpe diem*, Francisco Achcar (1994, p. 93) enfatiza o significado do verbo *carpere* no sentido de “fruir”, “gozar”. A conhecida expressão sintetiza a importância de se aproveitar as oportunidades no momento em que surgem, levando em consideração as singularidades das experiências temporais.

Não se pode negar que a idéia de se defender o prazer do momento, como caminho da felicidade, combina com o estilo de vida dos jovens. Eles vivem o tempo presente, sem grandes laços com o passado e também não se importando com o futuro.

O caráter dissolvente do tempo, há muito percebido, impossibilita sua conservação. Por isso, o chamado para se prestar mais atenção ao presente; o que mais parece um conselho, uma vez que a vida é curta e o futuro, uma incógnita.

4.1.1 Quintana e Camões, o *carpe diem* em tempos diferentes

À dinâmica das mudanças ocorridas no ser humano ao longo da vida, Camões (1997, p. 94) associa a passagem do tempo, considerado objetivamente²⁸. Assim, atribui à efemeridade e à precariedade da existência a causa de grande parte do sofrimento humano. É sobre a mutabilidade das coisas que trata o soneto:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem, se algum houve, as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mim converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto,
Que não se muda já como soía.

A vida humana e a natureza são marcadas por ritmos diferentes, enquanto a natureza segue a previsibilidade das estações, primavera “o tempo cobre o chão de verde manto” e inverno “que já coberto foi de neve fria”; a existência do homem é marcada pelas mudanças no ser (caráter), nas vontades (afetos), na confiança (fé) e até nas qualidades (valores).

Geir Campos, em introdução feita para a obra *Lírica, redondilhas e sonetos*, de Camões (1997, p. 15), comenta que, entre os grandes temas da lírica

²⁸ CAMÕES, Luis de, (1997, p. 16), in introdução de Geir Campos “processo exterior que transforma qualitativamente as coisas e as pessoas, estranho à ordem da consciência, irmão da fortuna, da sorte, do acaso.”

camoniana, está justamente o marcado pelas “ ‘mudanças’, transformações pelas quais o tempo e a história fazem passar as gentes e as coisas e o desconcerto do mundo’.”

Em vista do sofrimento, condicionado às mudanças, e das novidades que o desenrolar da vida apresenta, surge a desesperança no futuro. Perante projeção não animadora, em parte porque é dependente do acaso, resta viver o presente, assegurando a presença da clássica fórmula do *carpe diem* nos versos de amor de Luís Vaz de Camões (1997, p. 87):

Se as penas com que Amor tão mal me trata
Permitem que tanto viva delas,
Que veja escuro o lume das estrelas
Em cuja vista o meu se acende e mata;

E se o tempo, que tudo desbarata,
Secar as frescas rosas sem colhê-las,
Mostrando a linda cor das tranças belas
Mudada de ouro fino em bela prata;

Vereis, Senhora, então também mudado
O pensamento e aspereza vossa,
Quando não sirva já sua mudança.

Suspirareis então pelo passado,
Em tempo quando executar-se possa
Em vosso arrepender minha vingança.

O grande desconcerto vem da celeridade do tempo, que imprime mudança em tudo, inclusive ao pensamento e às atitudes; a aspereza transforma-se em arrependimento pelo amor não vivido e configura-se numa espécie de vingança.

A segunda estrofe, nitidamente entoada pela temática do *carpe diem*, mantém a relação entre o passar do tempo e a desperdício do frescor da juventude. Trabalha com a imagem de uma flor, que se identifica de forma metafórica tanto à delicadeza como à efemeridade da beleza feminina.

Além disso, explora a mudança na tonalidade dos cabelos, aludindo ao envelhecimento a alteração na aparência das madeixas que passam de douradas para acinzentadas. Geralmente, a perda de vitalidade e a mudança na coloração é o

que acontece com os fios de cabelo de uma pessoa à medida que o tempo passa e a idade avança.

O poema sustenta a idéia de que o tempo é o senhor da vida, portanto, invencível pelos mortais.

O fluir do tempo e a brevidade da vida, associados à temática da instabilidade e da mudança, é uma constante na lírica camoniana que usa a valorização do presente como ponto estratégico e necessário para afirmação humana diante de sua precária condição.

Na seqüência, os versos de um soneto de Camões (1997, p. 100) ressaltam a passagem e a irreversibilidade do tempo:

Que me quereis, perpétuas saudades?
Com que esperança ainda me enganais?
Que o tempo que se vai não toma mais,
E se torna, não tornam as idades.

Razão é já, ó anos, que vos vades,
Porque estes tão ligeiros que mostrais,
Nem todos para um gosto são iguais,
Nem sempre são conforme as vontades.

Aquilo a que já quis é tão mudado,
Que quase é outra cousa; porque os dias
Têm o primeiro gosto já danado.

Esperanças de novas alegrias
Não mas deixa a Fortuna e o Tempo errado,
Que do contentamento são espias.

O soneto explora a conscientização do homem em relação ao ser-estar-no-mundo que culmina em atitude resignada perante o destino que não se cumpre segundo sua própria vontade. Nele também há a descrença no que há de vir, a ponto de não querer prender-se às coisas, uma vez que a transitoriedade provoca o desencontro entre o querer e a realização, fazendo da vida terrena uma constante ilusão.

Diferente do sentimento que se liga ao tempo passado, fazendo-o merecedor de saudade eterna, ao futuro, o vislumbre da esperança soa como uma espécie de traição. O texto insiste em que a mudança condiz com

a efemeridade das coisas que não resistem à passagem do tempo, não deixando outra opção senão a morte. Desse modo, reforça a perspectiva de que tudo neste mundo é vão.

Em outro soneto de Camões (1997, p. 109), o tempo é propulsor de mudanças que encerram em si o anúncio certo do fim:

O tempo acaba o ano, o mês e a hora,
A força, a arte, a manha, a fortaleza;
O tempo acaba a fama e a riqueza,
O tempo o mesmo tempo de si chora;

O tempo busca e acaba o onde mora
Qualquer ingratidão, qualquer dureza;
Mas não pode acabar minha tristeza,
Enquanto não quiserdes vós, Senhora.

O tempo o claro dia toma escuro,
E o mais ledo prazer em choro triste;
O tempo, a tempestade em grão bonança.

Mas de abrandar o tempo estou seguro
O peito de diamante, onde consiste
A pena e o prazer desta esperança.

Leodegário A. Azevedo Filho (2001, p. 12), responsável pela seleção dos *Melhores poemas de Luís de Camões*, diz que “do ponto de vista literário, a lírica de Camões se insere na órbita maneirista, pois nela já se reflete a crise do Renascimento”, que se justifica à medida em que a autoconfiança do humanismo é substituída pela dúvida e pela angústia provocadas pela consciência da fragilidade e brevidade da vida e da fugacidade do tempo. O homem passa a desacreditar que seu trabalho possa transformar o mundo, que, em movimento contrário, está em contínuo desfazer-se.

No fragmento da ode, Camões (2001, p. 53-5) encerra a contradição de se viver no limiar entre o que existe e o que não existe:

Porque, enfim, tudo passa,
não sabe o tempo ter firmeza em nada;
e nossa vida escassa
foge tão apressada
que, quando se começa, é acabada.

As rápidas e freqüentes mudanças contribuem para a perda de qualquer sentido de continuidade entre passado/presente/futuro, reduzindo a existência humana ao imediatismo das circunstâncias.

A valorização do presente coincide com sua extrema relatividade; a impossibilidade de fixação o torna um estágio transitório entre a carga que traz do passado e a expectativa que se cria para o futuro.

Observando a poesia, Helena Parente Cunha (1977, p. 38) escreve um ensaio sobre a fugacidade do tempo, nele, conclui que em Camões, assim como em outros poetas, “A fugacidade do tempo vem constatada com a melancolia da certeza de um bem que não pode durar muito. E, por isso, deve ser usufruído sofregamente, sob pena de se perder sem remédio.” O presente passa a ser um critério de orientação temporal valorizado por ser o único momento palpável e, por esse motivo, a estratégia de aproveitá-lo antes que se acabe.

Ao mesmo mote inspirador, Quintana (2005, p.180) adapta em *Viver* uma cena corriqueira e familiar.

Vovô ganhou mais um dia. Sentado na copa, de pijama e chinelos, enrola o primeiro cigarro e espera o gostoso café com leite.

Lili, matinal como um passarinho, também espera o café com leite.

Tal e qual vovô.

Pois só as crianças e os velhos conhecem a volúpia de viver dia a dia, hora a hora, e suas esperas e desejos nunca se estendem além de cinco minutos...

Ao utilizar o verbo ganhar, o poeta sugere que a vida é um presente. Os versos dão a entender que ela é um presente e que acontece no tempo presente. A brincadeira poética revela, nas entrelinhas, um duplo sentido para o termo elíptico.

Normalmente, ao gesto de presentear liga-se a intenção de contribuir para a felicidade de outrem. Esse sentimento é próprio das pessoas que primam em levar a vida de forma hedônica, buscando o máximo prazer nas coisas mais simples e rotineiras.

Aliás, nos termos de Achcar (1994, p. 67), isso é uma constante “na lírica do *carpe diem*, na qual o hedonismo é sempre apresentado como resultante lógica da consciência de efemeridade.” Enquanto nos poemas clássicos o hedonismo está relacionado aos sentimentos mais nobres como o amor e a felicidade sublimada, em Quintana, esse sentimento é vivenciado em momentos de desejo e de espera relacionados a coisas habituais e comuns: o gostoso café da manhã, ainda em vestes íntimas e o enrolar de um cigarro.

Os versos ainda exprimem a delícia de se viver plenamente o agora, um tempo tão imediato que não se estende além de cinco minutos. Também chama a atenção para a capacidade que somente os velhos e as crianças têm de viver sem criar expectativas que não possam ser realizadas. Eles se igualam por não terem preocupação com o futuro, não fosse assim, seriam como as outras pessoas e deixariam de curtir o presente.

Mesmo sabendo que o velho e a criança valorizam cada instante da vida, pensamos que o motivo que os levam a tal atitude não seja o mesmo para ambos. Enquanto a criança não cria expectativa por não ter maturidade e conhecimentos suficientes para uma previsão a longo prazo, o velho, ao contrário, evita qualquer tipo de projeção por já ter vivido o bastante e entender que qualquer plano quanto mais distante, mais difícil de se concretizar.

Ao mesmo tempo em que se tem o desejo de viver intensamente cada momento, existe a paciência e a espera para que tudo aconteça ao seu tempo, sem atropelos e, dessa forma, possa ser melhor aproveitado.

Essa idéia tem o mesmo sentido da anunciada em Eclesiastes, Capítulo 3, no mais antigo dos livros de ensinamentos, a *Bíblia* (1980, p. 531), “Todas as coisas têm seu tempo (...) Há tempo de nascer, e tempo de morrer. Há tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou.” O tempo aqui é identificado com a própria vida e cumpre uma trajetória única para cada acontecimento, diferentemente do tempo ditado pelos relógios que escraviza o homem em ritmos cada vez mais frenéticos, não respeitando a

individualidade e, por isso mesmo, estabelecendo um padrão que deve ser seguido por todos.

Quintana demonstra, mais uma vez, percepção para o problema do homem em relação ao tempo, embora sabendo que “ninguém quebra a lei do tempo” (2005, p. 446) parece que sua vontade clama pela desvinculação total ao que é imposto por seus marcadores. *Seiscentos e sessenta e seis* (2005, p. 479) explicita seu pensamento sobre a relação entre a vida e o tempo:

A vida é uns deveres que nós trouxemos para fazer em casa.
Quando se vê, já são 6 horas: há tempo...
Quando se vê, já é 6ª. 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.

Os versos descartam a validade de uma vida regida pelos marcadores da temporalidade. Aponta de forma crescente a passagem do tempo na gradação que começa pelas horas, passa pela semana e chega até os anos. O número seis que se repete nos três versos em seqüência marca uma proximidade com o fim (do dia, da semana e da vida).

Ao pular intervalos temporais como os meses e também quando chega diretamente aos sessenta anos, cria-se o efeito de que a vida passou muito rapidamente.

Na vivência que passou quase despercebida, mesmo que alguma coisa não tenha se realizado a contento, não é agora (aos sessenta anos) que poderá reparar algum dano. Como se vê, não existe nova oportunidade de se fazer os “deveres de casa”, pois, a vida não se repete; daí a tristeza ao sentir a celeridade com que passou.

Misturado à tristeza, o arrependimento se mostra no desejo de viver de forma diferente, se isso fosse possível, para garantir a mudança se desprezaria o maior instrumento utilizado pelo homem para medir a passagem do tempo.

Ao se libertar do relógio e das horas, poderia a vida ser mais plena. Embora passasse da mesma forma, ela poderia ser marcada por outras coisas, mais relacionadas com a natureza humana e não simplesmente pelos números.

Em tom de descrença, Quintana (2005, p. 249), em *Tic-tac*, tenta negar o automatismo que o relógio impõe, “Mera ilusão auditiva, graças à qual a gente ouve sempre ‘tic-tac’ e nunca ‘tac-tic’... Depois disso, como acreditar nos relógios? Ou na gente?”. O poema em prosa sugere o rompimento com o que há de mecânico e repetitivo desse instrumento que tem como maior finalidade, medir o tempo. Vai além, ao propor uma nova experimentação, inverter o seu curso, associando ao som do “tac-tic” o movimento que se faz de forma contrária, de traz para frente.

É uma maneira de questionar a credibilidade do relógio, que mostra sempre um ritmo invariável. Com isso, aumenta a dúvida ao concluir que o ser humano contribuiu para a idéia dominante de tempo que se tem hoje, uma vez que foi o próprio homem quem criou, desenvolveu e aceitou que a sua vida fosse regida pelo compasso mecânico do relógio.

A mesma noção, fundada na relação do homem com a máquina que marca a passagem do tempo, é assunto de mais um poema em prosa de Quintana (2005, p. 794), intitulado *Das ampulhetas e das clepsidras*.

Antes havia os relógios d’água, antes havia os relógios de areia. O Tempo fazia parte da natureza. Agora é uma abstração – unicamente denunciada por um tic-tac mecânico, como o acionar contínuo de um gatilho numa espécie de roleta-russa. Por isso é que os antigos aceitavam mais naturalmente a morte.

Amplia-se a idéia de irreversibilidade do tempo, sempre mostrando seu fluir contínuo anunciado pelo relógio mecânico. Fica subentendida também a concepção de tempo dos antigos com sua passagem marcada por fenômenos mais palpáveis aos sentidos humanos, como a duração do dia, o ciclo de vida de uma planta, as fases da lua. Assim, o tempo pode ser visto e entendido como parte integrante da natureza.

Embora a poesia apresente os marcadores de água e de areia, dizendo-os relacionados ao tempo da natureza, entendemos como uma forma humorada de chamar atenção para a concretude dos elementos ali utilizados. Eles escoam e podem ser visualizados e quantificados, ao passo que, nos relógios mecânicos, os ponteiros são os responsáveis pela simulação de passagem do tempo, exigindo maior abstração na compreensão do fenômeno.

O fato de não ser muito precisa a marcação dos intervalos de tempo tanto da ampulheta como da clepsidra, faz com que o funcionamento desses objetos sejam relacionados aos marcadores temporais da natureza. Diferentemente, os relógios mecânicos e digitais marcam precisamente qualquer intervalo temporal.

A preocupação com o fluir ininterrupto do tempo culmina na triste sensação causada pela consciência da brevidade das horas. *Eu escrevi um poema triste*, de Quintana (2005, p. 878-9), explora esse sentimento:

Eu escrevi um poema triste
E belo apenas de sua tristeza.
Não vem de ti essa tristeza
Mas das mudanças do tempo,
Que ora nos traz esperanças
Ora nos dá incerteza...
Nem importa, ao velho tempo,
Que sejas fiel ou infiel...
Eu fico, junto à correnteza,
Olhando as horas tão breves...
E das cartas que me escreves
Faço barcos de papel!

Em tom mais contido, o poema revela que sua tristeza não é causada por alguém, tampouco pelos acontecimentos; ela é fruto da consciência da passagem do tempo e das mudanças por ele provocadas como acontece em Camões.

Tratando do tempo que há de vir, ele parece não oferecer confiabilidade, pois, na oscilação entre esperança e incerteza que se alternam, o futuro se torna imprevisível.

Diante da situação com tendência ao inesperado, o ser assume comportamento contemplativo, gerado pela impotência na decisão de seu destino que fica à deriva, junto à correnteza. Restando a ele somente o devaneio, conferido pela imagem dos barcos de papel, quiçá levando adiante a história das cartas e os sonhos cada vez mais distantes.

É complicado pensar em tempo sem lembrar das mudanças por ele provocadas, especialmente nos seres humanos. Na quadrinha que segue, Quintana (2005, p. 513) reafirma essa intrincada relação, deixando um *Bilhete a Heráclito*.

Tudo deu certo, meu velho Heráclito,
porque eu sempre consigo
atravessar esse teu outro rio
com o meu eu eternamente outro...

O poeta interpreta o pensamento do filósofo sobre as coisas no qual nada permanece imóvel. As mudanças nos seres são comparadas com a corrente de um rio; Heráclito (2000, p. 85) afirma que não se pode entrar duas vezes num mesmo rio, com isso “retira do universo a tranquilidade e a estabilidade”, assegurando que tais características são próprias dos mortos; o filósofo completa seu pensamento ao atribuir “movimento a todos os seres, eterno aos eternos, perecível aos perecíveis”.²⁹

Sabendo distinto o tempo dos mortais e o tempo do que é eterno, Quintana (2005, p. 625) registra num de seus poemas que “Em sua pobre eternidade, os deuses / desconhecem o preço único do instante...”. Valoriza, dessa forma, a vida dos meros mortais, que ao contrário dos deuses, têm a possibilidade de desfrutar da inquietante delícia do momento e dos contatos que acontecem somente uma vez.

Tratando ainda do aspecto transitório da existência humana, outro poema de Quintana (2005, p. 706) pode ser transcrito, uma vez que nele há propícia comparação da vida a uma viagem:

²⁹ Cf. **Pré-socráticos**: vida e obra, (2000, p.85), livro da Coleção Os pensadores.

O encanto de viajar está na própria viagem.

A partida e a chegada são meras interrupções num velho sonho atávico de nomadismo.

Por outro lado, dizem todas as religiões que estamos apenas de passagem no mundo. E isto é que faz querermos tanto a esta vida passageira.

Com enfoque nas vivências e no tempo presente, a influência do *carpe diem* chega a ser entendida como uma filosofia de vida.

Às concepções de Horácio se mesclam as de Heráclito nas criações de Mario Quintana; isso reitera a força do tempo como fator determinante nas reflexões filosóficas, na poesia e na vida do homem.

4.2 O SAUDOSISMO NA LÍRICA

Saudade como vivência ou reflexão provoca uma reação sobre a situação existencial. Sua forma arcaica é *Soidade*, parente do termo solidão, pode ser identificada com *nostalgie* (do francês) que reporta a um passado não esquecido, ou seja, um passado-presente, ou ainda, com o *spleen* (do inglês) mais próximo de um estado de melancolia e de tédio, proveniente de um vazio, uma espécie de presente-ausente.

No entendimento do autor português Pascoaes (1991, p. 155), “O homem, em virtude do seu poder saudosista, de lembrança e esperança, eleva-se da própria miséria e contingência à contemplação do reino espiritual, onde as coisas e os seres divagam em perfeita imagem divina”.

O sentimento de imperfeição, de transitoriedade e de finitude, além da experiência de dor, provocada pela saudade levam o homem idealizar o mundo como "uma eterna recordação", percebendo a realidade como evocadora de uma outra realidade mais real e, principalmente, melhor que aquela vivenciada no presente. Por isso, é comum recuperar e evocar, pela saudade, o que se perdeu (infância), o que está distante (sentimento de exílio), combinando ao que não é experienciável (fantasia/sonho).

4.2.1 Quintana e Antônio Nobre e o tempo recuperado pela memória

Os conteúdos da experiência vivida subsistem na memória ou na lembrança enquanto um tempo recuperado, marcadamente subjetivo, dependente das reminiscências do poeta.

Junto à lembrança, vem o sentimento de saudade do que se foi. A distância e a impossibilidade da volta àquele tempo que passou aumenta o sentimento de melancolia cantado nos versos que têm essa tônica, como são por excelência os de Antônio Nobre. A mesma temática é encontrada nos versos de Quintana em novos ritmos e num falar mais coloquial.

O complexo agridoce da saudade é apreendido por Antônio Nobre (s.d., p. 64) que assim diz em seus versos “Saudade, saudade! Palavra tão triste, / E ouvi-la faz bem (...)” mostrando o caráter dual desta palavra carregada de significados distintos e, ao mesmo tempo, complementares.

O poeta fez parte de uma geração para a qual os valores espirituais e morais vinculam-se a uma visão menos racional sobre a realidade, num ambiente propício às emoções mais íntimas, dentre as quais o saudosismo manifesta-se como fonte poética.

Para Massaud Moisés (1969, p. 261), Antônio Nobre é “hipersensível, todo voltado para dentro de si e para os distantes anos de sua infância em sua cidade Natal”. Para desenvolver a temática de cunho intimista, o poeta se fixa nesse tempo/espço passado.

O poema *Viagens na minha terra* (s.d., p. 67), de inspiração garretiana, identifica-se com esse tempo saudoso, cujo cenário é Portugal de sua infância:

Às vezes passo horas inteiras
Olhos fitos nestas braseiras,
Sonhando o tempo que lá vai:
E jornadaio em fantasia
Essas jornadas que eu fazia
Ao velho Douro, mais meu pai. (...)
Moinhos ao vento? Eiras! Solares!
Antepassados! Rios! Luares!
Tudo isso eu guardo, aqui ficou:
Ó paisagem etérea e doce,

Depois do ventre que me trouxe,
A ti devo tudo eu tudo que sou!

A saudade da infância se traduz em “breves momentos de tranquilidade e segurança”³⁰, num tempo em que a presença do pai e dos antepassados dava-lhe proteção.

Além das pessoas, o lugar identificado como a região nortenha do rio Douro³¹ é lembrado com ternura, pois lhe proporcionava o sentimento de aconchego, desfrutado pela intimidade com a paisagem e o prazer das jornadas. Dessa maneira, o poeta conservou-se fiel às recordações do passado, sendo que tais circunstâncias influenciaram profundamente a formação de sua personalidade.

Acentuam-se as diferenças entre a infância e a juventude quando são comparados esses dois momentos de sua existência. Das mudanças ocorridas com o passar dos anos, trata o soneto *Menino e moço* (s.d., p. 118):

Tombou da haste a flor da minha infância alada.
Murchou na jarra de oiro o pudico jasmim:
Voou aos altos Céus a pomba enamorada
Que dantes estendias as asas sobre mim.

Julguei que fosse eterna a luz dessa alvorada,
E que era sempre dia, e nunca tinha fim
Essa visão de luar que vivia encantada,
Num castelo com torres de marfim!

Mas hoje as pombas de oiro, aves da minha infância,
Que me enchiam de lua o coração, outrora,
Partiram e no céu evolum-se, a distância!

Debalde clamo e choro, erguendo aos Céus meus ais:
Voltam na asa do vento os ais que a alma chora,
Elas, porém, Senhor! Elas não voltam mais...

³⁰ In nota introdutória *Só*: “... o livro mais triste que há em Portugal.” s.d.

³¹ Para o poeta, “o rio mais prosaico” de que tem conhecimento, explica ele: “rio barrento, sem encantos absolutamente nenhuns, com umas margens, aonde, em vez de Castelos da Idade Média, como os possui o Reno, etc., se alevantam montões enormíssimos de caixas de frutas e sacos de farinha” (in CASTILHO, 1968, p. 29).

Resumidamente, pode-se dizer que ao passado é direcionada a idéia de perfeição e harmonia, diferentemente do presente marcado pela melancolia, o que motiva o futuro desejado ser a morte, libertação total dos *Males de Anto*³².

A vontade de retornar a esse tempo distante é emoção expressa no soneto 16 (s.d., p. 140) feito no ano de 1891, ocasião em que o poeta atravessava o Canal da Mancha, rumo ao exílio em Paris.

Aqui, sobre estas águas cor de azeite,
Cismo em meu lar, na paz que lá havia:
(...)
Ah, pudesse eu voltar à minha infância!
Lar adorado, em fumos, a distância,
Ao pé de minha irmã, vendo-a bordar:

Minha velha aia! Conta-me essa história
Que principiava, tenho-a na memória,
“Era uma vez...”.

Ah, deixem-me chorar!

Seu desejo de reencontrar o passado no presente e o ambiente harmônico, ora existente ou idealizado, recobra e acentua a consciência de que o tempo passou rapidamente, levando com ele o que a vida tinha de melhor: seus sonhos que se fizeram incompletos, portanto, não se concretizaram.

A saudade também se manifesta na menção às pessoas (a irmã e a velha aia); seus feitos ficaram na memória e o trazem ao mundo de fantasia de menino, fazendo-o acreditar na felicidade enunciada pelo “era uma vez”. Contudo, esse tempo passou e uma nova realidade se instaura.

E os anos correram e os anos cresceram,
Com eles cresci:
Os sonhos que tinha, meus sonhos... morreram,
Só eu não morri... (s.d., p. 27)

³² Cf. Castilho (1968, p. 93) esses versos quando foram compostos expõem males “apenas adivinhados pela intuição imaginativa do poeta e mais tarde retomados como transposições dum tema decorrente da sua dolorosa experiência humana.” Explica o autor, dirimindo as dúvidas em relação à tuberculose contraída, doença que ocasionara sua morte em 1900 na Foz do Douro.

Olhar para sua própria vida “gera um pessimismo de derrotado antes de lutar, próprio de quem contempla a inexorável passagem das horas sem poder interromper-lhe a progressão” (MOISÉS, 1969, p. 262). Somado a isso, há a triste sensação de que a vida se esvai sem ser vivida em sua plenitude, idéia presente nos versos do poema citado *Viagens na minha terra* (p. 67-69) :

E, dia e noite, aurora a aurora,
Por essa doida terra fora,
Cheia de cor, de luz, de som,
Habitado à minha alcova
Em tudo eu via coisa nova,
Que bom era, meu Deus! que bom!

(...)

Caía a noite. Eu ia fora,
Vendo uma estrela que lá mora,
No firmamento português:
E ela traça-me o fado
“Serás poeta e desgraçado!”
Assim se disse, assim se fez.

Os versos prenunciam um destino sombrio que se cumpre na existência solitária do poeta.

Permanece em outro poema, a mesma tônica da melancolia e da saudade do ambiente familiar, decorrentes do vazio causado pela falta das pessoas queridas, de tempos felizes que mais parecem sonhos.

O nosso lar!
Minha madrinha, ajuda-me a sonhar!
Que a nossa casa se erga dentre uma eminência,
Que seja tal qual uma residência,
Alegre, branca, rústica por fora.

(...)

Mas no interior ela há de ser sombria,
Como eu com esta melancolia:
E salas escuras, chorando saudades...
E velhos os móveis de antigas idades....

E o relógio dará as horas devagar,
Com as palpitações de quem vai se finar...

(s.d., p. 48)

Por fim, a idéia que se prende ao último verso exprime o peso do destino que encontra eco na passagem vagarosa de horas recentes, próximas do fim. Essa lentidão das horas é evidenciada também em *Ao canto do lume* (s.d., p. 97).

Novembro. Só! Meu Deus, que insuportável mundo!
Ninguém, vivalma... O que farão os mais?
Senhor! A vida não é um rápido segundo:
Que longas estas horas! Que profundo
Spleen o destas noites imortais!

Quase como um refrão, o último verso da primeira estrofe, quando repetido na estância final do poema, ganha força expressiva com a pequena, mas significativa modificação feita ao encerrar o poema “*Spleen* mortal o destas noites imortais!” (s.d., p. 99).

Noutros versos concentra-se semelhante aborrecimento que faz da *Vida* (s.d., p. 108) desagradável rotina:

O tédio, o tédio, oh, sobretudo o tédio! O mês
Em que estamos, igual ao mês passado e ao que há de
Vir.

Sentida dessa forma, a vida se arrasta entre sofrimentos, enganos e solidão também nos versos que fazem jus ao título da única obra, publicada na curta existência, de Antônio Nobre, *Só*³³:

Adeus! Na ausência meses são anos,
Dias são meses, que aí são ais;
Ah tu tens sonhos, eu tenho enganos,
Eu sou sozinho, tu tens seus pais. (s.d., p. 111).

Essa atmosfera repleta de melancolia é própria dos que não vêem outras soluções para os males da existência senão a morte ou o retorno evasivo à infância, característica das poesias nobrianas sob a influência do simbolismo francês.

³³ Segundo Nemésio (1970, p. 101) “um livro de exílio (...). Assim, aquela saudade radical que o alimenta pôde ter verdade e perspectiva.”

Contribuíram para a adoção de tal postura em sua poética seu exílio em Paris, sua fragilidade física e sua personalidade inadaptável, com aspirações inclusive de isolamento na *Torre de Antão*³⁴, lugar que tinha ao fundo as águas do Mondego. Nesse ambiente repleto de encantamento e de sugestão poética, Antônio Nobre busca inspiração para a sua poesia.

O tempo, enquanto força motriz de sua poesia, conforme Moisés (1969, p. 264), é “quase sempre passado, indicativo dum poeta volvido para as lembranças autobiográficas, no culto mórbido da saudade”. Além do tempo-saudade, nas poesias de Antônio Nobre, o tempo-duração também pode ser vislumbrado em passagens que tratam seu fluir irremediável, articulando às lembranças do passado ao tempo que transcorre e mesmo ao futuro.

Introspectivo, o poeta do *Só* “obedeceu (...) ao fatalismo inelutável do seu destino de homem e de artista: ser só e ficar só” (CASTILHO, 1968, p. 91). Foi incompreendido por grande parte da crítica portuguesa, contudo, segundo Castilho (1968, p.131), na obra de Antônio Nobre há “uma perspectiva ampla e cheia de liberdade que se traduz na valorização dos motivos poéticos inteiramente pertinentes às formas mais típicas da sua sensibilidade”. Mais adiante, à mesma página, completa que o bardo despreza “o que o realismo tem de unilateral e esquemático, o que há de fria contenção na pretensa impassibilidade dos parnasianos” e ainda põe “de lado os lugares comuns da expressão romântica”. Dessa forma, encontra uma nova maneira poética que privilegia a expansão de suas habilidades criadoras, culminando na audácia do emprego dos vocábulos e da sintaxe, sempre se valendo da liberdade poética. Por isso, Antônio Nobre foi considerado grande colaborador para a renovação da linguagem poética em Portugal. Houve até mesmo quem considerasse sua obra uma continuação da estética simbolista, o que não deixa dúvidas pela leitura de muitos de seus versos.

Também não podemos ignorar que o Simbolismo português tenha se prolongado em atitudes e tendências dos modernos poetas brasileiros. O

³⁴ Ficou assim conhecida sua residência em Coimbra, mais tarde, pelo seu contato com o local, se tornaria Monumento Nacional (CASCUDO, 1967, p. 8).

depoimento de Antônio Austregésilo, citado por Muricy (1987, p. 687), é sobre a ligação literária entre os países de língua portuguesa:

Não podemos negar que a maior influência nos veios (sic) de Portugal, com João Barreira, Eugênio de Castro, e Antônio Nobre. (...) Grande impressão deixara em todos nós as poesias de Antônio Nobre, do livro *Só*. Repetíamos freqüentemente os lindos versos do infeliz poeta lusíada, como expressões bíblicas do nosso ritual 'Males de Anto', sonetos, elegias, brotavam-nos da alma como as águas das fontes. Antônio Nobre foi inegavelmente um dos maiores líricos, verdadeiro messias, como lhe chamou Alberto de Oliveira.

Antônio Nobre conquista público em nosso país. A leitura de sua obra pelos literatos daqui atesta a complexa trama existente entre escritores do Brasil e de Portugal, uma vez que muitos sinalizam a presença dessa ligação em suas poesias, dentre os quais, Mario Quintana é exemplo.

Em entrevista concedida a Patrícia Bins para o mensário *Leia*, de outubro de 1985, transcrita em *Poesia Completa* (2005, p. 738), Quintana elenca, entre alguns escritores que ama, o poeta português.

Sobre essa aproximação, comenta Fausto Cunha (1978, p.220) que "A presença de Antônio Nobre era deliberada, buscada (afinal um poeta tem o direito de render seu tributo), mas é na maioria dos casos uma presença alusiva ou, antes, remissiva." O autor, um pouco mais à frente, diz que "De certa maneira, é até um recurso de que o poeta se vale para ganhar e revelar maior liberdade estrutural."

Uma das maneiras para expressar seu apreço à obra de Antônio Nobre recai nas retomadas que faz, citando e até desenvolvendo alguma temática constante em sua poética como a saudade da infância. Aconteceu ainda de Quintana imitar o estilo do poeta, prestando-lhe uma consciente homenagem no soneto XI, transcrito à página 128.

Revela a poesia do poeta alegretense que o tempo passado merece ser recordado pelas lembranças evocadas. Sua postura rendeu-lhe muitas críticas, principalmente dos que não conseguiram ver sua poesia como um caso atípico, que rejeitava qualquer tipo de amarra.

Em sua defesa, Castro Pinto (2000, p. 16) declara que o tributo prestado ao poeta Antônio Nobre se caracterizava como um procedimento dialógico, pois o temperamento de Quintana seria “incapaz de submeter-se passivamente às influências, de permitir que as fontes das quais se abeberara saciassem a sua sede”. Dessa forma, não deveria ser considerado equivocadamente consoante parte da crítica como “simples retardatário do simbolismo” ou “mero epígono de Antônio Nobre”.

Carvalho (2000, p. 17), em estudo crítico publicado em *Autores Gaúchos* nº 6, dedicado à obra de Quintana, certifica que nos versos do poeta ecoam sugestões de Antônio Nobre “mas se a poesia de Mario Quintana lê a que lhe é anterior, não estando imune a esses contatos, ela não se deixa por eles envolver de todo”. Assim, ele conserva diferenciada a sua voz entre outras que aparecem em sua produção.

É possível avaliar os reflexos desses contatos, tendo em vista o que no entender do próprio Quintana acontece, a confluência. Dessa forma, o que é lembrado não se fixa inconscientemente, mas de forma permitida, manifestando-se, no mundo poético, como inspiração, é o caso do soneto XXIX (2005, p. 113), dedicado ao amigo Sebastião:

Olha! Eu folheio o nosso Livro Santo...
Lembras-te? O “Só”! Que vida, aquela vida...
Vivíamos os dois na Torre de Anto...
Torre tão alta... em pleno azul erguida!...

O resto, que importava? E no entanto
Tu deixaste a leitura interrompida..
E em vão, nos versos que tu lias tanto,
Inda procuro a tua voz perdida...

E continuo a ler, nessa ilusão
De que talvez me estejas escutando...
Porém tu dormes... Que dormir profundo!

E os pobres versos do Anto lá se vão...
Um por um... como folhas despencando...
Sobre as águas tristonhas do Outro Mundo...

A obra de Antônio Nobre, considerada por Quintana e pelo amigo Sebastião como uma Bíblia, representa o compartilhar da palavra. O pronome “nosso”, no primeiro verso do poema, evoca a contradição com o título do livro *Só*, do poeta português.

O poema revela uma relação de amizade, com esse intuito rememora a presença do amigo Sebastião³⁵, companheiro do isolamento na *Torre de Anto*. Ao lembrar do refúgio do poeta, uma atitude contemplativa se instaura pela leitura dos poemas do livro de Antônio Nobre. Contudo, a ausência do amigo faz a leitura ser interrompida; o sentimento de prazer logo foi substituído pela falta provocada por inesperada sensação de perda que deixa saudade do passado.

Os versos, que antes eram declamados em vozes uníssonas, agora ecoam solitários, tristes e sem vitalidade. Sem o coro do amigo, despencam da alta torre dos sonhos, como se fossem as folhas que se desprendem já sem vida das árvores, potencializando a idéia de passagem, de decadência e de aproximação com o fim.

Lembrando ainda a obra de Antônio Nobre, o soneto XI (2005, p. 95) é feito à maneira do mesmo e também a ele dedicado:

Contigo fiz, ainda em menininho,
Todo o meu Curso d'Alma... E desde cedo
Aprendi a sofrer devagarinho,
A guardar meu amor como um segredo

Nas minhas chagas vinhas pôr o dedo
E eu era o Triste, o Doído, o Pobrezinho!
Amava, à noite, as Luas de bruxedo,
Chamava o Pôr-do-sol de Meu Padrinho...

Anto querido, esse teu livro “Só”
Encheu de luar a minha infância triste!
E ninguém mais há de ficar tão só:

Sofreste a nossa dor, como Jesus...
E nesta Costa d'África surgiste
Para ajudar-nos a levar a Cruz!...

³⁵ Mais um soneto de Quintana (2005, p. 105), o número XXI é dedicado aos amigos mortos, dentre eles destaca-se Sebastião, Gadêa, Pelichek, Lobo Alvim, todos camaradas de Quintana dos quais o poeta sente imensa falta.

Nos primeiros versos, Quintana se refere ao poeta português como seu mestre, manifestando o carinho e o reconhecimento pelas lições apreendidas nas páginas do *Só*. Ele se rende aos motivos consagrados pelo poeta Antônio Nobre: a tristeza, a infância, o exílio, o luar, os segredos do amor, o sofrimento que ultrapassa a dor de uma experiência individualizada. Também utiliza as expressivas maiúsculas que o poeta lusitano, por sua vez, herdara da estética simbolista.

Desde cedo, no recolhimento das leituras, o contato com a intimidade de Anto foi uma maneira de espantar a solidão. Iluminada pela poesia, a vida do poeta e a de mais ninguém haveria “de ficar tão só”. É do tempo da infância que brota o sentimento de saudade, com ele, vem a expectativa de compreender a relação entre a lembrança e a saudade suscitadas por um tempo em que, ao contrário do que se espera, a tristeza é que prevalece.

Em outro fragmento, a idéia de interferência dos anseios presentes nos rumos do passado é ampliada:

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. (QUINTANA, 2005, p. 278)

O presente influi na visão que temos do passado que deixa de ser visto como uma verdade acabada, sendo passível de mudanças.

Quem sabe nesse tipo de transmutação, a realidade seja menos dolorosa, um ponto de fuga revelado pela literatura de cunho saudosista. Assim, compreendemos melhor a saudade do que foi triste.

Porém, a saudade não se restringe aos momentos de tristeza e de melancolia; os sonhos infantis também são parte das lembranças. Mostra-se no distanciamento do mundo mais realístico dos adultos, presente no fragmento:

(...) estou me lembrando agora é dos tempos em que havia cadeiras nas calçadas e muitas estrelas lá em cima, e a preocupação dos pequenos, alheios à conversa da gente grande, era observar a forma das nuvens, que se punham a figurar dragões ou bichos mais complicados, ou fragatas que terminavam naufragando, ou mais

prosaicamente uma vasta galinha que acabava pondo um ovo luminoso: a lua. (...) (QUINTANA, 2005, p. 543).

No aconchego desse lugar da infância, o mundo era um divertido momento de fantasias. Enlevados pelos sonhos, afastavam-se das apreensões, deleitavam-se a observar a “passagem gratuita” das nuvens para compor as mais fantásticas formas. Em bichos imaginários retomavam as lendas da tradição e numa fragata colocavam as projeções (sonhos que acabavam naufragando). Toda essa despreocupação era iluminada pelas estrelas e pela lua que pareciam contribuir para a harmonia da cena.

O tempo de agora se afasta do passado também pelos elementos que ficaram para trás (cadeiras, estrelas, nuvens, lua).

As cadeiras ligadas ao elemento terra, trazem à memória um momento de união de adultos e crianças que só poderia acontecer num lugar tranquilo em que as conversas entre familiares e amigos fizessem parte da rotina.

As estrelas, as nuvens e a lua, relacionadas ao espaço celeste, indicam simbolicamente a transcendência.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 228) céu e terra são dois pólos “do Ovo do Mundo” e a noção de que o elo entre eles se rompeu é primitiva e universal. A poesia demarca esses espaços distintos, na terra estão as cadeiras, os homens que só podem alcançar o céu pela imaginação. O simples fato de estar na terra e dirigir o olhar para cima mostra o distanciamento desses espaços, fazendo do espaço celeste, num olhar comum, lugar inatingível e superior.

Um detalhe facilita o contato das crianças com o espaço superior. Provavelmente, elas não ocupem as cadeiras, destinadas aos mais velhos, esses, por estarem sentados, têm aumentada a dificuldade de inclinação para se olhar para o alto e contemplar o céu.

O soneto VIII (2005, p. 92) é marcado por forte conotação temporal em que o passado se liga a dias cheios de surpresas agradáveis:

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

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

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

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

O tempo se divide entre a tranquilidade do passado e o desalento proveniente do presente, motivo que impulsiona sonhar com aqueles dias felizes que ficaram para trás e que não saem da lembrança.

O tom cinza acentuado pela longa vivência aparece em outros versos de Quintana (2005, p. 527); *Verbetes* é uma tentativa de definir a fase da infância e da velhice em nuances de cores, “Infância – A vida em technicolor. / Velhice – A vida em preto-e-branco.” Como se vê, o processo especial do registro de imagens em cores intensas e vibrantes, gradativamente, com o passar do tempo, perde-se totalmente. Assim, a vida é focada em quadros, como se fossem dois momentos de um filme, no início, matizado em cores diversas e, depois, em monocromático.

Diferente de Antônio Nobre, Quintana não insiste em lamentar o que passou, ele fala de dias melhores e sempre brinca com novas realidades. O fragmento (2005, p. 320) condensa bem a idéia “Os bons velhos tempos? Mas os tempos são sempre bons, a gente é que não presta mais.”

Bem humorado também é o verso de Quintana (2005, p. 285): “O passado não reconhece o seu lugar: está sempre presente”. Ele trata o passado como um *Intrusão*, conforme denuncia o título desse pequeno poema em prosa.

Brincando ainda com a *Confusão* que a idéia do tempo encerra, Mario Quintana (2005, p. 664) argumenta, tentando jogar com a lógica:

(...) a Saudade e a Esperança, vivem na casa do Presente, quando deviam estar – como seria lógico – uma na casa do Passado e a outra na casa do Futuro.
- Mas e o Presente, seu moço?

- Ah, esse nunca está em casa.

A angústia gerada pela dificuldade de compreensão e de apreensão do tempo, especialmente porque ele não pode ser ouvido, sentido ou visto em si mesmo, leva-o a personificar a Saudade e a Esperança, bem como os tempos Passado, Presente e Futuro, atribuindo-lhes características humanas.

Enquanto a Esperança é fio condutor ao que há de vir e tem por base suposições, projetos e sonhos, a Saudade assume o poder de trazer ao presente elementos queridos do passado e tem como fundamento os acontecimentos do passado perpassados pela fantasia e resgatados pela memória.

Diferentemente, o presente se mostra como ausência por estar imune a qualquer tentativa de interrupção de seu percurso ou de estagnação, daí ser impossível encontrá-lo “em casa”.

Quebrando a barreira da temporalidade, o poema resvala na mesma problemática já pensada por Santo Agostinho (2000, p. 322) na interminável busca para esclarecer o que é o tempo:

O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não ultrapassasse para o pretérito, já não haveria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir?

Mesmo quando aponta para dois tempos, passado e futuro, ambos estão ligados ao presente pelo devir de uma existência, assim, simultaneamente se ocupa do passado, do presente e do futuro, tornando suas fronteiras indivisíveis.

A impossibilidade de apreender o momento que passa, confirma a transitoriedade do tempo presente e acarreta maior dificuldade em fixar conceitos,

uma vez que não se tem elementos concretos e seus valores são relativos a cada situação estabelecida.

Vale acompanhar um pouco mais o raciocínio de Santo Agostinho (2000, p. 324) sobre o assunto:

O dia e a noite compõem-se de vinte e quatro horas, entre as quais a primeira tem as outras todas como futuras, e a última tem a todas como passadas. Com respeito a qualquer hora intermediária são pretéritas aquelas que a precedem e futuras as subseqüentes. Uma hora compõe-se de fugitivos instantes. Tudo o que dela já abandonou é passado. Tudo o que ainda resta é futuro. Se pudermos conceber um espaço de tempo que não seja suscetível de ser subdividido em mais partes, por mais pequeninas que sejam, só a esse podemos chamar de tempo presente. Mas este voa tão rapidamente do futuro para o passado, que não tem nenhuma duração. Se a tivesse, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo, o tempo presente não tem nenhum espaço.

A relatividade tem força decisiva sobre esses espaços de tempo. Pensando na nossa existência, conseguimos deduzir que quanto mais vivemos, mais tempo deixamos no pretérito e menos teremos no futuro. Assim entendido, o tempo é indivisível, pois ele, quando estudado no seu aspecto metafísico, de acordo com Santo Agostinho (2000, p. 325), “não é apenas uma sucessão de instantes separados. É um contínuo (...)”.

Na questão do “tempo psicológico é a impressão do antes e do depois que as coisas gravam no espírito”³⁶. O sentimento de presença decorre das imagens dos acontecimentos passados. É mais ou menos o que se passa no poema de Quintana, *Presença* (2005, p. 419 - 420) quando a saudade pode ser transformada. O poema é dedicado à amiga e poeta Laura de Lemos:

É preciso que a saudade desenhe tuas linhas perfeitas,
teu perfil exato e que, apenas, levemente, o vento
das horas ponha um frêmito em teus cabelos...
É preciso que a tua ausência trescale
sutilmente, no ar, trevo machucado,
folhas de alecrim desde há muito guardadas
não se sabe por quem nalgum móvel antigo...
Mas é preciso, também, que seja como abrir uma janela

³⁶In nota do tradutor de **Santo Agostinho**: vida e obra. (2000, p. 331).

e respirar-te, azul e luminosa, no ar.
É preciso a saudade para eu te sentir
como sinto – em mim – a presença misteriosa da vida...
Mas quando surges és tão outra e múltipla e imprevista
que nunca te pareces com o teu retrato...
E eu tenho de fechar meus olhos para ver-te!

Nele, a saudade se mistura ao que restou da memória e aos sentidos que fazem ser sensível a presença do que passou. No entanto, a saudade, por ser um sentimento abstrato e motivado pelas emoções, mostra-se imperfeita pela ausência de fato, deixando a outros órgãos do sentido a impregnância da forma. Apesar de a presença ser múltipla e imprevista, a saudade, nesse caso, é essencial, pois, sem ela, a memória sequer seria ativada.

Saudade e memória não devem ser confundidas. Saudade é um sentimento (que pode ser presente e real) acompanhado ou despertado por um fato da memória. A memória, ao contrário da saudade, talvez seja mais neutra em relação ao fato recuperado, pois se isenta de tonalidade afetiva, proveniente do sentimento de perda do que passou. Assim, fica mais fácil sentir que explicar a saudade que tem na poesia um excepcional veículo, tanto mais poético quanto maior o poder de recriação, de invenção e de imaginação.

As palavras de Quintana (2005, p. 320) a respeito *Da Arte de Recordar* dinamizam o tema “O que têm de bom as nossas mais caras recordações é que elas geralmente são falsas”, sugerindo que, na criação poética, a possibilidade de transformar a realidade vivida é motivada pelas emoções que se deseja despertar.

Esse tipo de posicionamento mostra que nosso poeta não se submeteu à força determinante da influência e soube inovar, acrescentando um toque de humor ao que convencionalmente é tão sério, o que, certamente, não aconteceu na poesia do poeta português. Apostando em novos sentidos, a saudade e a melancolia não são termos correspondentes quando o teor dos versos supõe o risível.

Mais uma marcante distinção entre os versos de Antônio Nobre e de Quintana está relacionada às formas escolhidas pelos poetas em suas composições. Enquanto o primeiro, na maioria das vezes, se expressa em tradicionais sonetos, o segundo, diversificando as formas, utiliza-os bem menos, preferindo as formas mais

modernas, como a poema em prosa. Mesmo ao compor sonetos, Quintana rompe com a estrutura tradicional, inovando nas medidas e nas rimas.

Na análise do poema *Uma canção*, que tem início na página 78³⁷, outras diferenças são apontadas como características da obra de Quintana, entre elas, a mudança no tratamento do tema da saudade. O poeta se distancia do padrão romântico de linguagem ao apresentar a espontaneidade do linguajar coloquial. A vontade clássica em Quintana se rende ao que é moderno, deixando a previsibilidade de lado ao valorizar o inesperado.

Ao final destas análises, achamos importante registrar o que disse Quintana (2005, p. 295): “Ser poeta não é dizer grandes coisas, mas ter uma voz reconhecível dentre todas as outras”. Com o intuito de explorar a voz de cada poeta, *De canto (en)canto com Quintana, Camões e Antônio Nobre* buscou as relações, as afinidades e as diferenças entre suas poéticas reveladas nos sentidos que cada uma, em especial, entou para a temática da temporalidade.

³⁷ O poema de Quintana retoma em forma parodística o poema *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias.

5 LITERATURA E PINTURA

5.1 RELAÇÃO ENTRE ELEMENTOS VERBAIS E NÃO-VERBAIS

A pertinência de um estudo comparativo entre campos de expressão distintos se revela enquanto possibilidade aproximativa de linguagens. Introduzir nos estudos da literatura a comparação com outros campos do conhecimento é, de fato, buscar a compreensão dos seus significados de forma mais completa.

Numa concepção ampla, Remak (1994, p. 175) admite ser a literatura comparada o estudo de uma "literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana." Essa é uma maneira de não se condenar os estudos feitos em literatura à fragmentação e ao isolamento.

Soam como um desafio as palavras de Remak (1994, p. 187); ele explicita que os especialistas em literatura "deveriam entender e guiar-se pela obrigação de ampliar suas perspectivas e deveriam ser encorajados a empreender, de vez em quando, excursões em outras literaturas ou esferas relacionada à literatura". A idéia motiva as análises que se voltam às relações entre a poesia e a pintura, pois é inegável que um texto, além de trazer marcas da história e dos aspectos culturais de um povo, também pode estar relacionado com outros textos, sejam eles verbais ou não-verbais.

Contudo, é bom estar alerta para que não se cometa o erro de achar que a analogia entre as artes seja coisa simples. Isso seria ingenuidade, porque esse confronto não admite uma indução demasiado rápida.

Na concepção de Souriau (1983, p. 24), "As diferentes artes são como línguas diferentes, entre as quais a imitação exige a tradução, o pensar num material expressivo totalmente diferente, a invenção de efeitos artísticos paralelos de preferência aos literalmente semelhantes." Apesar de a arte verbal e a pictórica terem sistemas autônomos de linguagem, capazes de recriar a realidade com imagens visuais, é possível um estudo comparativo entre essas duas manifestações, pois

ambas se exprimem por meio de símbolos e, portanto, dependem da capacidade de abstração do homem para serem compreendidas em suas representações.

Aristóteles defendia a idéia de imitação na arte e incluía, entre as artes miméticas, outras formas de expressão como a dança e a música; porém, em diversos pontos de sua *Poética*, estabeleceu correspondências apenas entre a poesia e a pintura.

Muhana (2002, p. 16), apoiando-se na perspectiva aristotélica, salienta que “Sendo *imitações* como gênero, diferem em espécie apenas pelo material com que operam: a poesia com o ritmo, a linguagem e a harmonia; a pintura, com cores e figuras.” Visto dessa forma, o elemento diferenciador entre tais artes está no meio utilizado para a imitação.

A visão de Souriau (1983, p. 59) pode ser complementar à anterior, para ele “há para toda obra de arte um estatuto existencial, que é o dos fenômenos e, especialmente, da aparência que tem para os sentidos. Não existe pintura invisível nem estátuas impalpáveis, nem músicas jamais ouvidas ou poemas inefáveis.” Daí dizer que o pintor pensa plasticamente, ao passo que o poeta tem, nas palavras, seu material expressivo.

Na passagem, Lessing (1998, p. 10) explicita a pertinência desse tipo de comparação, por considerar que

(...) toda identidade só se constitui através do diálogo com o Outro. É fácil compreender a articulação entre os diversos níveis de competição que coabitam nessa modernidade: competição entre a Modernidade e a Antigüidade, entre as nações, entre as línguas e entre as artes. Todas se articulam a partir da noção de *mimesis*. Pois quem diz *mimesis* diz tradução e diz *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens.

Trata-se de uma equação entre a linguagem verbal e a pictórica, pois elas permitem que se perceba a mesma natureza na arte de representar. O fundamento teórico para aproximar poesia e pintura baseia-se na concepção mimética da criação artística.

Em outros pontos de sua obra, Lessing estabelece as diferenças entre essas artes, contrariando a tradição e conferindo uma identidade própria a cada uma delas, especialmente ao considerar os meios de que dispõem para alcançar o efeito desejado sobre seu receptor.

Sobre os diferentes materiais expressivos da arte, Paz (1982, p. 22) explica:

As diferenças entre palavra, som e cor fizeram duvidar da unidade essencial das artes. O poema é feito de palavras, seres equívocos que, se são cor e som, também são significado; o quadro e a sonata são compostos de elementos mais simples – formas, notas e cores que em si nada significam. As artes plásticas e sonoras partem da não-significação; o poema, organismo anfíbio, parte da palavra, ser significante.

Os arranjos dos elementos da comunicação verbal, compostos pelo som, pelas palavras e suas posições, pela medida das sílabas e pelas figuras, são fundamentais para moldar o texto e garantir seu valor poético e sugestivo, produzindo as imagens que, para Iser (1999, p. 62), “são referências múltiplas evocadas pelos signos textuais”.

Na arte pictórica, elementos como cor, forma, linhas, textura, dimensão, contrastes, proporção, luz, sombra, volume, movimento, posicionamento em relação à moldura, são apropriados na composição da imagem. E, por maiores que sejam as diferenças entre a linguagem oral e a pictórica, isso não implica deixarem de ser sistemas com poder significativo e expressivo.

Pintores, músicos, arquitetos, escultores e outros artistas não usam como materiais de composição elementos radicalmente distintos dos que emprega o poeta. São linguagens são diferentes, mas são linguagens. (PAZ, 1982, p. 23-4)

Mesmo sabendo que para Paz (1982, p. 27) “Ser um grande pintor quer dizer ser um grande poeta: alguém que transcende os limites de sua linguagem”, na observação dos campos artísticos é prudente não generalizar; por isso, é importante estabelecer uma identidade básica entre eles que

responda à indagação: qual a relação entre a composição de um quadro e a de um poema?

Para explicar essa relação, a análise com foco nos elementos físicos dos textos, buscará descobrir na união de sílabas, palavras, ritmos, cores, dessas formas singularmente compostas, uma unidade de sentido, com atenção especial aos elementos intertextuais.

5.2 PALAVRA E IMAGEM

O termo *imagem* tem inúmeros significados. Para evitar desvios no seu entendimento, adotamos a acepção apresentada por Bosi (2000, p. 39), na qual o termo designa “não só os nomes concretos que figurem no texto (casa, mar, sol, pinheiro...), mas todos os procedimentos que contribuam para evocar aspectos sensíveis do referente, e que vão da onomatopéia à comparação.” Nesse sentido, admite-se o caráter motivado do processo semântico, sendo os enunciados responsáveis pelos efeitos básicos de determinada analogia.

Para Bosi (2000, p. 19), a “experiência da imagem” antecede à da palavra. Tem-se, a partir do contato visual, a retenção de uma imagem que, depois, pode ser suscitada, suprimindo a presença direta do objeto, pois ele fica registrado na mente.

A partir desse processo mental, a imagem, para ser exteriorizada, necessita de uma linguagem que a comunique (palavra, desenho, gestos, formas). Sobre essa relação, Manguel (2001, p. 21) relembra Aristóteles, quando diz que “todo processo de pensamento requer imagens”. É por meio de processo mental (raciocínio e imaginação) que se organizam e se estabilizam as imagens, mesmo as mais efêmeras e fugidias evocadas pelas sensações por meio das percepções diretas.

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens, alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos. (MANGUEL, 2001, p. 21)

De maneira dinâmica e continuamente, as imagens capturadas pela visão adquirem significado e se traduzem em palavras e, de palavras, transformam-se novamente em imagens. Palavras e imagens formando um mundo paralelo no qual reconhecemos a experiência do mundo dito real.

Contudo, é parcialmente enganosa a identificação entre a imagem e o seu referente, pois ela também é uma forma de representação com ligação ao imaginado que, conforme Bosi (2000, p. 22), “é, a um só tempo, dado e constituído”, uma vez que não depende de sua apreensão para que o objeto exista, mas enquanto resultante de processos de percepção (intuição e compreensão), é única para quem a vivencia.

Em tempos remotos, simples linhas e cores borradas representaram a existência de homens primitivos, assinalando, nas cavernas, sua presença. Marcando o que antes era um espaço vazio, as imagens ali registradas comunicam uma história, uma memória.

A partir das imagens que se transformam em narrativas, somos levados a compreender um pouco mais nossos antepassados, seus modos de vida e, conseqüentemente, a reconstituir parte de nossa própria história.

Fazendo referência aos primórdios do homem e ao processo simbólico da linguagem, Quintana (2005, p. 495) recorda que vem

(...) desde o princípio do mundo, lá do fundo das cavernas, depois de pintar nas suas paredes, com uma habilidade hoje perdida, aqueles animais que vejo nos álbuns, milagre de movimento e síntese. Agora sou analítico, expresse-me em símbolos abstratos e preciso da colaboração do leitor para que ele ‘veja’ as minhas imagens escritas.

As pinturas das cavernas, feitas pelos homens pré-históricos, são soluções encontradas para se representar o mundo, num tempo em que a escrita não existia. Esses registros, espalhados por diversas partes do mundo, são verdadeiros tesouros da arqueologia, e, na opinião de Quintana, funcionam como “milagre de movimento e síntese”.

FIG. 10 - Parede da *Gruta de Lascaux*– França
Fonte: <http://www.gardenoflearning.net/IdeastoTry.html> -
acesso em 31/10/2006.

No detalhe das paredes e tetos de pedra calcárea, os traços simples delineiam muitos animais, semelhantes aos que aparecem na figura 10. Para Girardet (2002, p. 7), as pinturas coloridas desses grandes animais têm fortes traços “dispostos desordenadamente em movimentos contínuos. Vacas vermelhas, cavalos amarelos, veados e touros negros agitavam-se numa atmosfera mágica e misteriosa”.

Os movimentos da cena e as formas ganham realce pelo aproveitamento das saliências das rochas, assegurando naturalidade aos relevos e volumes. Deve ser essa a habilidade perdida a que se refere Quintana.

Os sinais inscritos nas rochas, compostos por linhas pontilhadas, pontos, flechas e figuras geométricas, têm, na simplicidade dos traços, mais uma habilidade dos homens daquele tempo, uma significativa mostra do universo de forma sintetizada. Imaginem quantas palavras são necessárias para contar ou mesmo para explicar a mesma situação descrita na *Gruta de Lascaux* pelas figuras daqueles animais em pleno movimento?

Quintana nota a modificação na forma humana de expressar e de comunicar, na qual a habilidade de síntese cede espaço ao pensamento analítico. Do desenho às palavras, o homem foi capaz de acompanhar a evolução, compreendendo mesmo os símbolos mais abstratos da linguagem.

A título de complementação à idéia, é interessante mostrar a associação feita por Quintana (2005, p. 351): “No princípio, era a Poesia. No cérebro do homem só havia imagens... Depois, vieram os pensamentos...” As palavras, de certa forma, reforçam o sentido de íntima correspondência entre a poesia, a imagem e o pensamento.

Foi, justamente, no campo da literatura que o conceito de imagem verbal se disseminou. Em estudos como os de Pound e Octavio Paz, encontram-se concepções que relacionam os poemas com as imagens, importantes no percurso aproximativo ou distintivo entre as linguagens expressas nas artes (poesia e pintura). Também servem de referência às comparações interartísticas, os elementos de estética comparada sistematizados por Étienne Souriau, em *A correspondência das artes*.

Rogel Samuel (2001, p. 27-28) chama atenção para o significado de quando se diz que a *literatura é imaginativa*, “ela produz imagens, como manifestações sensíveis das idéias das coisas reais, ou como visibilidade mental”. A linguagem trabalha com o que é visível e com o que é invisível aos olhos, tenta passar sentimentos e atmosferas que cercam as pessoas ou os objetos de que tratam.

Assim, os símbolos e as metáforas representam aquilo que faz parte de uma realidade concreta ou não, mas que, numa forma de interpretação, podem ser traduzidos em concretude, luminosidade, sombra, movimento, estaticidade, peso, altura, cor, forma, sonoridade, odor, quentura, delicadeza, tristeza entre tantas outras sensações que os sentidos podem perceber e, pela linguagem verbal, transformar em imagens.

A palavra, enquanto signo, traz em si elementos materiais (letras e sons) que remetem a conceitos e idéias que têm na imagem representação mental. É

impossível formar tais conceitos e idéias sem relacioná-los automaticamente às mais variadas imagens que despertam.

O significado evocado pelas palavras (signos arbitrários) compõe a imagem, que pode relacionar-se às estruturas e processos da memória, guardadas como forma de conhecimento. Assim, consegue trazer ao presente coisas que não existem mais, ou algo nunca visto antes, mas que se relacionam ao processo de criação. Isso mostra que a imagem pode ser manipulada pela nossa mente, pois há a possibilidade de se imaginar uma “couve-flor azul”. Pensamos analogicamente, por isso, num espaço metafórico, é profícua a associação entre as idéias e as imagens que fazemos delas.

Em sentido semelhante, Santaella (2001, p. 69-70) defende que a imagem não pode ser pensada à margem da palavra poética, e explica, com bases nas concepções semióticas:

De fato, é na poesia que os interstícios da palavra e da imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes. Muito antes de a lingüística ter colocado em evidência (graças, aliás, às prodigiosas aventuras do poético) os regramentos significantes que comandam o engendramento dos signos lingüísticos, a poesia trazia, desde a sua origem, à flor da pele da linguagem, os labirínticos jogos de palavras, fragmentos de palavras, quase-palavras, fluxos e refluxos de vocábulos, forças de atração e repulsão de som, da letra e do sentido que constituem o campo magnético da poesia.

Na poesia, estão presentes procedimentos como jogos de palavras que valorizam a sonoridade (ritmos) em figuras como aliterações, ecos, rimas, etc. ou que criam efeitos de sentido como comparações, metáforas, símiles, alegorias, símbolos. Essas figuras são bases para a capacidade figurativa do processo de criação, condicionam à visualidade, direcionando os pensamentos para a introspecção da imagem.

Cada vez mais a poesia utiliza esses recursos que enfatizam as relações no plano de expressão; as manifestações da poesia visual são exemplos dessa prática. E, mesmo em tempos mais distantes, sempre foi na palavra poética que a imagem, em suas variadas formas, se revelou.

A produção da imagem poética não é baseada em conexões óbvias e exatas, mas em afinidade, semelhanças que reavivam um conteúdo anteriormente vivenciado e opera pelo pensamento associativo. Quintana (1995, p. 110), por viver a práxis da criação poética, parece ir um pouco além, é o que a passagem que trata dessas possibilidades explora:

(...) Ora, como a minha linguagem não é uma abstração algébrica, perguntarão como consigo escrever poemas, os quais, no seu estado mais puro, em vez de se expressarem por associações de idéias, expressam-se por imagens, figuras, coisas vistas... Mas foram vistas subliminarmente e depois, na montagem do poema, exsugem num mundo mais real porque despojadas de acessórios insignificativos (...)

Em se tratando de poesia, persiste uma mensagem indireta, cujo intuito é aumentar o poder de sugestão. A imagem, regulada por intenção estética, força o leitor a perceber o que não percebia antes, é a expressão de uma experiência de mundo e constitui a realidade da obra. Não é uma percepção ordinária da realidade.

A afirmação coincide com o que Paz (1982, p. 26-7) pensa a respeito da propriedade poética que

converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens.(...) a pedra da estátua, o vermelho do quadro, a palavra do poema, não são pura e simplesmente, pedra, cor, palavra: encarnam algo que os transcende e ultrapassa. Sem perder seus valores primários, seu peso original, são também como pontes que nos levam à outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados impossíveis de serem ditos pela mera linguagem. Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, ainda assim, é outra coisa: imagem.

A linguagem exprime sempre algo diferente do que se diz; exprime as relações ocultas que mantém com aquilo que em si mesmo é e não necessita de nada para que seja³⁸. As palavras levam ao entendimento de que o sentido está além

³⁸ Considerando aqui a existência primária das coisas no mundo, a pedra, por exemplo, não necessita da linguagem para existir, mas necessita dela para ser compreendida em seu significado e enquanto imagem.

da linguagem, por isso transcende-a e, embora pareça paradoxal, necessita dela para ser expresso.

A palavra pedra tem seu sentido no entendimento (subjeto) que o leitor faz do signo (objeto), daí pensar que este ancora aquele num universo lingüístico. Por meio das relações entre os signos e suas representações percebidas pelos sentidos captamos e abstraímos as formas, as cores, enfim, as imagens e os significados que têm para nós.

Cabe dizer que apenas didaticamente separa-se o significante do significado. A consciência que temos das coisas e a idéia que fazemos delas surgem a partir do contato com as diversas formas de representação, contudo dependem de associações complexas que se estabelecem pelas nossas experiências lógico-racionais e sensório emotivas:

Toda a significação se dirige para a realidade, que o sujeito que maneja os sinais conhece e faz conhecer a outros. Mas a variedade sem limites do mundo real, - do mundo das *res*, de tudo o que é susceptível de ser tornar objecto de conhecimento - , pode ser cognitivamente apreendida, e logo significativamente manifestada, sob diversas perspectivas, (...). (HERCULANO DE CARVALHO, 1973, p. 198-9).

Assim, os conceitos e os sentidos que as imagens sugerem de suas manifestações materiais revelam um saber acerca do mundo e dos esquemas cognitivos que organizam a linguagem escolhida.

A imagem tem o poder de aproximar realidades opostas ou distanciadas. Ela, desafiando a lógica aparente, diz o indizível, como em: “as plumas leves são pedras pesadas. Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer” (PAZ, 1982, p. 129). Como pode o pesado ser leve? Ao anunciar a identidade dos contrários, a imagem torna-se desafiadora, pois atenta contra os fundamentos do pensar.

Mais adiante, com base nas referências e nos significados relativos à linguagem, Paz (1982, p. 130) completa que “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários”.

Explicar parece difícil, mas, sem abandonarmos o que cada termo representa em seu sentido estrito, tentamos a fusão numa idéia-imagem de “pedras são plumas”. É claro que o embate dessas duas realidades distintas, choca. Contudo, é assim que surge uma nova realidade, possível na poesia porque “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. Seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles” (PAZ, 1982, p. 120-1). Tampouco pode valer fora de seu próprio universo, regido por lei própria, funcionando como base para que o resultado dessas imagens não se transforme em simples contra-senso ou incoerência. A “verdade” expressa pela poesia só é absurda se vista como código objetivo. O fenômeno poético é desencadeado, coincidentemente,

No momento em que a imagem inventada por uma percepção contrariada é objeto de ‘nomeação’; o poeta usa as palavras para dar concretude ao que percebe de modo diferente do usual. Quando inventa com a linguagem uma interface (imagem) com o fim de fazer uma mediação entre a emoção e o sentido pessoal a ser transmitido (mensagem) e a construção atípica do objeto, obtém desse ato uma evidência a ser apreendida pelo ‘outro’, o leitor. (FONSECA, 2001, p. 274)

Eis a grande riqueza que a linguagem, no gênero poético, possibilita enquanto forma carregada de sentidos. Quando tais sentidos desprovidos de sua aplicação habitual são apreendidos, as percepções se potencializam e as associações estimuladas transformam o significante em possibilidades de novos sentidos, que somente se concretizam e se atualizam pelo leitor, que interage com base em suas experiências.

A imagem intensifica a sugestão poética e se estabelece pela coexistência de elementos evocados num pensamento associativo entre dados circunstanciais do mundo externo e interno, numa nova relação significativa. Para Fonseca (2001, p. 263) é justamente a conciliação desses elementos

que a caracteriza e torna expressiva é a qualidade nova de tal percepção, uma introspecção que interliga os dados circunstanciais do mundo externo e interno em um novo grau de essencialidade estrutural, de modo que se tornam significativos.

Amparadas na lógica da simultaneidade, a formação da imagem poética se vale muitas vezes dos princípios da justaposição, da aglutinação e da superposição.

Resumindo, os princípios básicos das associações poéticas, descritos por Fonseca (2001, p. 265-6), tem-se que: a justaposição se estabelece em aproximar objetos que têm significados próprios e independentes, o que fora da linguagem estética, seria incongruente. Isso provoca uma conexão inesperada, mas por algum ponto passível de associação, surge uma outra unidade para o conteúdo manifesto.

Quando a aproximação entre os objetos tem máximo grau pode ocorrer a aglutinação ou a superposição. No primeiro caso, mutuamente os caracteres de um elemento são transferidos para o outro, e para induzir o intercâmbio de duas objetividades que resultam numa unidade de percepção, utiliza-se expressões do tipo “qual, como”. Já a superposição se configura pela adoção de um procedimento metafórico no qual a aparição induz buscar o sentido do objeto (imagem poética) em um campo de significação que não é seu.

Da imaginação criadora de Quintana (2000, p. 31), uma inusitada imagem: “Eu olho, no papel, letra após letra, esta linha avançando. Cada letra vai surgindo do nada – ou do outro mundo – como almas urgentemente convocadas”, nela há a aproximação entre letras e almas por meio de uma comparação. A imagem sugerida se fixa ao se aceitar a transferência das características da alma para as letras.

Octavio Paz (1982, p. 166) salienta que a imagem poética tem sua própria lógica; pois ela “é sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer nem à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo” . A imagem como o descobrimento das relações secretas ou escondidas entre os objetos, será tanto mais forte e eficaz, quanto mais afastadas e necessárias sejam as relações entre eles. Paz (1982, p. 38) entende que a imagem além de ocupar, no poema, o lugar antes ocupado pelo ritmo e pela analogia, se traduz numa perfeita e sintética forma de correspondência universal, pois ao aproximar realidades opostas, “submete à unidade a pluralidade do real”.

A poesia, ativando as imagens, faz a ponte entre o real e o imaginário, porém não diz tudo, assim como Bosi (2000, p. 27), admitimos a importância desse procedimento porque “No vazio que se abre além do horizonte de uma visão presente e finita, é possível imaginar”.

Em *Compleitude* (Quintana, 2000, p. 31) é explícita a congruência entre o texto, a memória cultural e as experiências do leitor na formação da imagem, “Olha essas antigas estátuas mutiladas! São tanto mais belas quanto mais lhes falta. Isto é, quanto mais devem à tua imaginação...”, os versos funcionam como estímulo para que o leitor componha a imagem que se faz mais bela quanto menos detalhes revelados, admitindo para completar a forma inacabada a interferência dos modelos que conhece.

No entender de Bachelard (1990, p.17), “as imagens que são forças psíquicas primárias são mais fortes que as idéias, mais fortes que as experiências reais”, por isso, o poeta se atreve a apresentar parcialmente o que quer que seja imaginado ou visualizado.

Tratando ainda da propriedade poética na formação da imagem, percebe-se que os recursos sonoros, visuais e significativos das palavras salientados por Paz (1982), de certa forma, coincidem com os tipos de recursos ativados pelas palavras que Pound admite serem três espécies. Eles se identificam aos recursos utilizados no poema, fazendo sugerir os seus sentidos: a Fanopéia, a Melopéia, e a Logopéia. Recapitulando com o autor (2003, p. 63):

A linguagem é um meio de comunicação. Para carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível, dispomos – (...) – de três meios principais:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.
2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.
3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permanecem na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados.

A Fanopéia, elencada primeiramente, se refere à atribuição de imagens à imaginação visual, assim há uma tendência à precisão das palavras. Na Melopéia as

palavras estão carregadas, além de seu significado comum; trazem alguma qualidade musical que direciona o propósito ou tendência de seu significado. Esse tipo de linguagem, muitas vezes, tem seu ritmo associado à música, é facilmente encontrado na lírica trovadoresca. Por fim, a Logopéia, se relaciona ao emprego das palavras de maneira especial e pode ser vista como “a dança do intelecto entre as palavras”. (POUND, 1991, p. 37).

Aparentemente, a poesia, por possuir as características da música, parece privilegiar a melopéia, mas o elemento mais universal na linguagem poética na visão de Pound (1991, p. 38) é a Fanopéia. Para ele, numa tradução, a melopéia quase sempre se perde, a logopéia é substituída por paráfrase, contudo, a fanopéia “pode ser traduzida quase toda ou na íntegra”. Isso nos leva à idéia de que a imagem é anterior à palavra e ao seu som, assim como ao conteúdo por ela veiculado.

No que se refere aos efeitos visuais, observa-se que ao desvirtuar as palavras de seu uso corriqueiro, as associações tanto intelectuais como emocionais, eclodem as imagens. Há bons exemplos da preocupação pictórica nas produções dos poetas simbolistas, entre as quais estão os poemas de Arthur Rimbaud.

Pound (1991, p. 47) é da opinião de que a estratégia adotada por Rimbaud “devolveu à fanopéia sua clareza e seu caráter direto (...) a imagem surge clara, livre de palavras sem função (...)”. É exatamente o recurso utilizado num de seus mais conhecidos poemas: *Voyelles* “A *noir*, E *blanc*, I *rouge*, U *vert*, O *bleu*: *voyelles*”³⁹. Para cada vogal é associada uma cor, sugerindo muitas possibilidades na organização das imagens que despertam objetos e situações como: morte, noite, frio, luminosidades, volúpias, natureza, arvoredos, profundezas do mar etc.

O processo de formação da imagem, na concepção de Pound (1991, p. 10), “é aquilo que apresenta certo complexo intelectual e emocional num determinado instante”. Sobre o assunto, ele adverte para algumas proibições que, se observadas, ajudam na expressão da clareza. Portanto, para atender a esse requisito, deve, o poeta, evitar as palavras supérfluas, os adjetivos que nada revelem e a mistura do concreto com o abstrato.

³⁹ In GRÜNEWALD, *Poetas franceses do século XIX*. p. 154.

Com base em seus argumentos, entendemos que a experimentação de uma imagem depende de um misto de percepções que envolvem tanto o conhecimento e as conceituações reativadas, como o sentimento despertado por aquele arranjo naquele momento. Pode ser que, num outro momento, e dependendo do estado de espírito ou humor, a imagem se modifique porque, além da linguagem escolhida para aquela expressão, a percepção se relaciona com a aceitação da idéia e com o conhecimento da proposta intentada no texto.

Kibédi Varga (1989, p. 39-42), distingue duas formas principais nas relações de contigüidade entre a imagem e a poesia; destacamos a que se refere ao texto que se segue à imagem, como nos poemas que retomam quadros famosos. Esse tipo de poema é denominado de *ekphrase* ou poema visual. São composições em que as palavras inspiram imagens, valendo-se das sinestesias e das figuras visuais que sugerem formas e cores. Os vínculos se estabelecem por dependência, redundância, informatividade e complementariedade, fazendo com que o texto direcione seu potencial para os aspectos visuais.

5.3 QUINTANA, UM POETA PINTOR

Alguns poemas de Mario Quintana se caracterizam pela plasticidade das imagens. As palavras são trabalhadas de tal forma que o visual é estimulado, dando a impressão de que o poeta pinta e, para isso, utiliza as palavras, cujos significados trazem nítidos efeitos imagéticos. Justamente por observar essas sugestões que ultrapassam os limites simplesmente comunicativos da linguagem, entendemos que na linguagem poética exista uma intenção verbal estética.

Octavio Paz (1982, p. 22) acredita que: “Uma tela, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente da do poema feito de palavras. A diversidade das artes não impede sua unidade. Ao contrário, destaca-a.” Ele defende a visão de contigüidade entre as artes.

Idéia semelhante é exposta na poesia de Mario Quintana (1998, p. 25), para o poeta “todas as artes são manifestações diversas da poesia – inclusive, às

vezes, a própria poesia”, o que indica aproximações e extensões entre as artes e a poesia. Isso acontece no *Poema desenhado*, do próprio Quintana (2005, p. 608):

No meio da página escrevo ao acaso a palavra MENINA
e, à sua magia, um caminho abre-se
para ela andar.

E como houvesse brotado a seus pés um arroio espiador,
uma ponte estendeu-se
para ela atravessar.

Mas a menina
agora parou
e do meio da ponte namora encantadamente nas águas
a graça inacabada do seu pequenino rosto feito às pressas.

Às pressas...
(nem tive tempo de lhe dar um nome)

A vida é assim,
Meninazinha sem nome...

A vida nem dá tempo para a Vida!

Há nesse e em outros poemas analisados uma reciprocidade entre as artes: poética e pictórica. Não há como negar que elas têm facilidade de se imitar mutuamente, o que torna mais fácil de entender o motivo de, muitas vezes, a poesia e a pintura se confundirem, ou de ser difícil separar o aspecto visual do verbal.

É o sentimento humano expresso nas mais diversas formas, funcionando como um elo entre a realidade e o que ela pode representar artisticamente. Permeando as formas de expressão, estão os efeitos da poesia sentidos num gesto, num ritmo, numa paisagem e não exclusivamente nas palavras. Desse ponto de vista, é perfeitamente aceitável que a poesia transcenda os limites formais do poema, embora seja nele que, de acordo com Paz (1982, p. 17) “a poesia se recolhe e se revela plenamente”. Contudo, devemos cuidar para não tender ao exagero de achar que a poesia pode ter caráter unificador em relação às outras artes. Assim, registramos o protesto a esse tipo de postura reducionista. Se fosse fato, bastaria a poesia para representar as demais artes; não seria necessário, esculpir uma estátua, pois a poesia seria suficientemente eficaz ao descrever as formas e os relevos próprios dessa arte tridimensional.

Sobre o exposto, chegamos à conclusão de que para melhor direcionar as análises, tem-se que atentar para as afinidades existentes entre as artes e para a materialidade com que cada uma delas se apresenta, considerando caso a caso, sem antecipações ou generalizações que comprometam os resultados.

O que nos toca num quadro não são os traços, as formas ou as cores vistos isoladamente, mas, no conjunto, a idéia que passam. Assim, poderá o seu conteúdo ser poético quando for algo mais que a linguagem pictórica.

Se existe poesia na arte pintura, o contrário também se configura quando há preocupação com os meios expressivos dessa outra arte. Pela leitura de alguns poemas de Quintana pode-se constatar quão próximas se fazem a poesia e a pintura.

Essas correspondências se afinam nos procedimentos adotados pelo poeta que, como numa grande galeria, resgata e reúne obras de muitos artistas de épocas diferentes e de diversas tendências, mostrando-se simpatizante e conhecedor das artes.

5.3.1 A galeria de Quintana

Num de seus poemas, Quintana (2005, p. 292) diz: “Os quadros são janelas abertas para o outro mundo deste mundo”. Assim, ele admite uma outra realidade, com passagem garantida pela contemplação dos quadros, espécie de canal ou ponto de contato entre os dois mundos (o real e o imaginado).

De poema em poema, o nosso poeta vai se revelando um bom observador das artes, às vezes, isso acontece em tom um tanto confessional, como no fragmento em que Quintana (2005, p. 533) retoma a obra-prima de Botticelli: “*O Nascimento de Vênus* é dessas coisas que sempre me fizeram bem aos olhos e portanto à alma”, fazendo entender que, definitivamente, a obra era objeto de sua admiração. Como qualquer objeto de admiração, facilmente a imagem é recomposta na memória, desse modo, ele monta o quebra-cabeça quando, ao folhear um álbum, percebe toda rasgada a imagem da Vênus:

Outra coisa que me causou espécie foi que, da ‘minha’ Vênus de Botticelli, apareceu-me unicamente a cabeça decapitada, com aquela

cabeleira espantosamente viva e o oval angélico de seu rosto inclinado.

(...) Em compensação, mais adiante, encontrei-lhe o busto e os seios, embaixo da gravura da Primeira Locomotiva. Não pude mais: pus-me a folhear aflitadamente o álbum, como quem procura desesperadamente os restos da bem-amada esfaqueada no mais pavoroso desastre do século.

Encontrei-lhe os pés brotando, muito alvos, da larga concha marinha, (...) encontrei a suave curva dos quadris, o ventre... (...) os braços, (...) as mãos (...) (Quintana, 2005, 533).

As palavras do poeta revelam sua indignação com o tratamento da imagem e da arte num tempo de máquinas. Gradativamente, as partes do corpo da Vênus que se encontravam segregadas e misturadas às cenas das páginas do álbum são reveladas.

FIG 11 - Detalhes da *Vênus*.
Fonte: *Pinacoteca de Caras*
nº 11. Botticelli, 1998, s.p.

Pela maneira com que os pormenores da deusa são focados, parece que se trabalha com uma lente de aumento. Essa aproximação do olhar favorece para que os detalhes de cada parte do corpo fiquem mais visíveis, à medida que são revelados nas descrições do poema, do rosto (oval, inclinado e a cabeleira espantosa) aos pés (alvos brotando da larga concha marinha), passando pelas outras partes do corpo da deusa.

Somente juntando e encaixando as peças seria possível uma imagem completa, como na tela *Nascimento de Vênus*, pintada em 1485, por Botticelli.

FIG. 12 *Nascimento de Vênus*

Fonte: *Pinacoteca de Caras* nº 11. Botticelli, 1998, s.p.

Ao mesmo pintor renascentista é feita referência em outros poemas de Quintana. Em termos comparativos entre a arte poética e a pictórica, ele assim se expressa: “A atmosfera dos poemas de Cecília é a mesma que respiram as figuras de Botticelli. Tanto neste como naquele, há uma transfiguração das criaturas” (Quintana, 1995, p. 46), pois o aspecto simbólico e as sugestões são muito fortes.

Num outro poema, o pintor é resgatado pela lembrança do poeta Mario Quintana (1998, p. 122), que não consegue esquecer:

E até hoje não me esqueci
Do Anjo da Anunciação no quadro de Botticelli;
Como pode alguém
Apresentar-se ao mesmo tempo tão humilde e cheio de tamanha
dignidade?
Oh! tão soberanamente inclinado...
Se pudéssemos ser como ele!
Os Anjos dão tudo de si
Sem jamais se despirem de nada.

O poema aponta para o tema religioso, um dos preferidos pelo pintor italiano que viveu e incorporou também as tendências do Renascimento e para quem a “arte era beleza” (*Pinacoteca de Caras* nº 11. Botticelli, 1998. s.p.).

FIG. 13 *A anunciação*

Fonte: *Pinacoteca de Caras* nº 11. Botticelli, 1998. s.p.

Dentre as cores predominantes no quadro, o vermelho tem significado especial; é a cor considerada por Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 903) como “símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e brilho...”, o que não pode ser descartado para o sentido dessa tela que trata do anúncio à Virgem do nascimento de Jesus.

Na imagem, com ar resignado perante a Virgem, o Anjo parece contemplá-la em sua graça, ao mesmo tempo, o gesto pode ser compreendido como ato de respeito. Essa aparente tensão é notada pelo poeta, que mostra a sincronia entre o comportamento do anjo e a paradoxal idéia de que eles “dão tudo (...) sem jamais se despirem de nada”.

A articulação de contrastes, na tela, pode ser observada nas cores fortes e nos tons escuros utilizados por Botticelli.

Outros elementos contribuem para essa linha de raciocínio. Na poesia, a posição do Anjo é destacada em “tão soberanamente inclinado...”; na tela, os movimentos são sugeridos pelas incisivas linhas verticais e angulosas dos corpos, especialmente pelo posicionamento dos membros.

Esses detalhes ganham em efeito quando se observa o olhar que o Anjo dirige à Virgem. Ele mostra uma grande oposição, pois, no traçado que acompanha sua direção, uma linha oblíqua se forma, cortando o quadro em dois triângulos-retângulos.

A linha atua ainda como uma paralela em relação à disposição dos braços, tanto da Virgem como do Anjo, assegurando a ênfase das oposições, e a manutenção da hierarquia entre eles. Outra força atrativa é sugerida pelo posicionamento das mãos que quase se tocam, mas que mantêm, na sutileza do gesto, a tensão do distanciamento.

Nesse ponto, a pintura de Botticelli lembra uma outra muito famosa, feita por seu contemporâneo Michelangelo no teto da *Capela Sistina*, *A criação de Adão* (1508-1512).

Vale lembrar que a obra de Botticelli é anterior à de Michelangelo. Outro fato que merece menção é que Botticelli também fez alguns afrescos na mesma capela. Assim, entendemos que a lembrança de sua obra na de outro grande pintor,

se estabeleça por uma relação mais forte do que a simples retomada do tema da criação divina.

A seguir, a aproximação entre o detalhe das obras *A anunciação* e *Criação de Adão* para sentir o efeito dessa comparação.

FIG. 14 Mãos que quase se tocam.

Fontes: *Pinacoteca de Caras* nº 11. Botticelli, 1998. s.p. e Venezia, Mike. *Michelangelo*, 1996, p.26.

Na obra de Botticelli, a figura do triângulo, vista em sua simbologia, agrega diversos significados. É pertinente aos sentidos dessa tela suas maiores características que são: a divindade, a harmonia e a proporção.

Também é interessante destacar o que um triângulo de ponta para cima e outro de ponta para baixo, como se fossem espelhos, um a refletir o outro representam, “trata-se de símbolos respectivos da natureza divina do Cristo, e da sua natureza humana” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 903).

Os significados simbólicos das cores e das formas acentuam a percepção de elementos contraditórios e opostos presentes na tela, detalhes que Quintana, por sua vez, não deixa passar despercebidos em sua poesia ao se referir à pintura de Botticelli.

Ainda atento à arte clássica Quintana (2005, p. 301), em seus versos, cita o enigmático sorriso do quadro mais famoso de Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*. Como se fizesse uma grande descoberta, num outro verso, também dedicado à personagem que traz como título *A Gioconda* (2005, p. 904), o poeta brinca deliberadamente.

Descobri o famoso mistério
Do teu sorriso, Gioconda...
Pensando bem,
É o mesmo sorriso que tem
Essa gente sempre de boca fechada
De tanta gente no mundo...
O que há nisso de profundo? É apenas
Porque já te perderam todos os dentes!

Do mesmo modo que demonstra conhecer a estética clássica, ele também revela transitar com facilidade pela estética Barroca. Vê-se tal familiaridade com a arte dessa época quando cita Rembrandt, explorando marcas muito peculiares de sua pintura.

Observemos como as imagens são recobradas por Quintana (1997, p. 96) no poema que relaciona a pintura do mestre ao claro-escuro do cinema em preto e branco: “Noite adentro, a alma de Mestre Rembrandt vai enchendo de sombra e prata o lívido interior de cinema mudo. De sombra e prata e irreparável tristeza...” A técnica do claro-escuro, a difusão das imagens na sombra, são, na pintura de Rembrandt,

características da ambientação de muitas cenas, dentre as quais, a estampada no quadro *Ronda Noturna* é representativa.

FIG. 15 *A ronda noturna.*

Fonte: *Mestres da Pintura*. Rembrandt. Nº 7. São Paulo: Instituto Brasileiro de Cultura Ltda, s/d., p. 10-11.

A “irreparável tristeza” com que o poeta associa a cena possivelmente fora inspirada na própria vida do pintor, pois Rembrandt teve sua sorte transformada por uma série de acontecimentos trágicos, como:

a morte repentina de seu filho, as tentativas frustradas de ter outros filhos com sua amada Saskia. (...) A morte de sua mãe, em 1640, e a de Saskia, em 1642, foram determinantes para o novo rumo de sua carreira. (*Mestres da Pintura*. Rembrandt. Nº 7. São Paulo: Instituto Brasileiro de Cultura Ltda, s/d., p. 12)

Talvez haja, no poema, a intenção de registrar a tamanha dramaticidade da pintura de Rembrandt, sugerindo que, em virtude desse pormenor, sua arte tenha

ação compatível à de outra arte, a cinematográfica, em que o tempo e o espaço se redimensionam, se compararmos esses aspectos aos mesmos aspectos de uma pintura.

No fragmento do poema *A canção da vida*, de Quintana (1995, p. 87), há a presença de mais um renomado pintor que pertence a um outro período da história das artes:

(...)
Entra em mim, como em uma tela
de Renoir
enquanto é primavera,
enquanto o mundo não poluir
o azul do ar!
(...)

Pelos traços distintivos reavivados da pintura de Renoir, Quintana mostra que conhece as características da obra de mais este pintor, pois as flores da primavera estão nos jardins, nas paisagens e nos campos retratados pelo impressionista.

Ao contrário de seus companheiros de Impressionismo, Renoir é um poeta. Sob a semelhança externa entre a linguagem dele e a dos outros, o significado de sua arte é bem diferente: é uma arte cujo efeito principal não é despertar em nós a sensação de uma realidade perfeitamente reproduzida, mas libertar, para nós, uma imagem dessa realidade, cujas linhas têm maior doçura, cujas sombras são, ao mesmo tempo, mais leves e mais vivas, onde o canto da sereia de uma primavera eterna flutua no ar. (WYZEWA, 1998, p. 27)

As palavras do crítico amparam o pensamento de que Quintana retoma, em seu poema, elementos característicos da estética de Renoir, demonstrando, mais esta vez, ser um admirador assíduo das artes.

Quintana ao salientar traços cromáticos da pintura ao ar livre de Renoir, faz uma espécie de convite à contemplação.

É justamente essa vontade que se manifesta quando nos deparamos com uma imagem como a da *Mulher que recolhe flores*.

FIG. 16 *Woman gathering flowers.*

Fonte: <http://www.renoir.org.yu/gallery.asp?id=192> –
acessado em 28/03/2005.

Influenciados pela tendência impressionista, as produções da época “rompiam com antigos conceitos e traziam grandes avanços técnicos, principalmente por serem pintadas ao ar livre e sob o poder perceptivo de seus idealizadores” (*Mestres da pintura: Renoir*. Nº 6. São Paulo: Instituto Brasileiro de Cultura Ltda, s/d., p. 8).

Ao remeter à produção de Renoir, o poeta fala do vigor e da beleza primaveril, num tempo em que o céu ainda é azul. O azul, cor que por si só é calmante e leve, admite áreas amplas, com a propriedade de não estafar o apreciador. Também é uma cor suave e de pouco brilho (quando em tons claros –

como sugeridos no poema), bem aceita pela vista, razão pela qual, não cansa e tende a tranquilizar as pessoas que a sorvem.

Com sutileza, o poeta vai apresentando a arte desde a mais remota época, passando, sem dificuldade, para artistas de estéticas tradicionais, como Botticelli, a modernos, dentre os quais Picasso é exemplo.

Em Picasso, em certos Picassos, a boca, a face, o perfil, as orelhas reajuntam-se, não arbitrariamente e sim para formar uma harmonia nova, de maneira que o seu arreglo final não nos amedronta como um monstro, mas tranquiliza-nos como uma obra clássica. (QUINTANA, 1998, p. 25-6)

A pintura do mestre atende a critérios modernos, o próprio Quintana (1998a, p. 26) propõe que essa característica marcante precisa ser observada de uma outra forma.

No mesmo verso, o poeta deixa patente que “em resumo: não o desprezo da lógica, mas a aceitação da lógica do imagista” deve prevalecer, porque, “como todo verdadeiro modernismo, é tão velho como o mundo, porque usa apenas a velha linguagem dos sonhos e das histórias de fadas.”

Os versos ajudam a formar a imagem necessária ao resgate da pintura do gênio moderno. Atentando para as palavras de Quintana, quem é que não visualiza uma obra de Picasso?

O beijo, quadro que figura a seguir, foi pintado no ano de 1925 por Pablo Picasso, é uma das possibilidades de concentrar em uma obra as características *sui generis* do artista espanhol. “O que tornou Picasso um grande artista foi a sua originalidade. Durante toda a vida ele usou a imaginação para tentar coisas novas e diferentes” (VENEZIA, 1996, p.30).

Sem quebrar a expectativa criada pelo texto de Quintana, a tela ilustra a tendência do estilo de Picasso. Seus traços fortes que deformam, ou melhor, criam uma outra forma para figuras já conhecidas, significam somente uma nova maneira de ver e representar as coisas, uma verdadeira reviravolta no mundo da arte.

FIG. 17 *O beijo*

Fonte: GIRARDET, Silvia et all. *Os quadros de Pablo*.
Coleção Por dentro da arte. São Paulo: Companhia
das Letrinhas, 1996, p. 21.

A agressividade sentida de início, provocada pela resistência ao desconhecido, especialmente pelo estranhamento causado pela obra, ou, ainda, pela reação experimentada com as cores fortes e largos contornos imprecisos, logo se dilui quando seu tema é reconhecido, e, como a mais clássica das pinturas, apresenta o ato de um beijo, ação comum ao envolvimento do ser humano em qualquer época.

Em outros momentos, os textos de Quintana (2000, p. 93) continuam com espaço reservado aos elementos da arte pictórica, como no condicionamento que traz o poema *O retrato de Eurídice*, “Se tivesse o dom da pintura, eu seria um pintor

lírico”. Ele acredita na hipótese de se adaptar a expressão lírica à pintura o que traria a esta um perfil mais subjetivo, a exemplo da poesia de sentimentos individualizados, marcada pela proximidade entre o eu-poético e o objeto cantado.

Para o poeta, a pintura não deve ser apenas a representação objetiva da realidade, considerando-se que a fotografia melhor desempenha seu registro. Nesse sentido, diferente deve ser o registro que a pintura faz da realidade e, tal qual a poesia, deve ter abstração suficiente para que o modelo sirva apenas como um ponto de partida sobre o qual são colocadas tanto a imaginação quanto a visão pessoal do artista, juntamente com seu potencial criativo.

A idéia acima pode ser revista num outro texto de Quintana (1998, p. 108): “Tudo pode ser mais bonito nas fotografias, mas sai muito mais verdadeiro nas pinturas”. O fragmento tem como título *Estranha verdade*, uma verdade vista com estranhamento por ser a visão subjetiva primordial, funcionando como um filtro do real que só transmite para a arte o que é representativo sob determinado ponto de vista e, portanto, verdadeiro para aquela situação.

Nos moldes acadêmicos, a pintura tenta uma reprodução aproximada do real, por isso fica mais parecida com a fotografia ou, ainda, com o modelo que a motivou; durante muito tempo essa tendência esteve no ápice. Porém, ao poeta, a verdadeira criação não é, necessariamente, uma reprodução idêntica ao que se tem na natureza, ele considera que, sem o toque pessoal, a produção é, quando muito, uma boa cópia. Com base nessa concepção defendida pelo poeta, concluímos que ele busca e até mesmo valoriza essa ruptura.

A mesma postura, pautada na oposição e na resistência ao que é estabelecido, é observada em muitos artistas, principalmente nos mais modernos. No entanto, o estudo prossegue com aproximações entre as obras de Van Gogh e as poesias de Quintana que trazem referências à obra deste pintor.

6 DAS POESIAS ÀS IMAGENS

6.1 CONFLUÊNCIAS

Do contexto dos poemas de Quintana, foi possível recuperar imagens pintadas por Van Gogh, assim, confirmamos que elas serviram como fonte de inspiração e como uma forma de identificação, por isso, é comum encontrarmos as obras do pintor holandês sugeridas nos poemas de Quintana. Houve, por parte do escritor, momentos de fruição da pintura do mestre holandês por gostar do que encontrava retratado em suas telas.

Parafraseando o que o poeta diz⁴⁰: não são influências, são confluências o que retratamos de outros artistas em nossas obras porque só gostamos das pessoas que se parecem conosco.

Corroborando essa última idéia, é bom registrar que essa pesquisa cuja tentativa era aproximar a obra do poeta e a do pintor começou em uma de nossas incursões ao acervo de obras de Quintana e também sobre ele. Chamou-nos a atenção uma foto em que o poeta encontrava-se sentado, com os cotovelos apoiados na mesa. Com um olhar distante, aparentemente pensativo ou distraído por algum motivo. Na foto existe um importante detalhe. Admitimos que, se esse detalhe estivesse isolado, nada de significativo teria, porém o que vemos não é isso.

No fundo da foto, o detalhe a que nos referimos aparece flagrado, foi dessa forma que percebemos, pendurada na parede, da ante-sala do seu quarto de hotel⁴¹, a reprodução de uma das obras de Van Gogh. Uma cópia da obra *A Planície em La Crau*, originalmente produzida em 1888 pelo artista, estava à disposição do olhar de Quintana.

⁴⁰ Em entrevista a Edla van Steen (1981, p. 13)

⁴¹ Esclarecimentos sobre a foto conseguidos em contato com a fotógrafa Dulce Helfer, quem tirou a foto de Mario Quintana. Ela nos escreveu dizendo que “essa foto foi feita na sala do apart hotel que ele viveu seus últimos anos, o Hotel Porto Alegre Residence. Tens razão sobre o café, pois foi o único vício que o acompanhou até o fim da vida. Os anteriores, a bebida e o cigarro, já tinham ficado pra trás há muito. Na verdade estávamos conversando e bebendo um café, como sempre fazíamos 2 ou 3 vezes por semana. O Mario não costumava escrever ali.”

FIG. 18 *A Planície em La Crau*

Fonte: MÜHLBERGER, Richard. O que faz de um Van Gogh um Van Gogh? Trad. FRAIZ-GRIJALBA, Valentina. São Paulo: Cosac & Naip Edições, 2000, p.23.

FIG. 19 Foto de Mario Quintana, by Dulce Helfer.

Fonte: TREVISAN, Armindo e RUAS, Tabajada. *Mario* - álbum de edição comemorativa dedicado ao poeta, financiado pela Companhia Estadual de Energia Elétrica.

É bem provável que a paisagem da zona rural de Provença, composta por cores luminosas e espaço amplo, tenha estimulado a criação do poeta que tantas vezes revisitou o mundo do pintor holandês por meio do seu acervo.

Sensível à natureza de outra arte, Quintana nos fez compreender um pouco mais sobre as relações entre a poesia e a pintura.

6.2 VAN GOGH POR QUINTANA: O PINTOR DO AMARELO

Assim é chamado pelo poeta alegretense o pintor nascido no ano de 1853, em Groot Zundert, uma pequena aldeia holandesa. Lugar sombrio e de céu permanentemente nublado.

Lembra esse ambiente, os tons escuros utilizados por Van Gogh quando começa a pintar. Mais tarde, porém, sua palheta clareia e, contrariando essa paisagem, busca a intensidade das cores, dessa forma transmite a realidade vista e sentida por ele.

Uma indagação ressoa nos versos de Quintana (1998a, p. 86): “Se não fosse Van Gogh, o que seria do amarelo?” A pergunta é uma maneira de valorizar o uso dessa cor utilizada de forma especial pelo pintor. Em suas diversas nuances, são compostos os girassóis, a casa amarela, os campos de trigo, as estrelas e as luas que mais parecem sóis.

Mais uma citação ao pintor é encontrada numa poesia sobre o vento, da qual se destaca o trecho “(...) – que o seu destino é passar - mas guarda uma lembrança vertiginosa de todas⁴², principalmente das verdes, das vermelhas, das de azul mais forte, sem esquecer, ó Van Gogh, as tabuletas amarelas...” (QUINTANA, 1998a, p. 147-8). Novamente o poeta cita o pintor e a cor predileta de suas composições.

No fragmento “Olha um Van Gogh!”, Quintana (1995, p. 96) diz que o reconhecimento do estilo é algo que acontece de forma instantânea pela memória,

⁴² **todas** retoma as tabuletas mencionadas anteriormente neste mesmo poema.

porque o estilo é uma coisa inconfundível, *Está na cara*, conforme certifica o título do pequeno texto.

6.2.1 Auto-retratos

Ao estudar a vida de Quintana e a de Van Gogh, uma grande similaridade entre elas nos intrigou. As aproximações observadas não se reduzem ao tipo de vida que cada um levava, estendem-se também aos seus gostos, tipo de afazeres e comportamentos.

Dentre as similitudes, estão os desencontros amorosos, a rejeição aos modelos acadêmicos, a dificuldade de enquadramento em escolas artísticas, o fascínio pelas leituras e pela arte, a vida solitária e itinerante com abrigos em quartos, pensões e hotéis, a identificação da arte com a vida, a preocupação em registrar a simplicidade das cenas do cotidiano e o incentivo dos irmãos Theo (para Vincent) e Milton (para Mario). Sabemos de alguns desses detalhes pelos registros das experiências que os dois artistas deixaram em suas obras.

Acerca das relações entre a vida e a obra de Mario Quintana o texto *Biografia inventada*⁴³ aponta reveladores traços, tanto de sua existência como de sua personalidade apreendidos pela leitura de sua poesia.

Esse é um assunto que pode gerar divergências, por isso é preciso cautela, contudo, acreditamos na validade das aproximações; nesse sentido, há referência no argumento de Pareyson (1989, p. 78):

utilizar a arte para a reconstrução da biografia não implica, precisamente, o propósito ou a pretensão de extrair a biografia das obras, coisa impossível e absurda, mas significa iluminar a biografia com as obras, o que não só é possível, mas também muito oportuno e desejável.

Mario Quintana (1988, p.118), referindo-se aos dados da própria vida, expressos nas obras, questiona “ (...) o que não é autobiográfico? Até uma tela... Entre nós, quantos pintores já não se pintaram (...)”. O poeta utiliza, nesse trecho, o

⁴³ FERNANDES, Mônica Luiza Socio. *Ecos clássicos na moderna poesia de Quintana*. Dissertação de mestrado. 2001.

exemplo de um auto-retrato. Para ele, a vida e a arte muitas vezes se confundem, pois, na relação eu-mundo, há uma tendência de se seguir os contornos de uma experiência individual.

Nesse assunto, Canton (2001, p. 10) mostra sua especialidade “O auto-retrato é o espelho do artista. Nele se reflete sua imagem externa, assim como seu estado de espírito e sua própria maneira de ver a arte, conforme vai usando cores, luzes, traços, formas e texturas.” Assim, reflete sua imagem e a imagem do mundo em que vive, registrando também, no recorte temporal escolhido para suas representações, as marcas de uma época, bem como seus gostos e seus valores, enfim, os traços de uma visão estritamente pessoal.

Como se fosse um pintor, Quintana fez poemas abordando essa temática também explorada por Vincent Van Gogh em diversas fases de sua existência, o pintor passou grande parte de sua vida diante do espelho, observando o reflexo de sua imagem na tentativa de captar “a transitoriedade e a solidão do corpo. O retrato, e sobretudo o auto-retrato, confrontam com os limites da vida e da morte. Vigilância e autoconsciência” (SCHIMIDT, 1998, p. 34). Isso revela o desejo do artista em registrar a própria experiência na busca de uma auto-imagem.

Devido à atração de Quintana pelas artes plásticas, sua pena aproximou-se do pincel na criação de muitas imagens, não escapando nem mesmo da auto-representação.

O Auto-retrato de Quintana (1998b, p. 22) é o vislumbrar de uma realidade poética, assim exposta no soneto:

No retrato que me faço
- traço a traço -
às vezes me pinto nuvem,
às vezes me pinto árvore...

às vezes me pinto coisas
de que nem há mais esperança...
ou coisas que não existem
mas que um dia existirão...

e, desta lida, em que busco
- pouco a pouco -
minha eterna semelhança,

no final, que restará?
Um desenho de criança...
Corrigido por um louco!

O texto se apropria da linguagem plástica utilizando traços comuns a essa arte para compor, no poema, o retrato. Questiona sobre a arte final que pode ser igualada ao desenho de uma criança, acrescentando que tal desenho poderá ser corrigido por um louco.

Dessa forma, vai, aos poucos, apresentando as coisas sem descrevê-las. É justamente pela ausência de maiores detalhes, que as imagens se formam e o auto-retrato se organiza numa profusão de idéias, algumas delas contraditórias.

Um outro soneto não deixa dúvidas de que é um auto-retrato, embora não seja assim intitulado.

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 doidivas
Mistura os tons... acerta... desacerta..
Sempre em busca de nova descoberta,
Vai colorindo as horas cotidianas...

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

Vago, solúvel no ar, fico sonhando...
E me transmuto... iriso-me... estremeço...
Nos leves dedos que me vão pintando!

Novamente, a postura adotada pelo bardo se assemelha à de um pintor; a indicação da arte pictórica é visível no vocabulário escolhido: cor, desenha, mistura de tons, paisagista, colorindo, paisagem, jogos de luz, pintando. Por isso, entendemos que a construção do poema segue de perto a técnica de uma pintura.

Existe, nos dois poemas que tratam da imagem do eu-poético, uma semelhança na identificação do retrato aos elementos da natureza, à paisagem.

No primeiro verso deste segundo auto-retrato, existe a intenção de escrever que se perde no ato de pensar. A janela aberta representa a libertação do cotidiano e da realidade mais imediata representados pela paisagem (ou outros elementos naturais, como a árvore do primeiro poema) e, também, o desligamento da complexidade da escrita. Côncio da dificuldade de produção com a linguagem escrita, Quintana (1998b, p. 170) expõe sua opinião sobre esse ofício, comparando-o a outros que empregam diferentes linguagens.

Bem-Aventurados

Bem-aventurados os pintores escorrendo luz
Que se expressam em verde
Azul
Ocre
Cinza
Zarcão!
Bem-aventurados os músicos...
E os bailarinos
E os mímicos
E os matemáticos...
Cada qual na sua expressão!

Só o poeta é que tem de lidar com a ingrata linguagem alheia...

A impura linguagem dos homens!

No poema, as outras formas de expressão são vistas como formas mais puras. A matemática, fazendo parte daquele conjunto, assegura à idéia rigor ou lógica na organização dessas linguagens. Não que tais linguagens não sejam abstratas, mas seus símbolos admitem relações de causa e efeito e de semelhança, fazendo com que as relações, entre a representação e o sentido, sejam mais imediatas.

A linguagem utilizada pelo poeta exige maior grau de abstração, pois engana com seus duplos sentidos; ela é enigmática como se observa em *Eu fiz um poema*, analisado a partir da página 191.

Nos poemas que revelam os auto-retratos, há resistência à lógica, à busca das razões, ao apego às coisas mais concretas. Existe desejo de transformar pelas cores o inexpressivo cotidiano. Assim, evidencia-se a preferência aos sonhos, à esperança, às coisas que não existem, apresentados na perspectiva de uma criança, de maneira pura (corrigidos por um louco), no primeiro poema, e de um doidivanas, no segundo. A auto-imagem é construída (“que me vão pintando”) com dedos leves, traço a traço e cuidadosamente. A procura é por identidade (“busco minha eterna semelhança”), nessa busca, há a identificação com várias coisas, sem que aconteça o reconhecimento, logo nenhuma satisfaz. Portanto, a solução é a transmutação, a diluição em coisas leves e fluídas, como raios de luz, nuvem, cor, coisas vagas ou que não existem, mas que podem ser sonhadas.

Por vezes, na leitura desses dois poemas, relacionamos algumas idéias ao universo de Van Gogh. São exemplos o sol, a loucura (doidivanas), a janela verde (como é a janela de *O quarto de Van Gogh em Arles*⁴⁴, pintado em 1889), os acertos e os desacertos dos tons, mostrando a experimentação das cores e os efeitos inéditos dessas combinações, os jogos de luz que tornam suas pinturas irisadas.

Passando de uma arte à outra, vejamos como Van Gogh se auto-retratou em suas telas, imortalizando seu semblante. Teríamos, por certo, uma imensa galeria se o objetivo fosse colocar cada um dos seus auto-retratos. Contudo, para a idéia de apontar alguns traços de sua vida, que através da pintura se revelaram, os escolhidos bastam.

São inúmeros os registros que o artista fez de si mesmo, em parte porque não tinha outro modelo, o pintor frente ao espelho escolhia o ângulo desejado para se retratar. As várias telas que o pintor fez, com esse motivo, se comparadas entre si, podem revelar sua trajetória temporal, pois cada uma possui traços relacionados a um determinado momento de sua vida. Nessa técnica, vale considerar que o artista salienta ou rejeita formas de seu corpo, mostrando-se do jeito que pretendia ser visto, pois bem sabia o pintor que pelo rosto se julgam as pessoas.

Della Porta, citado por Manguel (2001, p. 119) deixa claro que “o rosto representa o todo das feições de uma pessoa, assim como representa os

⁴⁴ Encontra-se no acervo do Art Institute of Chicago.

movimentos, as paixões, os costumes”. Por isso, a preocupação em se representar com boa aparência. Em uma de suas cartas ao irmão Theo, Van Gogh⁴⁵ comenta:

Hoje envio-te meu auto-retrato, tem de se observar por um tempo – espero que repares que a expressão do meu rosto se tornou mais calma, embora o olhar menos firme que antes, como me parece.

É dessa forma que o pintor se refere ao seu último *Auto-retrato*, pintado em setembro de 1889.

FIG. 20 *Auto-retrato*

Fonte: WALTHER, Ingo F. Van Gogh. Trad. Maria Odete Gonçalves-Koller: Köln:Taschen, 2000, p.73.

Os estudos de Walther (2000, p. 74) sobre esse quadro confirmam o que percebemos com a observação “O pintor retrata-se num busto a três quartos, em

⁴⁵ Van Gogh, por Ingo F. Walther (2000).

frente a um fundo de espirais, num torvelinho rítmico de cor azul-verde-cinza”. Apesar da grande inquietação, o quadro se realiza em grande equilíbrio.

A tela em questão encontra-se no *Musée d'Orsay*, em Paris. Nela existe uma mudança na maneira com que o pintor habitualmente utiliza as cores. No retrato em fundo claro, os tons são apagados, as cores são frias, transmitindo o ar melancólico que o envolvia em sua solidão. Contribuem para o ar sofredor as pálpebras caídas e o contorno raso do olho que, assim como a boca cerrada, definem o semblante pesado desse auto-retrato. Contudo, ele tenta passar uma imagem serena, talvez para acalmar seu irmão, que muito se preocupou com seu estado de saúde.

Quase todas as linhas empregadas na representação são ondulantes, o seu cabelo e o seu paletó acompanham o movimento do fundo, induzindo o olhar do observador para uma fusão (da roupa com o fundo), até o envolvimento completo do ser nessa atmosfera que mostra pelas linhas em redemoinhos a condição perturbada do artista.

O maior contraste é a sua barba, pintada em vívido laranja; o uso dessa cor faz com que as outras partes do seu rosto ganhem acentuada palidez. Justamente por ser uma cor intensa, combina mais com seus quadros anteriores, porém nesse é a cor que dá um toque de vida e chama atenção duplamente, por ser a cor mais quente e por estar no ponto central da tela, lugar que, inevitavelmente, atrai o primeiro olhar.

Num outro auto-retrato, talvez o mais famoso deles, Van Gogh mostra de perto um trágico episódio vivenciado por ele. Aconteceu depois de uma briga com o amigo Gauguin, ocasião em que, transtornado, decepava uma de suas orelhas. Tempos depois, pinta um *Auto-retrato com cachimbo*, que denuncia o fato ocorrido.

Na interpretação de Schmidt (1998, p. 34) “ a mutilação da orelha pintada por van Gogh anuncia a mutilação definitiva. O artista incorporou a tragédia em seu próprio corpo.” Essa passagem de sua vida é retomada no *Auto-retrato com orelha ligada*, pintado em janeiro de 1889.

Nesse segundo auto-retrato, diferente do apresentado anteriormente, Van Gogh está sem a barba e os cabelos ruivos, pontos que, quando presentes, iluminam

sua fisionomia. Esses elementos foram substituídos pela atadura (branca) e pela plumagem (preta) da boina que envolvem seu rosto e escondem a cor mais vibrante de sua feição.

FIG. 21 *Auto-retrato com orelha ligada*

Fonte: WALTHER, Ingo F. Van Gogh. Trad. Maria Odete Gonçalves-Koller: Köln:Taschen, 2000, p. 58.

Figuram, em segundo plano, um cavalete com uma tela ainda por pintar, uma gravura japonesa de cores ousadas e contornos incomuns e uma porta. Todas essas figuras encontram-se entrecortadas pela imagem do pintor. Representam coisas importantes para o artista e parece mesmo estarem ligadas a ele e ao que ele gostava.

São coisas de seu mundo: a arte da pintura, por ser a razão de sua existência; as pinturas orientais que tanto admirava, chegando, inclusive, a imitá-las

em diversos quadros como o retrato do comerciante *Père Tanguy* (1887/88) e *A ponte debaixo da chuva* (1887); e, por último a porta, passagem do mundo conhecido para o desconhecido, ou acesso à saída, representando, para o pintor, a grande perda desse período, a partida do amigo Gauguin com o qual conviveu de perto por alguns meses.

Com olhar fixo, seu semblante parece triste ou indiferente. Estado que ganha ênfase, com a predominância das cores frias utilizadas na pintura. Mesmo a imagem não sugerindo alegria, ela transmite serenidade. Ajudando, nesse sentido, a tela é organizada com a combinação de triângulos e retângulos, que são as figuras mais estáveis por terem bases sólidas, garantindo, assim, maior equilíbrio à composição.

O busto central é formado por um grande triângulo; o rosto é composto por vários outros triângulos menores e, distribuindo um pouco nosso olhar, temos, nas laterais, os quadrados que correspondem aos dois quadros (o do cavalete, e o da pintura japonesa).

Van Gogh parece levar a sério a idéia grega dos tempos homéricos de que o rosto, representado em plena visão frontal, atingiria deliberadamente o espectador, podendo assustar ao revelar aspectos de sua identidade mais íntima, por isso, opta pelo posicionamento de perfil.

Da Vinci tem suas anotações mencionadas por Manguel (2001, p. 128), para o renascentista,

o rosto revela indícios da natureza dos homens, seus vícios e temperamentos. As marcas que separam as bochechas dos lábios, as narinas do nariz e as cavidades oculares dos olhos mostram claramente se os homens são alegres e riem com frequência. Homens que têm poucas marcas desse tipo são os que se ocupam em pensar. Homens cujos rostos têm riscos profundos são brutais, irascíveis e insensatos. Homens que têm linhas horizontais fortemente marcadas na testa são cheios de mágoas, admitidas ou secretas.

Analisando por esse prisma, Van Gogh, em suas auto-representações, deixa indícios de tristeza e de insensatez, mesmo tentando esconder essas marcas.

Nos mais de trinta auto-retratos⁴⁶ feitos pelo artista, verificamos que em nenhum deles, ele está sorrindo, sempre se mostra com ar sério e olhar profundo, firme e penetrante.

É num auto-retrato que o artista se mostra, porém, existe a possibilidade de modificar alguns traços, de congelar o momento, de alterar um percurso e de interromper o tempo, aspecto a que todo ser humano é vulnerável e, assim, perpetuar a existência, mesmo que seja somente na obra de arte.

Estudos sobre o pintor, como o de Jen Green (2002, p. 27), esclarecem que no auto-retrato a orelha decepada parece ser a direita, isso se deve à visão invertida do pintor que procedia os registros olhando sua imagem refletida em um espelho.

Segundo Manguel (2001, p. 185) “para conhecer objetivamente quem somos, devemos nos ver de fora de nós mesmos, em algo que contém nossa imagem”. Essa visão em espelho que o artista apresenta de si, no caso de Van Gogh, parece mesmo uma auto-afirmação na busca de conhecer sua própria identidade, cumprindo, assim, a função de ir além da própria imagem.

6.3 OUTRAS RELAÇÕES ENTRE A POESIA DE QUINTANA E A PINTURA DE VAN GOGH

Quintana (1995, p. 81) trouxe para seus poemas o que conhecia, inclusive os quadros que admirava, como em *Poema marciano número dois*.

Nós, os marcianos,
não sabemos nada de nada,
por isso descobrimos coisas
que
de tão visíveis
você poderiam até sentar em cima delas...
Não brinco! Não minto! um dia, um de nós (Van Gogh) pintou uma
[cadeira vulgar,
uma dessas cadeiras de palha trançada...
Mas, quando a viram na tela, foi aquela espantação:
'Uma cadeira!', exclamaram.
Uma cadeira? Não, a cadeira.

⁴⁶ Segundo Green (2002, p. 27) “Ao todo, ele pintou cerca de quarenta auto-retratos entre 1885 e 1889”.

Tudo é singular.
Até as Autoridades sabem disso...
Se não, me explica
por que iriam fazer tanta questão
das tuas impressões digitais?

A poesia, de certa forma, toca na problemática da representação da realidade. Parece até sugerir que a representação, numa tela pode ser confundida a ponto de ser tangível. Aqui, ao invés da indagação se referir à pintura de um cachimbo (como no caso da indagação feita ao pintor Magritte), refere-se a uma cadeira. Não a uma cadeira qualquer, mas àquela que, de forma singular, traz a indelével marca de quem a pintou.

FIG. 22 *Cadeira e cachimbo*
Fonte: Vincent Van Gogh. Coleção de Arte. São Paulo: Globo, 1997, s.p.

O quadro a que alude o texto de Quintana foi pintado, em dezembro de 1888, por Van Gogh, e tem o título de *Cadeira e cachimbo*. Nele, encontra-se organizada uma cena rústica de um cotidiano de prazeres simples, mas que, na

composição, ganha em significado pelo uso incomum que o artista faz das cores, das linhas e dos outros elementos da linguagem visual.

O fato de a cadeira encontrar-se vazia pode significar um convite para o aconchego. A figura da cadeira se repete na obra *O quarto de Van Gogh em Arles* (1889), tela em que há duas cadeiras muito parecidas com a da obra *Cadeira e cachimbo*.

As linhas retas dos objetos (cadeira, caixa, porta e chão) e a natureza dos mesmos fazem com que, na cena, os movimentos sejam ausentes. Os traços retilíneos servem, ainda, para intensificar a simplicidade do ambiente destituído de requintes e mostram a solidez dos móveis, o que passa uma sensação de conforto e de organização.

A atmosfera de solidão, apreendida na composição em que se destaca a cadeira única e desocupada, remete ao vazio de um lugar ocupado por alguém com hábitos simples, porém singulares.

A assinatura com que o pintor marcou sua autoria no quadro agrega sentido à simplicidade intencionada na cena. Vincent é a forma escolhida para a identificação, que, comparada a Van Gogh, nome como ele ficou conhecido, é de mais fácil pronúncia. Além disso, esse tratamento mais familiar revela, de certa forma, uma intimidade, tornando mais acessível a aproximação.

Mesmo nesse ambiente simples, composto por uma caixa com algumas cebolas, uma cadeira, um cachimbo e uma bolsa de tabaco, como tributo do primitivo, existe harmonia.

As cores complementares, o azul da porta e da parede e o amarelo da cadeira não se chocam, pelo contrário, destacam-na por apresentarem contrastes.

Para quem conhece a história dessa cadeira, sabe que ela se confronta com outra, feita para o amigo Gauguin, que é totalmente diferente dessa e sugere os hábitos da pessoa para quem ela foi pintada. A cadeira do amigo está igualmente vazia, o que supõe a solidão do lugar outrora ocupado por ele.

A posição que a cadeira ocupa na tela direciona o olhar de cima para baixo; esta posição faz com que o observador se sinta maior por estar

acima dela; a transversalidade admite um afastamento à direita de quem se posiciona de frente para ela, ou seja, em direção à porta, portanto mais perto da saída ou da entrada, em qualquer caso, uma referência à passagem a outro ambiente. Porém, parece não haver espaço suficiente para a abertura da porta, pois a cadeira encontra-se muito próxima dela.

A mesma temática do cotidiano, costumeiramente, está presente nos poemas de Quintana. Essa é uma conquista das estéticas modernas, para as quais as rupturas feitas por Van Gogh serviram de abertura a um caminho, trilhado depois por muitos outros artistas. Desse jeito, e, aos poucos, essa postura foi se firmando, sendo cada vez mais aceita, nas mais diversas artes, dentre as quais se inclui a literatura.

Observar os poemas de Quintana e relacioná-los aos quadros de Van Gogh pareceu-nos, no início, mera suposição, mas são tantas as passagens que lembram ou sugerem a sua pintura, que nosso olhar fica cada vez mais atento e atraído por esses pormenores. Cercando as possibilidades de aproximação, concluímos que a leitura, nessa perspectiva, é mais rica e fascinante.

No trecho “Os sapatos, de preferência velhos e informes, com irregulares placas de barro ou apenas foscas, são muito mais belos que os sapatos lustradinhos, brilhantes, que nem parquês. Qual esteta que não sabe dessas coisas?” (QUINTANA, 1998a, p. 178-9), notamos que existe uma sutil referência aos sapatos retratados por Van Gogh, como nos quadros *O par de sapatos*, um da primeira metade de 1886, outro da segunda metade desse mesmo ano, e um terceiro, do ano seguinte. Também do ano de 1886, é a obra *Três pares de sapatos*.

A alusão fica mais clara quando o poeta interpela seu leitor, acionando o conhecimento necessário a um esteta. Nesse caso, a pista pode ser relacionada ao pintor. É provável que a ocupação e o interesse do esteta em relação à arte facilitem seu acesso ao conhecimento dos efeitos de uma produção artística e do valor do Belo.

Somados a isso, em outro poema existe citação aos sapatos pintados pelo artista holandês e acaba dirimindo, se é que ainda existe alguma dúvida da referência feita pelo poeta. Eis os versos de Quintana (2005, p. 688): “Essas insignificâncias que

nos sobem às vezes do fundo do passado têm no entanto não sei que aura misteriosa: são como um par de sapatos pintados por Van Gogh.”.

Fig. 23 - *Three pairs of shoes*

Fonte: http://www.vangoghgallery.com/painting/p_0332.htm - acesso em 28/03/05.

Na tela, tudo figura a irregularidade. Apesar do título trazer a indicação de que se trata de três pares de sapatos, eles parecem ser ímpares, tamanha a falta de similaridade entre eles, podendo inclusive indicar um caminhar solitário. A assimetria é reiterada pelo pano de fundo da tela, uma superfície toda amassada, e encolhida.

A pintura foge à idealização estética do ambiente, senão era de se esperar que, pelo menos, o fundo inadequado a uma pintura fosse encoberto. Porém, o pano não cobre o fundo do quadro por completo, deixa à mostra um canto bem escuro que contrasta com a cor mais clara do tecido. Além da irregularidade, o ambiente é impregnado com ar de velhice dos parques objetos que ali se encontram.

Fixando o olhar na tentativa de traçar um suporte para o último sapato, nos espantamos porque existe a quebra da lei gravitacional. O sapato que ocupa essa

posição se mantém apoiado na mesa de modo praticamente impossível de se sustentar sem cair; mesmo assim, na tela, ele se conserva quase que suspenso no ar, coisa provável de acontecer somente numa obra de arte.

Essas minúcias apontam para uma sensibilidade estética que difere da convencional, pois busca a representação que joga com o imprevisto e o exagero. A rebeldia vem à tona, novamente, quando ele tenta mostrar os objetos sem a fantasiosa beleza áurea. Abandonando os requintes, Van Gogh instaura uma difícil realidade que é apreendida na pintura dos sapatos gastos pelo uso, deformados pelo tempo. Existe, nessa escolha, a valorização da vida como ela é, mostrada duramente pelo pincel do artista que foge à idealização das formas perfeitas, nobres, limpas e lindas. Essa particularidade no modo de representar a existência encontra eco na poesia de Quintana.

O texto poético, ao utilizar as “placas de barro”, reitera o colorido que o quadro predominantemente apresenta. Os tons da terra foram aplicados de forma que as pinceladas identificam o estilo de Van Gogh pintar.

O efeito provocado pelo uso das cores, deve-se ao fato de que “Van Gogh normalmente aplicava a tinta de um modo grosseiro. Às vezes pintava tão rápido que nem misturava as cores: usava as tintas direto do tubo. Van Gogh usava tanta tinta que estava sempre precisando de mais” (VENEZIA, 1996, p. 26-7). Essa técnica produz um resultado emplastado tanto pela quantidade de tinta utilizada como pela maneira de sua aplicação. Assim, a textura, formada pelo acúmulo de tintas marrons, ganha efeito e fica parecida com placas de barro.

As cores e as formas utilizadas na representação dos sapatos sugerem a longa caminhada cumprida por eles. Pode até ser arriscado dizer, mas percebemos uma linha temporal que avança com cada sapato apresentado, assim como os passos avançam numa jornada, indicando, de certa forma, a dinâmica de uma vivência, que dia após dia, cada vez mais se aproxima do fim. Pela aparência ressequida dos calçados, a marca do tempo se evidencia, possibilitando a transição dessa marca para uma existência desgastada pelos embates e pelos muitos caminhos percorridos. Os sapatos são apenas uma mostra da vida simples e sofrida.

O ressecamento ainda revela a exposição ao sol – forma de luz que o pintor buscou incessantemente durante sua vida.

Quanto à poesia de Quintana, tanto a passagem do tempo como o contínuo caminhar têm uma simbólica convergência nos diversos sapatos de sua obra, sendo inclusive parte do título de duas delas *Sapato florido* (1948) e *Sapato furado* (1994). Esses elementos acompanham sua poesia e, desde as primeiras publicações, são recorrentes:

Pus meus sapatos na janela alta,
Sobre o rebordo... Céu que lhes falta
Pra suportarem a existência rude.

E eles sonham, imóveis, arrebatados,
Que são dois velhos barcos, encalhados
Sobre a margem tranqüila de um açude... (1997, p. 13)

A janela dos versos pode ser equiparada ao quadro: nela estão os sapatos. O registro num quadro, ou melhor, numa obra de arte perpetua a existência, assim, os sapatos emoldurados ganham este estatuto. É uma maneira de amenizar a rude existência. A espera parece compensar, deixando que o sonho enleve os pensamentos, mesmo porque, a travessia se mostra tranqüila.

Um outro poema de Quintana (1998a, p. 97), cujo título é *Véspera de tempestade*, funciona como uma antecipação da turbulência que há de vir: “Contra o céu de chumbo, aquelas árvores desesperadamente verdes!” É provável que esses versos lembrem os ciprestes de Van Gogh pelas sugestões de traços inconfundíveis de sua pintura. Nela, de forma memorável, estão muitas vezes delineadas essas árvores exóticas pelas quais o pintor sentiu-se atraído “sua imponente proporção e beleza lembravam os obeliscos egípcios” (MÜHLBERGER, 2000, p. 32).

A obra *Ciprestes*, do ano de 1889, pertence a um período muito tenso da vida do pintor, especialmente porque, em decorrência de suas crises, esteve internado no hospital de *Saint-Rémy*. O relevo em torno do hospital era acidentado e havia muitos ciprestes nessa região.

Nas telas de Van Gogh, as árvores têm tons verde-amarelados de tinta espessa, aplicada em pinceladas curvas e espiraladas, fazendo as reentrâncias e saliências da figura em sua representação.

FIG. 24 *Ciprestes*

Fonte: MÜHLBERGER, Richard. *O que faz de um Van Gogh um Van Gogh?* São Paulo: Cosac & Naip Edições, 2000, p. 32.

Suas pinceladas densas, ondulantes e confusas ajudam a compor a paisagem e parecem agitá-la, provocando fortes movimentos em toda a tela, tanto na vegetação como no céu.

Nessa obra, os contornos fortes, característicos da pintura de Van Gogh, não foram usados. Se tivesse usado tal recurso seria para garantir o destaque dos ciprestes em relação ao segundo plano, mas, nesse caso, mesmo sem o contorno, as árvores têm indiscutivelmente presença marcante.

As árvores assemelham-se a grandes chamas e, talvez por ter percebido essa inquietação, Quintana reorganiza o céu em sua poesia, atribuindo a ele a cor cinza ao invés de manter a cor usada pelo pintor em seu quadro, talvez numa interpretação da alma do pintor. A cor mais escura, sugerida por Quintana, combina melhor com a cena em que não há uma única linha reta. Essa foi a escolha do poeta para anunciar a *Véspera de tempestade*, como revela o título do poema.

As cores frias prevalecem sobre as quentes. Esse recurso, em especial nos tons claros, amplia o campo de visão, fazendo com que os ciprestes, que têm cores mais concentradas e fortes, quando comparados com a imensidão da paisagem, se projetem ainda mais.

Em “Contra o céu de chumbo, aquelas árvores desesperadamente verdes!”, mesmo implícitos, outros detalhes se relacionam à pintura de Vincent. Ao usar o termo *desesperadamente*, o poeta faz uma interpretação e expõe a emoção sentida diante da árvore. Emite um julgamento que se liga às condições de produção desse texto, *desesperadamente* funciona como um intensificador, mostrando o estado das árvores. Mas no fundo, esse recurso ao conferir maior poder expressivo, personifica o vegetal e identifica-o ao conturbado estado psíquico do pintor.

Van Gogh, nos demais quadros com ciprestes, vale-se de tonalidades diferentes para o céu, mas as árvores sempre são parecidas, feitas com pinceladas curvas, com toques de cores espessas, parecendo imensas. Tão imensas que, em alguns de seus quadros, elas, colocadas em primeiro plano, figuram parcialmente representadas, pois suas hastes ultrapassam a moldura, deixando que o observador imagine e complete o desenho que se encontra fragmentado.

Mais um exemplo serve ao propósito de apontar, ora velada, ora mais marcadamente, a presença da pintura na poesia de Quintana (2001, p. 69-70), seu título, *Um nome na vidraça*.

A guriazinha
desenha as letras de seu nome na vidraça
-encantadoramente mal feitas –
as letras escorrem...
Enquanto isto,

Umas pessoas morrem,
outras nascem... (...)
Eu sou o Deus catastrófico: não ligo,
olho agora a litografia da parede
um trigal muito louro e acima dele apenas uma asa contra o céu azul.
É como se eu abrisse uma janela na frustração da chuva!
Bem, neste momento as pessoas já devem ter morrido ou nascido(...)

Pelas sugestões apreendidas no poema, surge a imagem de outra tela muito famosa, *Corvos sobre um campo de trigo*, feita por Van Gogh, em 1890, pouco antes do seu suicídio.

FIG. 25 *Corvos sobre um campo de trigo*

Fonte: MÜHLBERGER, Richard. O que faz de um Van Gogh um Van Gogh? Trad. FRAIZ-GRIJALBA, Valentina. São Paulo: Cosac & Naip Edições, 2000, p. 44-45.

O poema informa que há uma litografia na parede. Ela tem, impressos, o campo de trigo, o céu azul e uma asa, que pode muito bem ser a asa de um corvo, simbolicamente um sinal de agouro, de morte, ou a asa de um pássaro qualquer, apelando ao sentido de liberdade que a imagem possa trazer. Sem desprezar essa dupla possibilidade, pode-se inclusive, fazer a conexão dessas duas idéias, trazendo para a morte o sentido de libertação.

As palavras “catastrófico” e “frustração”, anunciadas no poema, combinam com o universo trágico vivido pelo pintor nesse período de sua vida e, por isso, não parecem usadas indistintamente pelo poeta.

Explorando a reiteração das rimas no antagonismo das palavras *morrem/nascem*, *morrido/nascido* o poema parece igualar esses momentos, pois ambos fogem ao controle humano. E, independente de se ter conhecimento sobre quem nasce ou sobre quem morre, esses fatos continuam a acontecer simultaneamente à existência das pessoas, como no caso da “guriazinha”. Isso aconteceu no passado e acontece ainda no presente.

O título do poema aponta para o anonimato, o pronome indefinido *um*, assegura o sentido de indiferença à existência. É um nome qualquer. Com relação ao termo *Guriazinha*, no diminutivo, pode estar relacionado a uma pequena menina, ou apelar para algo sem importância. Este último sentido se reforça pela falta do nome da menina. Mesmo sem o reconhecimento de seu nome, ela, a guriazinha leva a sua vida, fazendo o que lhe é pertinente. Alheia aos acontecimentos do mundo, desenha seu nome em letras mal feitas, porém, encantadoras. Nesse ponto, outro paradoxo. Como podem as letras mal traçadas ser encantadoras?

Pensamos que os traços que se mostram através da transparência do vidro, revelam a singeleza ou ainda sua pouca experiência na escrita, uma vez que ela desenha ao invés de escrever. Nesse caso, o prazer da descoberta, revelado pelas formas, seduz mais do que o rigor estético.

Como se o fluir do tempo interferisse, as letras escorrem; o que era translúcido ganha ares de opacidade com o embaralhamento das letras. Fascina imaginar que as letras, ao escorrerem, delineiam formas inesperadas, que dependem do olhar que se fixa em dado momento para apreendê-las.

Passando da poesia à tela, observamos como Van Gogh desenhava. A adoção de traços diferentes, rebelando-se às regras do academicismo, rendeu-lhe severas críticas, que contribuíram para a falta do reconhecimento de sua obra. O pintor não conheceu nem fama nem fortuna durante sua curta existência, contudo, sua postura inovadora, revelou importantes descobertas nas cores, nas formas, na maneira impar de se expressar, abrindo espaço para os movimentos que se firmaram

posteriormente. Com o tempo, as pessoas puderam olhar seus quadros de outros pontos de vista; hoje, seus trabalhos estão entre os mais valorizados do mundo e são expostos nos mais importantes redutos da arte.

Como no poema, o quadro também exhibe traços pouco nítidos. Há manchas escuras mais parecidas com tinta escorrida que turvam o céu.

A revoada dos pássaros pretos juntamente com a agitação do campo de trigos confere ao quadro movimentação intensa, assim não podemos dizer que a paisagem é tranqüila, ao contrário, ela se mostra com aspecto turbulento e inquieto.

Corta o quadro e dirige o olhar do observador, uma estrada que não tem claro o seu fim, ela termina abruptamente. Prestando um pouco mais de atenção, percebemos que os corvos convergem para este ponto de interrupção do caminho. Acima desse ponto, uma nuvem branca completa a paisagem numa dimensão que ultrapassa a materialidade terrena.

Quintana (1998a, p 72) havia expressado que “os quadros são janelas abertas para o outro mundo deste mundo”. Desse modo, quando identificados com as janelas, os quadros funcionam como pontos de fuga para outras realidades em que a imaginação cria um ambiente quiçá mais favorável. A idéia do escapismo serve para fazer um paralelo com a situação limite da morte, em que ela funciona como uma espécie de passagem para um outro tipo de vida.

Com base no fragmento poético do parágrafo anterior, o quadro pode funcionar como um canal, uma via de acesso de um mundo a outro, onde a visão do artista é fundamental para a sua existência e sua organização. Seria impossível entrar em contato com esse mundo diferente do nosso sem a expressão e a intermediação do artista.

6.4 UMA TELA, UM POEMA

Considerando que Van Gogh pintou uma série de quadros com o motivo dos girassóis, cabe lembrar que esta leitura não estabelece ligações com qualquer dessas telas, contudo, registramos essa informação, pois pode ser pertinente aos sentidos pautados mais adiante na análise.

FIG. 26 *Doze girassóis numa Jarra*

Fonte: VENEZIA, Mike. *Vincent Van Gogh*. Col Mestres das Artes. Trad. Valentin Rebouças. São Paulo: Moderna, 1996, p. 30.

Eu fiz um poema

Eu fiz um poema belo
e alto
como um girassol de Van Gogh
como um copo de chope sobre o mármore
de um bar
que um raio de sol atravessa
eu fiz um poema belo como um vitral
claro como um adro...
Agora
não sei que chuva o escorreu
suas palavras estão apagadas
alheias uma à outra como as palavras de um dicionário.
Eu sou como um arqueólogo decifrando as cinzas de uma cidade morta.
O vulto de um velho arqueólogo curvado sobre a terra...

Em que estrela, amor, o teu riso estará cantando?

Em *Eu fiz um poema*, de Mario Quintana (1995, p. 17), há o aproveitamento da temática dos girassóis. A pintura que permite maiores aproximações é o óleo sobre tela com medidas de 92 cm x 73 cm, intitulada *Doze girassóis numa Jarra*, produzida em agosto 1888, em Arles, na França; hoje, a obra faz parte do acervo da *Neue Pinakothek*, em Munique. Van Gogh havia produzido, em 1887, em Paris, outros quadros com o mesmo motivo, entretanto, nenhum outro o fez tão conhecido.

Tal comparação até poderia ser vista como simples alusão se não fossem tantas as relações entre esse poema e essa tela.

De início, o título é detalhe que se destaca porque ele, anaforicamente, se repete no primeiro verso do poema. Em seguida, a voz poética admite ter feito um poema “belo e alto” como um girassol de Van Gogh, deixando clara a comparação entre as expressões poética e pictórica, e a exaltação do girassol do pintor.

Um bom começo é a admiração explicitada no primeiro verso “poema belo”. Assim, ao elogiar o poema, o quadro também é elogiado, isso porque, entre eles, existe a conexão comparativa “como” que os aproxima, mostrando uma equivalência entre ambas as formas de expressão.

O poema é apresentado em duas estrofes, uma com quatorze versos e outra com um. Os versos da primeira estrofe poderiam compor um soneto, no entanto, não têm a divisão estrófica condizente com este tipo de composição de forma fixa. Além disso, soma-se, a esse número de versos, mais um que se mostra isolado do primeiro grupo. Os versos, nesta disposição, contrariam uma estrutura poética tradicional.

Observando o poema como um todo, notamos que os versos não possuem isometria. São várias as medidas adotadas na composição, não permitindo a predominância de uma delas. Quintana, ao atender esse critério de liberdade formal, adota a mesma postura do pintor holandês no tocante à negação do academicismo e das formas perfeitas em sua obra. Serve, como exemplo, o aspecto deformado das flores, acentuado pelos contornos imprecisos.

No poema, as rimas poderiam ser mais um elemento moldado pela tradição, entretanto, o que se enfatiza é o distanciamento desse modelo. As

coincidências sonoras não acontecem nas rimas e a marcação do ritmo do poema vem das repetições de algumas estruturas e palavras “eu fiz...”, “como um...”, “um”; do som consonantal da constrictiva lateral alveolar [l] em início e meio de sílabas: “belo, claro”; do som [w] em sílabas finais que se aproxima do som posterior e alto do [w] “alto, girassol, sol, vitral”. Tais fonemas são caracterizados pela elevação da língua em direção ao céu da boca e servem de reforço à orientação do primeiro ao oitavo verso que estão direcionados para o alto. Além de ser esta a orientação do girassol em relação ao sol, quando aquele acompanha os movimentos do astro.

Já o quadro é assinalado pelas pinceladas que se repetem praticamente na mesma direção, definidas por traços curtos e rápidos, compondo um ritmo que pode indicar movimento, apesar das flores formarem um arranjo em natureza morta. Por isso dizer que ele expressa um sentimento de finitude, porém, em cada observador suscita novas emoções, garantindo que o ato de comunicação seja sempre renovado.

Com relação à estrutura, o quadro tem doze girassóis, um vaso, uma mesa e uma parede totalizando quinze elementos. Há porém, mais um elemento que, embora não seja visível por si só, está presente na obra, a água. O poema tem quinze versos, nele também há uma linha vazia separando a primeira estrofe da segunda e pode equivaler, de forma enigmática, à água, elemento que tem sua aparência desenhada na linha que divide o vaso mais ou menos ao meio.

Para se decifrar qualquer que seja o enigma é necessário enxergar além das aparências. Portanto, os dois elementos, mesmo sendo marcados por tênue linha ou pelo silêncio das palavras, devem ser considerados.

Quanto ao tamanho e posição do poema, há certa verticalidade nos versos iniciais, isso se caracteriza por serem esses versos mais curtos em relação aos finais. Esses últimos, por serem mais longos, coincidem com a posição horizontal. O mesmo direcionamento espacial sugerido pelos versos é ocupado pelos desenhos da tela em relação à moldura. O posicionamento é predominantemente vertical na visualização dos girassóis; enquanto a horizontalidade é atributo do plano em que o vaso repousa, isto é, do espaço ocupado pela mesa.

Pensando no significado da espacialidade, vale considerar o detalhe tanto da verticalidade quanto da horizontalidade nessas duas obras comparadas. A verticalidade e a posição elevada ligam-se a forte significado “de ascensão e de progresso” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 946). Diferentemente, a horizontalidade pode ser comparada ao estado de repouso de um corpo, e, assim, permite relacionar sua representação às coisas que não têm vida.

No poema, existem “as cinzas de uma cidade morta”. Essa referência liga-se ao presente, mostrando o que ficou da edificação; faz imaginar que a cidade, quando levantada, encontrava-se na posição vertical. Sua destruição, cujo sentido aponta para a fragmentação e para a quebra da harmonia (que aqui pode ser entendida como o viço ou a beleza), é abalizada pela horizontalidade. A nova forma de apresentação da matéria altera a sua ocupação no espaço e coincide com o espaço tomado pelo poema.

O sentido da verticalidade está relacionado ao progresso ou à transitoriedade das coisas e desencadeiam mudanças, atualizam a noção de movimento presente no poema e aparente no quadro. As alterações se mostram tanto na posição envergada do arqueólogo no texto poético, como na posição ocupada pelos girassóis mais curvados na pintura.

O tempo é atualizado, no poema ele se realiza em quatro segmentos, o primeiro que tem seu tempo delimitado no passado e corresponde à caracterização dos elementos claros e altos (do primeiro ao oitavo versos). O segundo, a partir do nono verso, relacionado ao momento presente e aos elementos mais densos, eles mostram a incerteza provocada pela falta de reconhecimento e obscuridade. O terceiro representado pelos décimo terceiro e décimo quarto versos, indicam a identificação do poeta com o arqueólogo, aproximando-os na busca do que não está aparente; esses versos também são simulados no presente, mas indicam uma ação (decifrando) ainda inacabada, o que remete a resultados futuros. O quarto segmento relaciona-se à última linha do poema, àquele verso disjunto que não deve ser desprezado. Ele traz uma indagação ainda a ser decifrada, mas em outra estância, por essa razão, aceitamos sua atemporalidade.

No quadro, também se evidencia o aspecto temporal. Os doze girassóis podem ser vistos como notação aos doze meses do ano; a passagem do tempo deixa marcas nas flores, mas não adianta nada em relação ao futuro.

As flores, que estão na parte superior da tela são mais vivas, coloridas com um amarelo mais intenso e atraem os significados da beleza, do vigor e da juventude. Nos primeiros versos do poema também há a predominância de elementos que agregam sentidos semelhantes.

Abaixo da linha temporal imaginária, os girassóis apresentam uma coloração mais escura e não estão tão conservados como os posicionados na parte superior da tela. A textura dessas flores não é tão lisa, possui acentuados traços de espessa tinta, dando a impressão de estar mal distribuída. As marcas, provocadas pelo modo de aplicação da tinta, aparentam ser rugas, sugerindo a velhice. Essa leitura tem reforço na difusão da cor que não colabora para a nitidez dos contornos dessas flores, indicando uma relativa perda de vivacidade e definição.

Existe, porém, uma flor que destoa pela posição de isolamento que ocupa nesse quadro. A solidão se acentua pelo seu arqueamento em direção à mesa (provavelmente de mármore), esse detalhe do quadro assemelha-se ao do velho arqueólogo do poema que está curvado sobre a terra, numa tentativa de recriar o passado.

A questão do isolamento é recobrada nas cores puras que se fundem em pequenas manchas com intenção de liberar o máximo de luminosidade e força expressiva à pintura. Percebida essa tendência na pintura de Van Gogh, novo ponto de contato se estabelece com o poema de Quintana, pois, nele também há predominância cromática do amarelo.

A cor tem valor informativo pelos significados simbólicos a ela vinculados. Esses significados podem despertar emoções e sentimentos. Visto por esse prisma, o amarelo, por ser a mais intensa e a mais quente das cores, está relacionado à alegria e ao calor, é veículo da juventude e do vigor. Quando associado ao ouro, o metal mais nobre, é representação da riqueza e da eternidade divina.

Na natureza, o amarelo é fonte de vida ao representar a luz do sol, por isso agrega um significado positivo. O sol é o centro do universo, conseqüentemente, os

outros astros giram em torno dele, e como não poderia deixar de ser, o girassol acompanha esse movimento circular, voltando-se para o céu. Assim, sentimos que o quadro deveria ter esse mesmo movimento rotatório que o sol cumpre todos os dias e representa um ciclo repetido infinitamente.

Em tons mais escuros, a cor amarela possui outros significados que aqui se mostram importantes. Esses tons podem ser associados à terra fértil, ao mistério e à renovação, é a cor da maturidade, quando, então, anuncia o declínio, a velhice e a proximidade da morte, enfim, as marcas do tempo refletidas nos seres vivos.

Com relação às cores, para representar a coloração mais clara, são empregadas, no poema, palavras que se associam a essas tonalidades; elas aparecem desde o primeiro até o oitavo verso. Na tela são desses tons os girassóis que ocupam sua parte mais alta. Esses indícios, revelados tanto no poema como na tela, admitem o significado que o tom do amarelo claro sugere; por sua vez, os tons mais escuros e sombrios, identificados no segundo segmento do poema e na parte inferior do quadro, correspondem igualmente à simbologia mencionada para esses tons.

No primeiro segmento, Quintana compara seu poema aos elementos “girassol, copo de chope, raio de sol, vitral claro”, todos esses elementos são amarelos e estão relacionados aos adjetivos “belo e alto” empregados metafórica e comparativamente ao quadro. Com isso, o poeta condiciona o poema ao amarelo e consegue provocar a sensação de claridade que a luz irradiada por esta cor proporciona. No quadro, as pétalas dos girassóis novos são bem definidas pela iluminação que a própria cor oferece.

Na parte seguinte do poema, a partir do nono verso, as cores já não representam a claridade. A impressão que passam é de um escurecimento, caracterizado pelo uso das palavras: “escorreu, apagadas, cinzas, vulto” que se inclinam à falta de nitidez, à perda do brilho e, conseqüentemente, estabelecem relação com a morte. No quadro, uma associação semelhante pode ser apreendida ao observar que os girassóis mais escuros perderam a vitalidade e que seus contornos apresentam-se misturados e pouco definidos.

O que, no passado era alto, claro e belo, agora é apagado, um vulto velho e curvado. À oposição *alto X curvado*, atribuímos, analogicamente, os valores vida e morte, passado e presente, nos quais o aspecto temporal funciona como o grande propulsor das mudanças.

Indicando o passar do tempo vivido e sentido, as deformações observadas na tela e no poema são artifícios para refletir sobre as verdades cotidianas e a real transitoriedade e efemeridade da vida.

O arqueólogo, em seu trabalho, intenta decifrar nas cinzas o que ficou do passado, ou, quem sabe, o que restou dele mesmo. Em ambos os sentidos, ele procura atribuir um novo sentido para o que existe.

O ambiente natural do girassol é a terra. Num vaso, eles não se encontram harmonicamente ligados ao elemento que lhes dá unidade e que prolonga suas vidas, assim como as palavras, num dicionário, alheias umas às outras.

Como disse João Cabral de Melo Neto ⁴⁷, a palavra isolada fica “estanque no poço dela mesma (...) e muda porque com nenhuma comunica”. Cotejando os elementos do poema e do quadro, é possível aproximar o girassol, que precisa da terra para ter a vida renovada, com a palavra, que só tem vida se empregada num contexto que lhe renove os sentidos, libertando-a do estado solitário de uma relação paradigmática.

Pela diversidade de sentidos que as palavras assumem quando estão em diferentes realidades, o poeta adota função equiparada a de um arqueólogo. Ele tenta decifrar os significados potenciais que se concretizam num poema, na harmonia das imagens construídas, no trabalho artístico de relacionar forma e conteúdo como se fossem enigmas. Fora daí, as palavras acabam se relacionando ao uso cristalizado e comum, sem a interferência artística capaz de tirá-las do repouso e da morte.

É o olhar do poeta que pode devassar o nevoeiro de antanho, pois, fora do tempo, as palavras não têm o mesmo significado. É preciso que o código seja renovado, incorporando novos sentidos para que sejam inteligíveis.

⁴⁷In **Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982, p. 86.

A pergunta final no poema de Quintana, querendo resgatar alguma coisa que ficou perdida, talvez a identidade esquecida, ou o sentido da vida, ou, ainda, a lembrança de alguém que se foi, faz com que um outro poema que trata desse assunto seja lembrado. Buscando a memória, Cecília Meireles (1984, p. 63) indaga ao passado “- Em que espelho ficou perdida a minha face?”. Há na retomada de *Retrato* um misto de saudosismo e melancolia, uma vez que os dois poemas aludem às reflexões advindas da constatação de algo paradoxal, a subserviência do homem ao tempo e à perenidade do ciclo.

Rapidamente, o último verso de *Eu fiz um poema* inverte a direção do olhar, sugerindo uma trajetória que vai da terra (palavra final do verso anterior) para o céu. Um céu enigmático como as palavras que não têm sentido. Nele está uma infinidade de estrelas, que assumem a característica de signos misteriosos e aumentam a dúvida sobre qual delas enviará o canto que poderá ser desvendado com a sensibilidade de quem sabe trabalhar o sublime.

Por isso, a estrela do último verso é comparada ao sol, que também é uma estrela e está no céu, lugar elevado. O astro-rei consegue trazer a claridade do dia, iluminando novos sentidos ao que estava escondido pela escuridão ou pela falta de consciência sobre as coisas. Dessa forma, evoca-se o que é superior, espiritual, atribuindo ao raciocínio, forma organizada do pensamento, a capacidade de revelar as enigmáticas relações e o sentido das coisas.

Em todo o poema, o apelo visual é amplamente explorado, parecendo extrair das palavras as formas que se associam às imagens, como se o poema fosse uma pintura. Nesse trabalho imagético se firmam as relações entre o copo de chope e o vaso; ambos apresentam a mesma cor, o amarelo, e estão sobre uma superfície: o copo, sobre o mármore e o vaso, que, aparentemente, apóia-se num corpo que pode ser comparado à pedra calcária.

Ao explorar a cor das flores, que é amarela e quente, do primeiro plano, em oposição ao fundo azul, frio, do segundo plano, notamos que as cores (amarelo/azul) produzem um forte efeito de contraste, valorizando a cor oposta. Isso ocorre porque o amarelo e o azul se atraem; necessita uma cor da outra para complementar e harmonizar a imagem produzida.

De forma semelhante, no poema, há o contraste do copo de chope (amarelo – quente) sobre a frieza da mesa de pedra. São essas oposições que aumentam a intensidade e reforçam a imagem quente e clara do primeiro segmento e a imagem apagada, cinzenta e fria, do segundo.

No poema, inicia-se um movimento com a incandescência do sol; em determinado momento, ele é interrompido pela chuva cuja ação transforma tudo em cinzas, como se fosse o fim. Essa parte permite uma analogia à trajetória solar, pois, por algum tempo o astro se esconde no horizonte. É nesse ponto que a linha do horizonte, como linha circular que é, limita o campo de observação visual; causando a impressão de que o céu encontra-se com a superfície terrestre, considerada uma esfera perfeita.

Porém, esse encontro, que fecha o ciclo de um dia, é apenas uma etapa de um movimento contínuo; logo vem um novo dia, o sol volta a iluminar e a escuridão se dissipa. Assim acontece com as palavras que perdem o brilho e parecem cinzas ou coisas mortas. Mas, num trabalho inventivo, o poeta reelabora esses restos, podendo compor outros sentidos para o que nada mais significa; ele, como artista que é, reorganiza o caos, buscando a unidade e a clarificação das idéias expressas pelas palavras.

Se considerarmos, no ciclo da vida, os elementos necessários à sua renovação, verificamos que, no poema, o sol, a chuva e a terra têm essa função. Indo um pouco além, numa tentativa analítico-comparativa, sugerimos que a palavra deve ser vista como uma semente em repouso na terra, que, quando umidecida pela chuva e aquecida pelo calor do sol, pode gerar novas plantas. Ela, utilizada em novas combinações, gera outros poemas, é como o ciclo da vida, renovável. A palavra pode eternizar continuamente a existência e o sentido das coisas.

Ainda tendo em foco a observação do poema e do movimento cíclico que ele condiciona ao leitor, pensamos que ele pode ser descrito rapidamente da seguinte maneira: logo no início, o poema traz palavras que se relacionam ao amarelo e ao sol, valorizando o que é elevado. Depois, com o movimento provocado pela chuva que escorre, caracteriza-se uma ação descendente que, é acentuada pela flexão do velho arqueólogo. Além desse movimento, que

estabelece uma direção contrária à do sol, há a degradação da matéria; dela só restam as cinzas, um dos últimos estágios da decomposição antes do total desaparecimento.

Mantendo a linha de raciocínio da análise, esse movimento não extingue o ciclo, o verso derradeiro, ao indagar sobre em qual estrela estará o riso de seu amor cantando, novamente direciona o olhar para o céu. O movimento, estabelecido pelo poema que vai do céu ao chão e novamente volta ao céu, remonta ao sentido de um ciclo que se completa, assim como acontece na vida, no movimento solar, enfim, no ciclo que o girassol cumpre se não é tirado do seu lugar natural. Talvez o grande responsável por essa dinâmica, no poema, seja a chuva, se considerarmos seu ciclo na natureza.

Já no quadro dos girassóis, a antecipação da morte é flagrada no corte das flores. Com a segmentação das partes dessas plantas, há a interrupção de sua verticalidade, isso para uma árvore, símbolo da vida, representa conforme Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 84) sua ascensão para o céu, e seu aspecto cíclico de renovação. Se respeitado seu desenvolvimento natural, a vida completaria seu ciclo. Para viver mais plenamente, as plantas precisam de estar em sua integridade. Ceifadas, elas ficam separadas de suas raízes, parte que lhes garante a sustentação.

Da mesma forma, para o homem, suas raízes estão relacionadas às suas origens. Por uma questão de identidade, o ser humano necessita de relações sólidas para, assim, ganhar autoconfiança. A identidade que se tenta recuperar no poema de Quintana está abalada por ter-se perdido o elo com o passado.

As raízes representam a estabilidade, a fixação do elemento à terra. Ao romper a ligação entre a planta e o seu habitat, seu envelhecimento é acelerado, pois assim não se vive de forma integral. A sobrevivência dependeria da adaptação ao novo ambiente, o que, às vezes, não é possível.

No caso dos girassóis pintados, em seu novo ambiente existe a água. Porém, é água estagnada no vaso e, por isso, não mantém vínculo com sua fonte. Novamente, há uma transgressão na ordem natural. Em pouco tempo, a água, que

era elemento vital, transforma-se em elemento impróprio para a vida, contribuindo para o indelével envelhecimento das plantas.

Nesse sentido, defendemos a idéia de que esse movimento tem conotação diferente no quadro de Van Gogh. Aqueles girassóis que foram tirados de seu ambiente estão sem a terra que os sustenta, sem a água que renova suas essências e, dessa forma, não conseguem movimentar-se em torno do sol. Eles não completam o seu ciclo e morrem sem que suas sementes caiam num solo produtivo, uma vez que estão presos num vaso e sobre uma pedra de mármore infértil, fria e sem vida. Aqui, a chuva não está presente, portanto a idéia de continuidade não é a mais adequada.

A chuva poderia ser substituída por outra forma líquida e, como vimos, há, na tela, a presença da água contida no vaso. Porém, sua potencialidade é limitada pelas condições em que se encontra. Ela, que na natureza é veículo de condução da seiva e, por isso, relaciona-se ao vigor, força e energia, na tela não pode manter por muito tempo este sentido, pois ajuda a quebrar a expectativa de vida dos girassóis. A seiva, líquido vital às plantas, perfaz um movimento que pode ser comparado a outro movimento de líquido vital: o de circulação do sangue, responsável por transportar oxigênio e materiais nutritivos que mantêm a vida dos seres animados.

Mesmo o quadro apontando para as dificuldades e para as condições impróprias de se manter a vida e a identidade, ainda mostra resistência às adversidades na luta pela continuidade da existência; com isso, a idéia do ciclo se firma. Nesse ponto, aquela informação de que este não foi o único quadro pintado com o motivo dos girassóis, é importante. Como dito anteriormente, ele faz parte de uma série, o que melhora a idéia de sucessão e transformação atribuída à leitura.

Das possíveis aproximações entre a tela e o poema escolhidos, construímos uma relação de equivalência: assim como o poema está para o girassol, pela comparação feita na própria poesia de Mario Quintana, as palavras estão para o sol, pois elas, organizadas, asseguram a unidade ao poema que se estrutura em função das combinações de formas e de sentidos.

6.4.1 Ampliando as relações entre a tela e o poema

Vale observar que outras possibilidades de leitura são possíveis, uma vez que as formas de expressão artísticas como os poemas e as pinturas não se restringem num só sentido, basta o leitor captar nas situações simuladas seus efeitos de verdade.

De uma forma mais condensada, o poema a seguir, também de Quintana (1995, p. 90), acentua o que foi apresentado em *Eu fiz um poema*, que, por sua vez, faz menção ao quadro dos doze girassóis.

A vida é um incêndio: nela
dançamos, salamandras mágicas.
Que importa restarem cinzas
se a chama foi bela e alta?
(...)
Cantemos a canção da vida,
na própria luz consumida...

É evidente a idéia da vida que se consome, inexoravelmente, dia após dia, até que dela só restem cinzas. Apesar disso, esse poema, com mais otimismo, revela que a *vida vale a pena* se for vivida intensamente, aproveitando sua própria luz para fazer a existência bela e alta, sendo, por isso, motivo de celebração. Melhor dizer isso utilizando as palavras de Fernando Pessoa (1992, p. 71), pois elas colaboram com a idéia defendida de que “Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena”.

Um último quadro de Vincent parece concentrar as relações estabelecidas com a segunda parte de *Eu fiz um poema*. A paisagem da noite escura iluminada pela luz das estrelas ilustra bem essa parte do poema.

A escolha se justifica porque, em *Noite estrelada*, são utilizadas as mesmas cores contrastantes que predominam na composição dos *Doze girassóis numa jarra*. o azul e o amarelo.

Se, na pintura dos girassóis, os tons claros sugerem o dia, iluminado pelo sol, em tons mais escuros os azuis e os amarelos representam a noite no outro

quadro. Apesar do movimento conturbado, caracterizado pelas linhas sinuosas e pelas curvas contínuas, o olhar se eleva para o céu onde estão as estrelas e a lua, que mais se parecem sóis. Curiosamente, no céu, existem onze estrelas, e uma lua-sol. Ao todo são doze astros bem visíveis que poderiam ser comparados aos doze girassóis do vaso?

FIG. 27 *Noite estrelada.*

Fonte: Mühlberger, Richard. *O que faz de um Van Gogh um Van Gogh?*
s.d. p. 37

O cipreste auxilia o observador, indicando o elevado caminho a ser cumprido, unindo os extremos terra e céu em direção à estrela mais distante. Para desempenhar essa função, ele é alto, e - por que não dizer? - é belo.

Cortando o quadro de um lado a outro, existem rodopiantes formas espiraladas. Elas sugerem movimento intenso que pode ser comparado a uma forma de dança e imprimem um ritmo acelerado à paisagem.

Além do ritmo inspirado pelas linhas do próprio quadro, sugerimos que toda essa atividade se orchestre com a *Quarta Sinfonia* de Mahler, composição predileta

de Quintana, o que não basta para tal indicação. É aconselhável que seja considerado também o ritmo desse quadro, um ritmo que tange à impetuosidade, o que também pode ser dito da música de Mahler, especialmente das suas quatro primeiras sinfonias. Outro detalhe: a partitura da *Quarta Sinfonia* “termina com uma canção expressando a visão de céu de uma criança”⁴⁸.

Existe, num plano secundário, uma pequena cidade que não deixa de refletir a materialidade da existência humana; talvez uma cidade morta a guardar um enigma⁴⁹. O espaço ocupado pelas edificações, embora minimizado, apresenta uma torre, forma de reiteração que aponta, como os ciprestes, para o céu estrelado, manifestação direta da transcendência.

O céu também pode ser visto como símbolo da consciência e significar, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 230) “o absoluto das aspirações do homem, como a plenitude de sua busca”.

Esses são alguns dos enigmas desse quadro que não tem seu significado definido por ser considerado “pessoal e secreto”⁵⁰; parece mesmo a vida que concomitantemente se apresenta como mistério e necessidade.

Não será fácil descobrir “Em que estrela, amor, o teu riso estará cantando?”. Eis o enigma que aguça nossa curiosidade. Funciona como o “Deciframe ou devoro-te” dito pela esfinge a Édipo, na tragédia grega de Sófocles. Sentindo-se desafiado, Édipo não desvia seu pensamento da proposta até tranquilizar-se com o deslinde do problema.

O nosso enigma, de maneira semelhante, nos consome, até que encontremos solução para ele. Sabendo que isso não configura um fim e observando a nossa natureza Quintana (2005, p. 678) comenta:

Sempre que o homem conquista a certeza de alguma coisa, redondeza da terra, heliocentrismo, etc. ele chateia-se terrivelmente e, passando por cima das esfinges mortas, parte em busca de novos

⁴⁸ Encarte da coleção *Grandes Compositores: Mahler*. Abril, Polygram Internacional Music B.V. U.S.A. 1992, p. 6.

⁴⁹ como uma esfinge a guardar uma necrópole.

⁵⁰ Mühlberger, Richard. O que faz de um Van Gogh um Van Gogh? s.d. p. 37.

enigmas, de novas dúvidas. Ante a indiferença das pedras, das velhas comadres e das estrelas.

Seria esta a proposta da poesia? Fazer o homem refletir sem termo sobre a sua existência? Sobre a angustiante passagem do tempo? Propor a transcendência à materialidade das coisas, abstraindo as representações, desenvolvendo e aceitando nossa natureza contemplativa?

Ou não será nada disso? Será apenas uma forma mais poética de dizer o que poderia ser dito de tantas outras maneiras?

Talvez, na próxima quadra, encontremos apoio para algumas dessas indagações. Ela foi transcrita de um livro dedicado às crianças, *Batalhão das letras*, de Mario Quintana (1987, p. 31), e diz o seguinte:

E todas as vinte e seis letras
Que aprendestes num segundo
São vinte e seis estrelinhas
Brilhando no céu do mundo!

Assim, basta a combinação certa para vencermos o desafio proposto, decifrando, ou seja, entendendo o enigma. Drummond (1988, p. 66) em *Procura da poesia* pergunta: “Trouxeste a chave?”. É disso que precisamos, de uma chave que abra as passagens, possibilitando acesso a um mundo repleto de relações. A tarefa do poeta é: tirar as palavras do limbo, trazê-las à luz, dar-lhes novos significados, novos sentidos revelados no poema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos mostrar ao longo desta pesquisa que a arte consegue criar um mundo paralelo ao real, fundado em símbolos plurissignificativos em que a lógica é a do imaginário. Esse universo amplia a perspectiva de renovação, pois, cada artista interfere e reconfigura a realidade a seu modo, dando-lhe uma outra dimensão.

Penetrar no universo criado pela arte, significa aceitar suas regras, somente assim estaremos prontos para as surpresas que nos aguardam. O inesperado é a abertura para novas percepções, provoca uma maneira incomum de ver a vida e o mundo com total liberdade.

Considerando o contexto atual e globalizado no qual a mudança e a velocidade, a transitoriedade e a descartabilidade, a descontinuidade e a heterogeneidade são bases de sua dinâmica, fica difícil acompanhar a celeridade do processo de inovação sem desenvolver o potencial humano, não apenas no seu lado cognitivo. É importante também saber interagir e integrar para mudar a forma de ler e explicar o mundo. A unidade deixa de ser a principal referência, ao passo que a pluralidade se estabelece como parâmetro básico no entrecruzar de diversos mundos.

A arte, por sua vez, tenta se adaptar ao ritmo acelerado das transformações. Vários são os exemplos dessa prática, entre os quais está a convivência da multiplicidade de tendências, de estilos e de gêneros, fundamentalmente depois do espírito moderno ter se revelado.

De certa forma, ao teimar em não apresentar formas permanentes, a arte se volta aos valores do efêmero, o que explica a rápida superação das tendências e dos estilos, formas nem sempre positivas de ruptura com a precedência.

Contudo, entendemos que há um caminho profícuo que não pode ser esquecido. A arte trabalhando com o que há de mais humano em nós, ou seja, a linguagem e aceitando suas diversas manifestações, as aproxima, fazendo-nos compreender um pouco mais do que acontece no mundo, pois funciona como reflexo

dele. Foi o que motivou a escolha da metodologia comparativa entre a arte verbal e a pictórica, embora, de início já soubéssemos quão grande seria o desafio.

Adiantando a ordem em que esta parte foi apresentada na tese, cabe dizer que as ligações estabelecidas com pintura, a partir das poesias de Quintana, revelaram uma profunda reciprocidade entre essas artes.

Aproveitando o poder sugestivo das palavras para produzir variados efeitos imagéticos que podem ser comparados aos da linguagem visual, Quintana (2005, p. 259), faz a *Imagem* brotar em seus versos: “Haverá ainda, no mundo, coisas tão simples e tão puras como a água bebida na concha das mãos?” O poeta se abstém da riqueza dos acessórios e utilizando comparações a coisas elementares, mostra que a essência das imagens mais belas reside na simplicidade.

Guiados pela sensibilidade do poeta, percebemos que um segundo olhar se fazia necessário às inúmeras alusões feitas em sua obra aos pintores de todos os tempos. Assim, prosseguiu o trabalho comparativo entre as diferentes linguagens dessas artes.

Respeitando o sentido da palavra confluência⁵¹, nos detivemos mais pausadamente no estudo das ligações de sua poesia com a pintura do grande mestre Van Gogh, pois além de se mostrarem parecidos nos procedimentos, defenderem tendências e pontos comuns para suas artes, muitos aspectos de suas vidas lembram a existência do outro.

Essas particularidades foram se estabelecendo à medida que as análises confirmavam as hipóteses previamente levantadas pela observação de uma foto do poeta num momento íntimo em seu quarto.

No tocante à intertextualidade, o interesse maior se relacionou à intenção de reaver os elementos que têm determinado a criação multidimensional, ambígua e plural, com ampliação das possibilidades interpretativas tanto dos textos verbais como dos não-verbais.

Outro ponto de grande valia como estímulo reflexivo, foi o processo de tradução, no qual Quintana mostrou-se especialista. Ele foi responsável por estabelecer inúmeros diálogos com a tradição literária, mantendo a interação

⁵¹ admitido pelo poeta que a prefere ao invés da palavra influência, para explicar o que sua poesia trás das leituras e das experiências que teve.

necessária e indispensável à alteridade. Seu grande rival nesse assunto, seu próprio ritmo de trabalho, implicou diretamente no tempo gasto nas traduções, tornando difícil conciliar esse ritmo às exigências de rapidez, próprias das tendências contemporâneas, feitas pela editora. À natureza do poeta era impossível não se deter aos detalhes e fazer a vida acontecer apressadamente.

A proposta inicial deste estudo foi modificada, para além de apontar as afinidades entre literaturas e entre a literatura e a pintura. À problemática das relações estabelecidas, a partir da poética de Mario Quintana, somou-se outro eixo organizador das reflexões e análises, a temática da temporalidade. Tal escolha foi motivada porque as artes sempre mostraram por meio de metáforas e símbolos a preocupação do ser humano com o inexorável fluxo do tempo.

A escala temporal serviu para integrar os diversos momentos poéticos ao contexto das influências, das confluências, das rejeições, ou seja, das escolhas feitas por Quintana, fundidas em vínculos plurais.

O poeta mostrou-se contrário à percepção moderna de tempo que domina a vida das pessoas. A pressa se coaduna com a materialidade do mundo coisificado do capital, acelerando o processo de desumanização.

Não é exagero afirmar que o tempo concreto ou abstrato é um dos aspectos embrionários da experiência humana, por isso, intriga e exige grande esforço na apreensão de seus significados, conforme o estágio evolutivo do homem e da sociedade.

O tempo cíclico com a sucessão de dias e noites, das estações deram razões para que nossos antepassados mais primitivos se organizassem em torno de eventos que se repetiam regularmente. De certa forma, suas atitudes consolidam o mito do “eterno retorno”⁵².

Com o desenvolvimento das sociedades houve a necessidade e o desejo de um maior controle sobre o tempo. O relógio funciona como o equalizador dessas sociedades em que a linearidade pressupõe a impossibilidade de retorno ou a irreversibilidade, onde o tempo, cada vez mais fragmentado, se divide em horas,

⁵² Cf. ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**, 1992.

minutos, segundos, milésimos de segundo, num salto de precisão cuja escala não faz parte da escala humana.

O caráter subjetivo do tempo, sua possibilidade de variação, depende do envolvimento das pessoas para abreviar ou conferir amplitude, peso e solidez ao seu curso. Diante da relatividade do tempo e da falta de acordo sobre suas noções, ele pode ser comparado a uma esfinge que seduz e coloca ao homem questões sobre a sua natureza, nessa perspectiva, a arte funciona como tentativa de transcendência.

É um tempo fragmentário que se desfigura nas projeções líricas, sob forma de memória, saudade, finitude, desejo, integrando as mais variadas dimensões do ser a uma temporalidade múltipla.

A busca da transcendência comporta a volição lírica, uma maneira de redimensionar a realidade e ressignificar a problemática existencial. Na lírica há a possibilidade de se instaurar a atemporalidade, um tempo reversível em que se pode reavivar o passado.

Ao desenvolver poesias relacionadas ao tempo, neste caso específico, às relacionadas ao *carpe diem* e ao saudosismo, Quintana revisita temas pertencentes à tradição lírica, porém sua abordagem se circunscreve em contexto diferente ao dos poetas Camões e Antônio Nobre.

Em tom carregado de humor e pela valorização do cotidiano, Mario Quintana, a seu modo, não se afasta do que sempre foi essencial ao homem.

Nessa parte da pesquisa, optamos por extrair dos poemas a temática no intuito de compreender sua articulação com as características e a identidade lírica de cada poeta, assim, de canto (en)canto tem indiscutivelmente um tom dialogal, que se interliga na dimensão simbólica de recuperar diversos aspectos da temporalidade.

Neste trabalho, a implicação do tempo teve importante contribuição, pois se desdobrou em novos tempos, seja no passado rememorado, nas lições para se viver o presente, mesmo com as interdições do mundo contemporâneo, e, mesmo nas reflexões, projeções e anseios futuros, numa tentativa de eternizar o que é passageiro.

A reflexão sobre a arte e o tempo procurou evidenciar o caráter dialógico e a relativo dessas relações, contudo, diferenciando as peculiaridades de cada artista, as alteridades, pois, entendemos que para se transformar a realidade é preciso ter consciência da individualidade de cada ser.

Para se ter um novo propósito e novas alternativas é preciso superar as crises de afeto, de valores e de identidade, recusando a subjetividade do conformismo, pois o materialismo desmedido condena as pessoas à solidão e ao aniquilamento.

Podemos concluir que a poética de Quintana estabelece um trânsito entre diversas vozes sem minimizar a sua, por meio de linguagens e procedimentos que superam a fragmentada realidade e integra-se a um contexto múltiplo.

Num labirinto os caminhos são vários, e devem ser percorridos com cautela. A saída, uma só, coincidentemente, a própria entrada. Ligando pequenas pistas, o fio ganha espaço, indicando avanço; novas relações se estabelecem e a trama fica mais densa, parecendo, às vezes, insolúvel. Contudo, a esperança se mantém e prossegue, quem sabe, para se ter a visão reveladora dos versos de Quintana⁵³.

Numa esquina do Labirinto
às vezes
avista-se a Lua.

Depois de muitas leituras que se tornaram exercícios, de reflexões, de comparações e de análises que traziam além das aparentes contradições, o prazer das descobertas, sentimos que ainda não é o fim. Quintana, a poesia e o tempo não se vence assim. Porém, temos a sensação de sair do labirinto, com alguma descoberta. Iluminados pela poesia de Quintana, percorremos alguns dos *Esconderijos do tempo*⁵⁴ na tentativa de compreendê-los.

⁵³ (2005, p. 487).

⁵⁴ Nítida menção aos enigmas da temporalidade, título de uma das obras de Quintana.

A arte nos indica uma direção contrária ao tempo acelerado... é preciso paciência. Para a leitura e para a contemplação, precisamos perder tempo, pois *é no lento que a vida acontece*⁵⁵.

Um fragmento do que Mario Quintana (2005, p. 730) registrou em *Documentário*, dizia que por mais que nos apressássemos, não conseguiríamos salvar o mundo, por isso, valeria a pena as “horas perdidas” com a poesia, pois nelas estaria nosso “ganho mais profundo”.

Que em tempos avessos à arte, os versos de Quintana ecoem! E que a poesia não seja uma modalidade literária reservada a poucos. Que se tenha para ela um segundo olhar, revelador da sensibilidade e dos valores eternamente humanos.

⁵⁵ Cf subtítulo do livro de Ciro Marcondes Filho, 2005.

REFERÊNCIAS

DO POETA MARIO QUINTANA

QUINTANA, Mario. **A cor do invisível**. 4 ed. São Paulo: Globo, 1977.

_____. **Porta Giratória**. São Paulo: Globo, 1988.

_____. **O batalhão das letras**. 2 ed. Rio de Janeiro, Globo, 1987.

_____. **Esconderijos do tempo**. São Paulo: Globo, 1995.

_____. **Poesias**. 11 ed. São Paulo, Globo, 1997.

_____. **Caderno H**. 7 ed. São Paulo: Globo, 1998a.

_____. **Apontamentos de história sobrenatural**. 6. ed. São Paulo: Globo, 1998b.

_____. **Da preguiça como método de trabalho**. 4 ed. Rio de Janeiro: Globo, 2000.

_____. **Baú de Espantos**. 8. ed. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **Mario Quintana: poesia completa**. Org. Tania Franco Carvalhal – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

GERAIS

ABDALA JUNIOR, B. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**: um ensaio sobre a mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: SENAC, 2002.

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em Português. São Paulo: EDUSP, 1994.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Col. Os Pensadores.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 6. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente**: ensaios. São Paulo: Boitempo editorial, 2002.

ALVES, Manuel dos Santos. **Dicionário de Camões**. Lisboa: Universitária, 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond / org. BARBOSA, Rita de Cássia. **Literatura comentada**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

ARISTÓTELES. **Poética**. Col. Os pensadores. São Paulo, Nova Cultural: 2000,

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes: 1990.

_____. **A dialética da duração**. Trad. Marcelo Coelho. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. 4 ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998.

BANANÉRE, Juó. **La divina increnca**. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2001.

BARROS, Diana Luz pessoa de e FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (org). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2003. (Ensaio de cultura 7).

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORDINI, Maria da Glória. In: FACHINELLI, Nelson (org.). **Mário Quintana vida e obra**. Porto Alegre: Bels, 1976.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

_____. **Cultura brasileira**: temas e situações. 4 ed. São Paulo: Ática, 2004.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da Mitologia**: histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim Junior. 13ª. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Trad. Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro, Globo, 1987.

CAMÕES, Luís de. **Lírica**: redondilhas e sonetos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1977.

_____. **Literatura Comentada**. Sel. e estudos Nádía Battella Gotlib. São Paulo: Abril Educação, 1980.

_____. **Melhores poemas.** Sel. Leodegário A. Azevedo Filho. 4. ed. São Paulo: Global, 2001.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas.** São Paulo: EDUSP, 1998.

CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite e outro ensaios.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Formação da literatura brasileira.** 9ª. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANTON, Katia. **Espelho de artista.** São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

CARVALHAL, Tania Franco. Quintana entre o sonhado e o vivido, in. **Autores Gaúchos.** 8. Ed. Porto Alegre: IEL/Corag, 2000.

_____. **Literatura Comparada.** 4. Ed. São Paulo: Ática, 2001.

_____. **O próprio e o alheio:** ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CARVALHO, José G. Herculano de. **Teoria da linguagem.** Coimbra: Atlântida Editora, 1973.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antonio Nobre:** poesia. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1967. Coleção nossos clássicos.

CASTILHO, Guilherme. **António Nobre.** 2ª. Ed. Lisboa: Portugália Editora. 1968.

CASTRO PINTO, Sérgio de. **Longe daqui, aqui mesmo:** A poética de Mario Quintana. São Leopoldo: Unissinos, 2000.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva e outros. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.

CORSTIUS, Jan Brandt. In.: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). **Literatura comparada:** textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). **Literatura comparada:** textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUMMING, Robert. **Para entender a arte.** Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1998.

CUNHA, Fausto. Poesia e poética de Mario Quintana. In: **A leitura aberta.** Rio de Janeiro: Cátedra e Instituto Nacional do Livro, 1978.

CUNHA, Helena Parente. **O tema da fugacidade do tempo**. In: Revista Tempo Brasileiro, nº 51, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 4. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EIKHENBAUM, Boris e outros. **Teoria da Literatura**: *formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971.

ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, s/d.

ESTEBAN, Claude. **Crítica da razão poética**. Trad. Paulo Azevedo da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FACHINELLI, Nelson. **Mário Quintana, vida e obra**. Porto Alegre: Bels, 1976.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIORIN, José Luis. Polifonia textual e discursiva. In.: **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (org). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2003. (Ensaio de cultura 7).

FONSECA, Orlando. **O fenômeno da produção poética**. Santa Maria: Editoraufsm, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. do texto Marise M. Curioni / Trad das poesias Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, N. **Fábulas de identidade**: ensaios sobre mitopoética. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GIRARDET, Sylvie. **A gruta de Lascaux**. Col. Por dentro da arte. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

_____. **Os Quadros de Pablo**. Col. Por dentro da Arte. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996.

GUILLÉN, Cláudio. In.: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUYARD, Marius-François. In.: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GREEN, JEN. **Vincent Van Gogh**: grandes mestres. Trad. Maria da Anunciação Rodrigues. São Paulo: Ática, 2002.

GRÜNEWALD, José Lino (org. e trad.) **Poetas franceses do século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

HABERMAS, Jürgen. **Passado como futuro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**: história. Teoria. Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. vol. 2. trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JENNY, Laurent e outros. **Intertextualidades**: Poétique nº 27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

KIBÉDI VARGA, Aron. *Criteria for describing word-and-image relations. Poetics Today*, 1989.

KRISTEVA, Julia. **Ensaio de semiologia**. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Eldorado, 1971.

LEPSCHY, Giulio. **Linguagem – enunciação**. Enciclopédia 2. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Trad. SELIGMANN-SILVA, Márcio São Paulo: Iluminuras, 1998.

LOPES, Anchyses Jobim. **Estética e poesia**: imagem, metamorfose tempo trágico. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura**. 2ª. ed. rev. e aum. Lisboa: Presença, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Perca tempo**: é no lento que a vida acontece. São Paulo: Paulus, 2005.

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias et all. **Didática do ensino de arte: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte.** São Paulo: FTD, 1998.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens.** Trad. Rubens Figueiredo e outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANN, Thomas. **A montanha mágica.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MARTINS, André. **Relações local-global nas redes transdisciplinares: globalização e singularidade** in Ciências Humanas, vol. 21, n.1. Rio de Janeiro: Universidade Gama Filho, 1998.

MEIRELES, Cecília. **Flor de poemas.** 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MELO NETO, João Cabral. **Literatura Comentada.** notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Samira Youssef Campedelli, Benjamin Abdala Jr.; seleção de textos por José Fulaneti de Nadai.- São Paulo: Abril Educação, 1982.

MILTON, John. **Tradução teoria e prática.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOISÉS, MASSAUD. **A literatura portuguesa: roteiro das grandes literaturas.** 7ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. **A criação literária: poesia.** 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

MUHANA, ADMA. **Poesia e pintura ou Pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida.** Trad. João Ângelo de Oliva Neto. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2002.

MÜHLBERGER, Richard. **O que faz de um Van Gogh um Van Gogh?** Trad. FRAIZ-GRIJALBA, Valentina. São Paulo: Cosac & Naip Edições, 2000

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro.** Vol.2. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

NEMÉSIO, Vitorino. **Conhecimento de poesia.** Lisboa: Editorial Verbo. 1970.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica.** 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2000.

NOBRE, Antonio. **Só: "... o livro mais triste que há em Portugal."** 2ª. ed. Men Martins: Europa-América. s.d.

NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história.** *São Paulo:* Companhia das Letras, 1992.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte.** Trad. Ricardo Araújo. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2001.

Pré-Socráticos. **Os Pré-socráticos:** vida e obra. Sel. e supervisão de José Cavalcante de Souza. Trad. José Cavalcante de Souza e outros. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Col. Os Pensadores.

PAQUET, Marcel. **René Magritte 1898-1967:** o pensamento tornado visível. Trad. Lucília Filipe. Köln: Benedikt Taschen, 1995.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** 2 ed. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PASCOAES, Teixeira de. **Arte de ser português.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

PASQUA. Hervé. **Introdução à leitura do ser e o tempo de Martin Heidegger.** Trad. Joana Chaves. Lisboa: Editions L' Age d' Homme, 1993.

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

_____. **Convergências:** Ensaios sobre arte e literatura. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PERRONE-MOISÉS. Leila. **Flores da escrivainha.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. **Mensagem.** São Paulo: FTD, 1992. Coleção Grandes Leituras.

PLATÃO. **A república.** Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

POUND, Ezra. **A arte da poesia:** ensaios escolhidos. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. **ABC da Literatura.** Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

REMAK. Henry H. H. Literatura comparada: Definição e função. In.: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). **Literatura comparada:** textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RODRIGUES. Antônio Medina. **Roteiro de leitura:** sonetos de Luís Vaz de Camões. São Paulo: Ática, 1998.

SAID, EDWARD. **Cultura e política.** São Paulo: Boitempo editorial, 2003.

SAMUEL, Rogel (org.). **Manual de teoria literária.** 14. Ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária.** Petrópolis: Vozes, 2002.

SENA, Jorge de. **Uma canção de Camões**. Lisboa: Portugalia, s.d.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo**: Globalização e Meio Técnico-Científico Informacional. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. **O país distorcido**: o Brasil, a globalização e a cidadania. São Paulo: Publifolha, 2002.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHMIDT, Jayro. **A uma sombra e outros ensaios**. Florianópolis: Bernúncia, 1998.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. **Leitura e realidade brasileira**. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes**: elementos de estética comparada. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

SOUZA, José Cavalcante (sel.). **Os pré-socráticos**: vida e obra. Trad. José Cavalcante de Souza e outros. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

STEEN, Edla van. **Viver & escrever**. Porto Alegre: L&PM, 1981.

STEINER, G. **Qué es literatura comparada?** in: *Pasión intacta*. Barcelona: Siruela/Norma, 1997.

STRIKLAND, Carol. **Arte comentada**: da pré-história ao pós-moderno. Trad. Ângela Lobo Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

TEIXEIRA, Ivan. **Os Lusíadas**: Luís de Camões – apresentações e notas. Ateliê Editorial, s.d.

TELES, Gilberto Mendonça. **Camões e a poesia brasileira**. Rio de Janeiro: MEC / Olímpica, 1973.

_____. **Retórica do silêncio I**: teoria e prática do texto literário. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TEXTE, Joseph. In.: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TODOROV, Tzvezan. **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

TREVISAN, Armindo. **A poesia**: uma iniciação à leitura poética. Porto Alegre: Uniprom, 2000.

TREVISAN, Armindo e RUAS, Tapajara. **Mario**. Porto Alegre: CEEE, 1994.

TYNIANOV, Iuri. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

VALÈRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VAN GOGH, Vincent. **Coleção de arte**. Trad. Aldo Pereira. São Paulo: Globo, 1997.

_____. **Cartas a Théo**. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 1999.

VENEZIA, Mike. **Michelangelo**. Col Mestres das Artes. Trad. Valentin Rebouças. São Paulo: Moderna, 1996.

_____. **Pablo Picasso**. Col Mestres das Artes. Trad. Valentin Rebouças. São Paulo: Moderna, 1996.

_____. **Vincent Van Gogh**. Col Mestres das Artes. Trad. Valentin Rebouças. São Paulo: Moderna, 1996.

WALTHER, Ingo F. **Van Gogh**. Trad. Maria Odete Gonçalves-Koller. Köln: Taschen, 2000.

WHITROW, G. J. O que é o tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WYZEWA, Téodor de. **Os impressionistas**: e as estações do ano. Trad. Bárbara Theoto Lambert e outros. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

DISSERTAÇÃO

FERNANDES, Mônica Luiza Socio. **Ecos clássicos na moderna poesia de Quintana**. Dissertação de mestrado. 2001, 222 p.

ENCICLOPÉDIAS, REVISTAS, PERIÓDICOS E OUTROS

Bíblia Sagrada. Trad. Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Delta, 1980.

Enciclopédia Britânica do Brasil, vol. 14. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

Folha de São Paulo. Caderno Mais!: 03/01/1999. KURZ, Robert in A expropriação do tempo.

Mahler. Col. Grandes Compositores. Abril / Poligran Internacional Music B.U. U.S.A., 1992. Encarte do CD.

Mestres da Pintura: Rembrandt. Nº 7. São Paulo: Instituto Brasileiro de Cultura Ltda, s/d.

Mestres da Pintura: Rembrandt. Nº 7. São Paulo: Instituto Brasileiro de Cultura Ltda, s/d.

Pinacoteca de Caras, nº 11. Botticelli. Impresso na Espanha, 1998. s.p.

Revista Época, nº 392 , de 21/11/2005.

Revista Época, nº 405, de 20/02/2006.

Revista Veja, Edição 1934 – ano 38 – nº 49, de 07/12/2005.

SITES

http://www.vangoghgallery.com/painting/p_0332.htm - acessado em 28/03/2005.

<http://www.renoir.org.yu/gallery.asp?id=192> – acessado em 28/03/2005.

<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.fflch.usp.br/dh/heros/traducoes/hesiodo/teogonia/CronosGoyaPrado.jpg&imgrefurl=http://www.fflch.usp.br/dh/heros/traducoes/hesiodo/teogonia/zeuscronos.html&h=450&w=250&sz=42&tbnid=Di00V8he93sHXM:&tbnh=124&tbnw=68&hl=pt-BR&start=3&prev=/images%3Fq%3Dsaturno%2Bdevorando%2Bseus%2Bfilhos%26svnum%3D10%26hl%3Dpt-BR%26lr%3D%26sa%3DN> – acessado em 20/03/2006.

<http://currentcalamo.splinder.com/archive/2005-02> - acessado em 20/03/2006.

<http://www.clicrbs.com.br/especiais/jsp/default.jsp?espid=34&uf=1&local=1&newsID=a1080115.htm§ion=Tradutor>, acessado em 21/08/2006.

<http://www.nationalgallery.org.uk/cgibin/Webobjects.dull/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=ng6376> – acessado em 05/10/2006.

<http://www.gardenoflearning.net/IdeastoTry.html> - acessado em 31/10/2006.