

O CÃO ANDALUZ E O PASSARINHO: O SURREALISMO EM MÁRIO QUINTANA

Ana Beatriz Cabral

*O tempo é indivisível. Dize,
Qual o sentido do calendário?
Tombam as folhas e fica a árvore,
Contra o vento incerto e vário.*

– Mário Quintana

Introdução

Recriador de imagens, Mário Quintana constrói, em seus poemas, mundos povoados de fantasmas de olhos verdes e sótãos habitados por criaturas fosforescentes que fazem parte de um imaginário poético cujo poder imagístico sobrepõe à estrutura semântica das palavras, levando direto ao encontro da memória da infância perdida em algum meandro do subconsciente.

Quando isso acontece, o humor lírico dos quadros cotidianos é substituído pela tentativa de materialização do fluxo inconsciente da memória, em que o elemento tempo é seu principal constituinte. O tempo, inefável e indivisível, percorre as galerias da memória sem se preocupar com a ordem lógica dos acontecimentos, valendo-se principalmente do valor afetivo que encerram.

Esse processo de resgate das emoções, sensações e imagens que vão e voltam transfigura a realidade momentânea do poeta, pois a mistura de elementos vários, em uma ordem estritamente emocional, acaba por criar uma nova realidade, ou, melhor dizendo, uma surrealidade.

O Surrealismo em Quintana surpreende tanto o leitor quanto o próprio poeta. O leitor se encanta com a suavidade e mesmo com o lirismo das imagens, e o poeta se espanta com a aproximação repentina do passado a espreitá-lo como uma espécie de ser... ou deus... ou animal (...) que passa no frêmito da hora (NAP: 63).

O presente estudo abordará esse universo surreal de Quintana por meio da análise de alguns poemas em que o tempo é o elemento responsável pela construção de uma memória lírica e aparentemente desordenada, o que aproximará o poeta do universo onírico de Salvador Dalí, também composto por

imagens construídas a partir do labirinto do subconsciente, onde o tempo reina absoluto.

Desse modo, a aproximação entre os elementos constitutivos da poesia e da pintura delimita caminhos pelos quais o universo surreal desses dois artistas irá unir-se, criando um mundo poético-imagístico a partir de um espelho *onde escorre o tempo*.

Essa aproximação será possível devido ao contágio das esferas literárias e pictóricas que explicará a presença de imagens ambíguas e de estados oníricos na obra desses dois artistas. O contágio poético-interpretativo da pintura daliniana ocorre em quadros surrealistas como o de *Os relógios moles*, no qual o tempo, por ser uma onda fluida, é representado plasticamente, mediante a viscosidade da matéria. Em Quintana, a força imagística de seus versos remetem a um universo rico em detalhes, resultando em um lirismo plástico de grande apelo tátil e visual.

A proposta surrealista

Desconfiados de que a arte realista ou figurativa não era tão real quanto parecia, porque ignorava parte da experiência humana, justamente aquela que se escondia no subconsciente, como os sonhos e os sentimentos, artistas do início do século tentaram criar um novo realismo, combinando elementos cotidianos do mundo exterior com os do interior da mente humana. Surgia então o Surrealismo.

O Surrealismo, entretanto, não apareceu de repente. Historicamente, está inserido no período entreguerras e, artisticamente, é o herdeiro e o continuador dos movimentos artísticos que o precederam, sem os quais não teria existido. Como movimento artístico, o Surrealismo é uma decorrência natural do Dadaísmo. Contudo, na opinião de Maria Adélia Menegazzo, ... *enquanto este permanece em estado de torpor pela negação de todos os valores do homem e da sociedade materialista, o surrealismo propõe-se a uma ação renovadora dos mesmos valores, através da libertação dos mecanismos psíquicos. Encontra nas descobertas de Freud o ponto de partida para seu desenvolvimento* (1991: 111).

Em um texto de 1928, *Le Surréalisme et la peinture*, André Breton declarou:

“... Os procedimentos lógicos de nossos dias não mais se aplicam senão à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto que ainda está em moda não permite considerar senão fatos que dependem estreitamente de nossa experiência... Inútil acrescentar que a própria

experiência se impôs limites. Ela gira dentro de uma prisão de onde é cada vez mais difícil tirá-la. (...) Na fé dessas descobertas [de Freud] esboça-se, por fim, uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, autorizado que estará a não mais limitar-se apenas às realidades sumárias.” (Apud NADEAU, 1985: 47)

A libertação do subconsciente endossada por Freud legitimará algumas das técnicas usadas com frequência pelos artistas surrealistas, cuja manifestação dar-se-á pela linguagem que, segundo Breton, possui duas funções essenciais: a *expressão de um momento anterior* e o *poder de metamorfose*. A primeira revela que a linguagem é atemporal, completada pela segunda que a ela atribui o poder mágico de transformar o código lingüístico em objeto de expressão artística, misturando realidades diferentes para formar uma surrealidade.

A escrita automática pode ser considerada o cerne da linguagem surrealista, pois é a partir dela que outras técnicas surgirão, tendo como objetivo comum a libertação psíquica do homem a fim de que ele possa manifestar livremente sua natureza primitiva e seus estados de espírito. Por meio dessa técnica, também utilizada na pintura, os estados oníricos e de loucura puderam ser manifestados, rompendo os limites preestabelecidos, ou seja, as regras impostas pela sociedade. A imaginação se transforma em loucura, ou como escreve Quintana, *a imaginação é a memória que enlouqueceu*.

O Surrealismo, ao transformar a realidade aparente, trouxe, como um recurso de grande poder subversivo, o humor, responsável pela construção da maioria das imagens surreais, *pois é no distanciamento entre os elementos emprestados do real e aqueles do imaginário que se revela o jogo da surrealidade* (MENEGAZZO, 1991: 118). O insólito e o inesperado provocam no leitor ou no observador uma reação de riso, em que se reconhece o ridículo próprio da condição humana.

Nenhum movimento foi tão frutífero quanto o Surrealismo, pois foi nesse período que se estabeleceu uma relação mais próxima e fecunda entre as artes:

Esta cumplicidade do poético e do pictórico (...) reapareceu, pujante e inundatória, pelas mãos do Surrealismo, com os elementos próprios de nosso século. Nenhum “ismo” pode se comparar com o surrealista em sua pretensão de “fundir as duas artes”: se os quadros surrealistas têm um ar de hieróglifos pictóricos, os poemas surrealistas chegam, às vezes, por seu turno, a constituir autênticos ideogramas literários, nos quais nem sequer se economiza a utilização de diferentes tipos de letras, a fim de transmitir uma mensagem verdadeira entrelaçada com a poética. (LIAÑO, 1990: 21)

Desse modo, o Surrealismo foi mais que um movimento artístico delimitado pelo tempo; foi, antes de tudo, um estilo de vida que estabeleceu as bases de uma nova visão de mundo em que sonhar e expressar livremente o que vai na alma se tornaram atitudes legítimas. É possível, portanto, traçar um paralelo entre a poesia de Mário Quintana e as pinturas de Salvador Dalí, sem, no entanto, colocá-los em um mesmo plano, pois são as diferenças entre si que os fazem singulares. Trata-se, portanto, de encontrar-lhes o ponto de interseção em que seja possível reconhecer anseios em comum, seja na utilização das mesmas técnicas, seja na representação de uma mesma cosmovisão.

O cão andaluz e o passarinho

A linguagem surrealista transforma a realidade, pois lida diretamente com elementos oníricos que reduzem a angústia humana ao desfazer os limites temporais e espaciais: *O universo onírico se apresenta desprovido de lógica e racionalidade, posto que é constituído de imagens e lembranças que permanecem sublimadas e que precisam ser libertadas* (MENEGAZZO, 1991: 114-115).

Quintana, no entanto, não consegue libertar-se totalmente do elemento tempo que surge em seus poemas como uma imagem recorrente. Na verdade, o tempo é seu fantasma particular, o monstro de olhos verdes que lhe aparece em sonhos.

A libertação dessa angústia dar-se-á pelo humor com que mistura o real e o fantástico, fundindo elementos de diferentes realidades cujo resultado aparece no surgimento do inesperado, do insólito, do que aparentemente não pertence ao grupo poético. O jogo da surrealidade revela-se nessa metamorfose, nessa mistura de elementos emprestados de vários lugares. É o que ocorre no poema "O tempo":

*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 paralítico a tocar a campainha atroz.
Nós
é que vamos empurrando, dia a dia, sua cadeira de rodas.
Nós, seus escravos.
Só os poetas
os amantes
os bêbados
podem fugir
por instantes...*

*ao Velho... Mas que raiva dá no Velho
quando encontra crianças a brincar de roda
e não há outro jeito senão desviar deles a sua cadeira de rodas!
Porque elas, simplesmente, o ignoram... (NAP: 111)*

O tempo metamorfoseado em *um velho parálítico a tocar a campanha atroz* escraviza, mas depende de nós para viver. O humor decorrente dessa imagem alivia nosso estado de escravidão, já que a poucos é dado o privilégio da fuga, sendo que o homem comum não se acha incluído nesse rol, pois só os poetas, os amantes e os bêbados conseguem sair da prisão por uns instantes por viverem em um mundo paralelo, em uma surrealidade.

O jogo de palavras presente no poema, ao contrapor as camadas fônica e semântica, acaba por também construir uma imagem humorística. No primeiro verso, *o despertador é um objeto abjeto*, a oposição do fonema fechado /o/ ao aberto /a/, responsável pelo duplo jogo sonoro/semântico, prenuncia o que virá depois. A ruptura com o mundo real dar-se-á no terceiro verso, em que a inserção do imaginário velhinho de cadeira de rodas interrompe a temática metafísica que se esperaria encontrar no decorrer do texto, a qual só será retomada no final juntamente com o lirismo característico dos versos quintanianos.

Em outro poema, entretanto, Quintana parece seguir a risca o primeiro manifesto de Breton, pois a composição contém o que ele chamou de *absurdez imediata*, decorrente da arbitrariedade das imagens presentes em todo o poema. Para Breton (*Apud MENEGAZZO, 1991: 119*):

“ ... a mais forte é a que tem o mais elevado grau de arbitrário, a que exige mais tempo para ser traduzida em linguagem prática, seja por conter uma enorme dose de contradição aparente, seja por ficar um de seus termos curiosamente disfarçados, seja por se apresentar como sensacional (...), seja por ser de ordem alucinatória, seja por atribuir com naturalidade ao abstrato a máscara do concreto, ou inversamente, seja por implicar a negação de alguma propriedade física elementar, seja por provocar o riso”.

A tentativa do poeta de conhecer o que está além da realidade permite-lhe ultrapassar as fronteiras do real e retomá-la mais adiante, transfigurado pelo insólito, pelo humor, pela transgressão da lógica racional. Na elaboração de imagens incomuns, o poeta transforma-se em recriador de universos. É o que acontece no poema “O dia”:

*O dia de lábios escorrendo luz
O dia está na metade da laranja*

O dia sentado nu
Nem sente os pesados besouros
Nem repara que espécie de ser... ou deus... ou
animal é esse que passa no frêmito da hora
– *Espiando o brotar dos seios.* (NAP: 63)

Em “O dia”, o que está por detrás da máscara é novamente o tempo que o poeta nem ousa nomear ou reduzir a uma única classificação possível, podendo ser ele um ser, um deus ou um animal. O dia transformado por meio de comparações insólitas, mas de grande poder imagético, metamorfoseia-se em Sol e em seres humanos e não se dá conta da própria fragilidade diante do tempo, não repara nos pesados besouros que o rondam, renunciando a noite que se aproxima.

O universo surreal desse poema está não só no absurdo das imagens, mas sobretudo na beleza plástica que delas emana. O lirismo do primeiro verso é provocado pela oração nominal que já evoca um mundo lingüístico diferente, que se confirma na repetição anafórica da expressão *O dia* dos três primeiros versos, pois, rompendo com a expectativa (já que seria esperado um paralelismo formal entre essas três orações), cada uma tem uma estrutura sintática distinta.

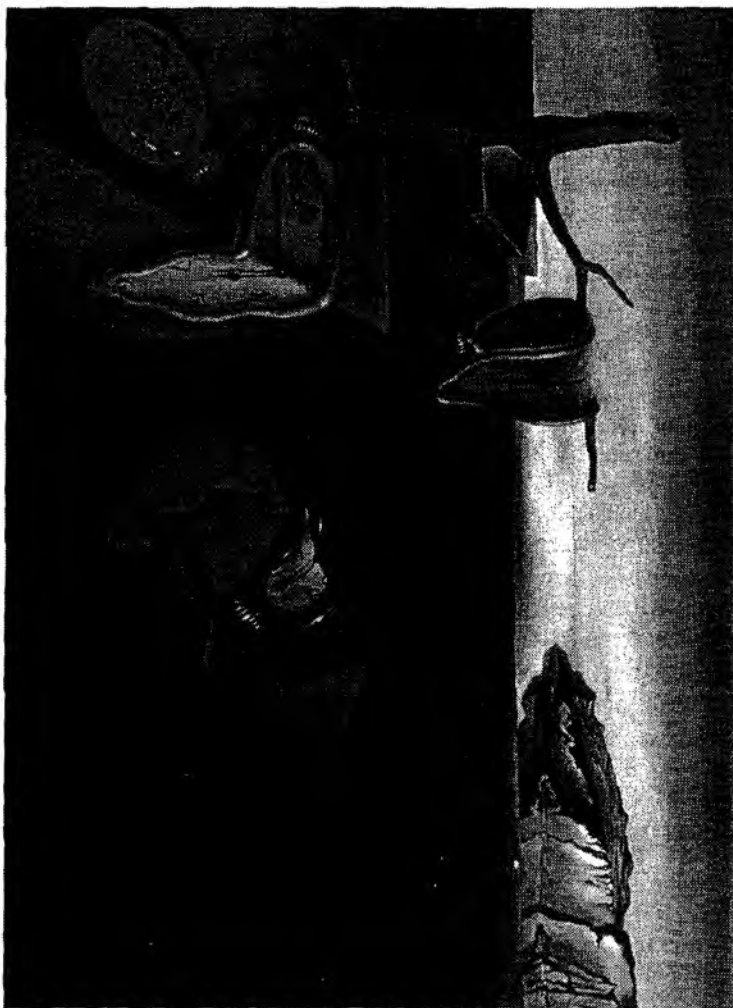
Embora todo o poema se componha de imagens inesperadas, o humor se faz presente, resultante do emprego de um elemento aparentemente sem conexão com o universo do poema. O último verso (*Espiando o brotar dos seios.*) parece um despropósito, mas sua função humorística revela-se na oposição que oferece ao conteúdo metafísico do poema. Desse modo, ao assumir uma conotação levemente erótica, essa expressão contrapõe o físico ao metafísico, o acidental ao transcendental, deixando patente não só o surreal, mas o humor brincalhão do poeta.

A inexorabilidade do tempo encontra-se também registrada na obra de outro artista: Salvador Dalí. Este, que construiu um museu da memória, no qual os objetos nele contidos têm o poder de evocar no ser humano lembranças passadas e despertar os sonhos mais escondidos, ocupou-se, em várias pinturas, da transcendência do tempo e da permanência da memória.

O poeta gaúcho e o artista espanhol, separados pelo espaço geográfico e pelo tempo cronológico, aproximam-se pela estética surrealista, seja na utilização das idênticas técnicas de composição, seja pela semelhante visão de mundo que resulta na abordagem do mesmo motivo temático, a mesma surpresa ou inconformidade diante do tempo que passa, indivisível.

Dalí, representante do Surrealismo pictórico, assim como Quintana, foi um grande recriador de imagens. Suas figuras insólitas recriaram universos oníricos e estados de alma de puro lirismo e surrealidade. Um dos seus quadros mais famosos, *A persistência da memória* ou *Os relógios moles*, evoca esse universo:

Dali, *A persistência ou Os relógios moles*



Como bem afirmou Liaño,

*O motivo principal da pintura é um relógio flacidamente suspenso no ramo de uma árvore situada junto ao mar, numa espécie de **finis mundi**, de solitária paisagem de escarpas e praia. O relógio suspenso da árvore assume a forma exata de um famoso tema lendário, muitas vezes representado na pintura, sobretudo na espanhola. Referimo-nos ao tema do Velocino de Ouro. O relógio mole suspenso na árvore é, pois, uma metáfora do Tosão de Ouro que Jasão e todos os outros heróis gregos, tripulantes do Argo, foram buscar na Cólquide, região do sol nascente.*

*A dupla semântica mole/duro que constitui o princípio estrutural da representação, vem a ser o eco de outro par morfológico: a dureza do chifre do carneiro e a maciez de sua pele. **Metáfora do tempo** [o grifo é nosso], o toirão de ouro representa o sol nascente no signo de Áries – o Carneiro astral – e está matizado de heráldico erotismo, pois a origem da lendária Ordem de Cavalaria do Tosão de Ouro, cujo soberano e gran-mestre é o rei de Espanha, está associada ao pêlo púbico de uma donzela pela qual se enamorou o duque de Borgonha, Felipe o Bom. (...)*

Da mesma forma que o relógio é o instrumento emblemático da realeza, o velocino de ouro e a pele de carneiro expressam a superficialidade em estado puro, o reino da pura aparência, sem a qual não existiria a pintura. (LIAÑO, 1990: 9)

Sem desconsiderar a simbologia existente em torno da pintura, poder-se-ia ainda acrescentar que os relógios moles também representam o tempo ao qual estamos presos e que escorre por nossas mãos. A paisagem de fundo dessa pintura é atemporal, sem que seja possível identificar qualquer momento do dia. A tela se divide em dois ambientes opostos pelas tonalidades clara e escura; mar e céu fundem-se, enquanto a terra revela-se sombria.

No centro do quadro, há uma figura disforme que se assemelha a um dorso equino, mas que possui a estrutura aparente de um olho humano fechado. Essa dupla natureza da figura pode sugerir o esforço humano para deter o tempo ou mesmo para compreendê-lo, sendo que o relógio mole que a figura traz no dorso revela o quanto é inútil essa tentativa, pois não podemos nos livrar do tempo, mas apenas carregá-lo ao longo da existência.

Ao comparar os poemas de Quintana com as pinturas de Dalí, nota-se que a imagem é um processo por meio do qual se manifestam temas e técnicas. Em ambos, o surreal configura-se como um processo que revela o caráter absurdo da existência humana pela concentração de formas paradoxais

aparentemente incompatíveis em unidades de novos significantes, sem que se perca, contudo, a essência daquilo que os gerou

O processo metamórfico pelo qual as imagens que compõem os poemas de Quintana passam revelam não só o inesperado da existência humana ou o seu espanto diante das coisas da vida, mas, sobretudo, trazem à tona todo o insondável universo do poeta, povoado de figuras da infância e de lembranças do fundo do tempo, retratos como janelas que desvendam a alma. “O espelho” desvela esse mundo:

*E como eu passasse por diante do espelho
Não vi meu quarto com as suas estantes
Nem este meu rosto
Onde escorre o tempo.*

*Vi primeiro uns retratos na parede:
Janelas onde olham avós hirsutos
E as vovozinhas de saia-balão
Como pára-quadistas às avessas que subissem do fundo do tempo.*

*O relógio marcava a hora
Mas não dizia o dia. O Tempo,
Desconcertado,
Estava parado.*

*Sim, estava parado
Em cima do telhado...
Como um catavento que perdeu as asas! (NAP: 89)*

Em “O espelho”, o poeta a princípio não se dá conta da própria metamorfose, pois não vê o seu *rosto* / *Onde escorre o tempo*. Seu espelho é outro. A consciência do tempo que passou é dada pelos retratos na parede, janelas por onde os fantasmas olham o mundo exterior e por onde o poeta percebe seu interior, sua alma.

A metamorfose ocorre através das várias passagens do tempo, representadas na relação de semelhança semântica que as palavras *espelho*, *retratos* e *janela* mantêm entre si. Todas têm a mesma função de atuar como ponte de transição de um estado para outro, do não-conhecer para o conhecer, do não-ser para o ser.

Enquanto isso se processa, o tempo pára. O poeta procura nos sinais do tempo – *relógio*, *hora*, *dia* – a resposta para sua inquietação. Mas, assim como ele, o tempo também está *desconcertado*, acabando por transformar-se e, então, a exemplo do poeta, não pode fugir de seu imutável destino, pois, ao perder as

asas, perde também a liberdade. A imagem de um catavento sem asas remete a uma representação quase pleonástica da prisão em que se encontra o homem.

A simbologia do espelho e da transformação encontra eco em outro quadro famoso de Dalí, *Metamorfose de Narciso*:



Nessa tela, segundo Menegazzo:

A composição se divide em dois planos distintos: à esquerda do espectador, Narciso encontra seu reflexo ou espelho na água; seu corpo sofre uma fusão material com a montanha que se ergue ao fundo e se apresenta como que esculpido em pedra; à direita, seguindo o mesmo esquema compositivo do corpo, uma mão se ergue do solo e no lugar da cabeça de Narciso, segura um ovo em eclosão do qual surge uma flor – narciso – branca. Compondo o fundo do quadro, figuras femininas e masculinas se situam na linha mediatriz, dando origem a uma estrada que conduz o ponto de fuga. A esquerda, um tabuleiro de xadrez, um pedestal, uma estátua em torção corporal e um cão se alimentando à sombra da mão concorrem para a atmosfera insólita que recobre o quadro. (...) Narciso representa a morte do sonho e retém em si o simbolismo do espelho. Este, por sua vez, não tem como única função refletir a imagem; a alma, também um espelho, participa dessa imagem

e por isso se transforma. Existe assim uma identificação entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma acaba por participar da beleza a que se abre. É também um instrumento da psique que acentua o lado tenebroso da alma. As imagens comuns têm dupla significação e Narciso pode ser tomado como a imagem do homem que hesita entre a aceitação do materialismo do mundo concreto e a alucinação do mundo interior. (1991: 124-125)

Quintana e Dalí utilizam-se da mesma técnica de composição ao conferir ao irracional novas e objetivas significações, fazendo com que o mundo do delírio passe a concretizar-se de forma tangível no plano da realidade. Ambos lidam com a duplicidade, com a possibilidade da coexistência de várias realidades. Em “O espelho”, o poeta não se vê no real (*quarto/estantes/rosto*), mas, sim, na representação do real (*retratos na parede*), no fantasmagórico.

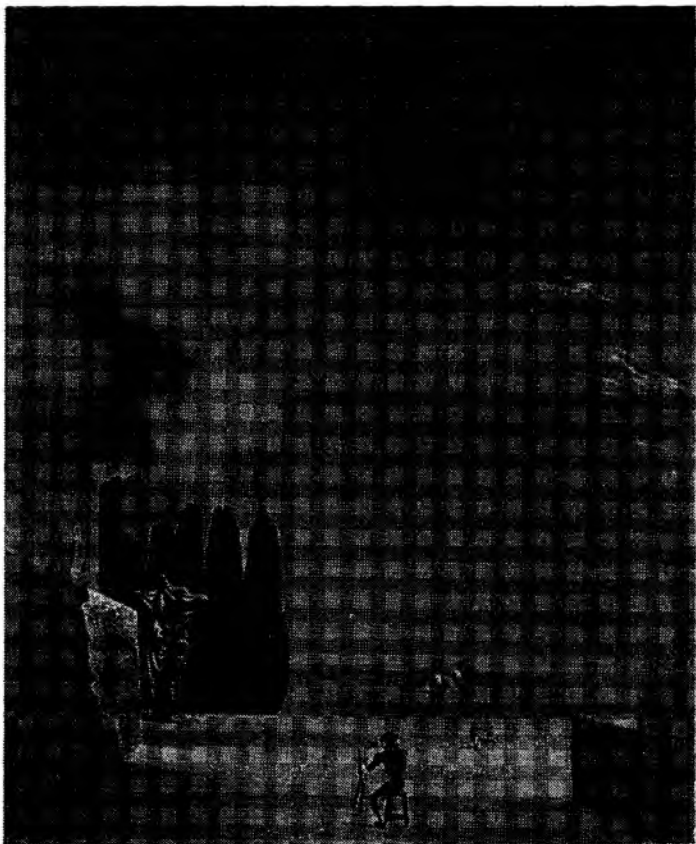
Da mesma forma, Dalí trabalha a ambigüidade:

A imagem ambígua é, na obra daliniana, o veículo fundamental dos fantasmas; um veículo que atravessa os territórios do destroçamento e da reunificação, da decomposição e da recomposição. Sua presença ativa no psiquismo é responsável pelo alto índice fantasmagórico que possui a realidade, e impõe, por si mesma, ao espírito a conclusão de que a realidade é reversível e os objetos da realidade, conversíveis. O psiquismo é, pois, neste sentido, o núcleo de relação onde tem lugar a conversibilidade universal do real, que por isso mesmo está encharcada, no fundo de seu ser, de potencialidades fantásticas. (LIAÑO, 1990: 14)

As imagens são a chave para a interpretação das obras de Quintana e de Dalí, pois elas materializam e colocam em evidência o poder estruturador da realidade que tem suas raízes nas pulsações do inconsciente. E ambos os artistas possuem consciência desse poder. É o caso do poema “Momento” e do quadro *Elementos enigmáticos de uma paisagem*:

*O mundo é frágil
E cheio de frêmitos
Como um aquário...*

*Sobre ele desenho
Este poema: imagem
De imagens! (80AP: 136)*



Tanto no poema como na pintura, o artista se coloca como sujeito, e o mundo exterior é seu objeto de representação a ser filtrado pelo inconsciente e depois devolvido sob forma de imagem. Essa imagem, que representa o real retorna, transformada pelo mundo interior do artista, tocada por sua imaginação e por sua genialidade.

Nesse ponto, percebe-se que o princípio do automatismo psíquico, característica primeira do Surrealismo, choca-se um pouco com o caráter detalhista e minucioso da obra desses dois artistas. Dalí trabalha a imagem em suas telas, primando pelo pormenor, seja na forma exata da nuvem no céu, na curva perfeita do objeto ou na rachadura milimétrica da parede. Quintana, da mesma forma, escolhe as palavras que compõem o texto de modo que possam transmitir com fidelidade seu estado de espírito e incorporar à temática do poema os outros elementos de composição.

Em “Momento”, os dois primeiros versos se sustentam na relação entre as palavras *frágil* e *frêmitos*, em que a oposição vocálica /a/ e /e/ ratifica a carga

semântica de *frágil*, adjetivador de *mundo*, indo materializar-se na imagem do *aquário*, reservatório de água cuja superfície plácida pode ser agitada pelo mais leve toque oriundo do mundo exterior, assustando os peixes.

A metáfora é evidente: seres humanos aprisionados no mundo, a mercê de tudo, como peixes em um aquário. Essa figura de linguagem, entretanto, só é possível por meio de comparações em que o elemento comparativo não aparece; logo, isso processa-se a partir do jogo de imagens. O mesmo princípio, portanto, torna-se válido para a pintura de Dalí.

No poema “Os degraus”, de Quintana, as imagens são responsáveis por revelar o universo interior do poeta:

*Não desças os degraus do sonho
Para não despertares os monstros.
Não subas aos sótãos – onde
Os deuses, por trás de suas máscaras,
Ocultam o próprio enigma.
Não desças, não subas, fica.
O mistério está é na tua vida!
E é um sonho louco este nosso mundo... (80AP: 163)*

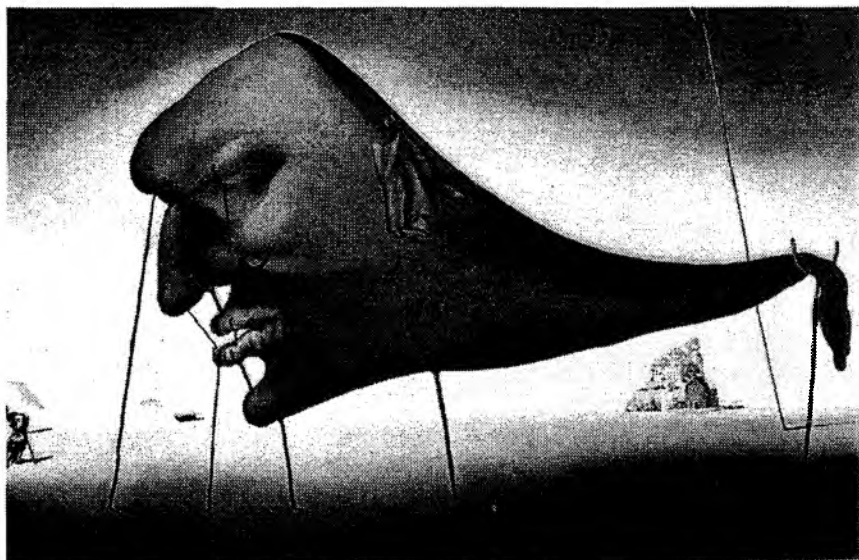
Esse poema evidencia o caráter surreal com que Quintana reveste sua obra, sendo que o campo semântico de palavras como *sonho*, *monstros*, *sótãos*, *deuses*, *máscaras*, *enigma*, *mistério* delimita o universo em que o poeta se insere, uma vez que todas as palavras são substantivos, a maioria abstratos. O único adjetivo presente no texto é *louco*, no último verso, funcionando como intensificador da atmosfera fantástica que compõe o poema.

O uso do imperativo serve de alerta ao visitante distraído. *Não desças*, *não subas*, *fica* equivalem a dizer que não há lugar para fugir, não há como libertar-se, estamos a mercê dos deuses e da vida, ela própria responsável pela nossa loucura. Vivemos em permanente estado de sonho, pois o que parece real pode não o ser. Vida e morte concentram-se em um só lugar.

A mesma dualidade encontra-se, analogamente, no quadro *O sonho*, de Dalí, em que:

(...) a imagem onírica se condensa no rosto humano, que é a parte mais sensível do ser uma vez que abriga os órgãos sensitivos. Podemos considerá-lo como um substituto do indivíduo que, no quadro se apresenta mutilado e suspenso através de estacas, como que impossibilitado de se realizar. Ao fundo, uma paisagem caracteristicamente daliniana sustenta símbolos corriqueiros como: montanhas que representam a transcendência; barcas de passagem de um espaço para outro; casas vistas do exterior como máscaras do homem ou memória. Todos os símbolos evocam imagens de

transformação ou deslocamento, situando o sonho como elemento de concentração de vida e morte. (MENEGAZZO, 1991: 125)



O ficar imperativo de Quintana equivale à imagem central da pintura de Dalí. Assim, nos reconhecemos na figura presa, impossibilitada de se locomover, suspensa por frágeis estacas. Paradoxalmente, o mistério parece ser o que está ao redor dela, o exterior, imagens do real, confirmando o que escreveu o poeta: *O mistério está é na tua própria vida!*

Desse modo, Quintana assimilou bem a lição surrealista *avant la lettre* de Rimbaud, em que o escritor tem de superar o homem natural, normal e racional em si, se quiser descobrir o sentido oculto das coisas, pois, ao lidar com uma visão dualista do mundo, onde convivem em um mesmo plano o real e o irreal, o racional e o irracional, o artista define o sentido das coisas por seu contra-sentido, ultrapassando os limites entre o real e o imaginário ao criar, como já foi dito, uma nova realidade.

Esse processo imagético pode ser facilmente reconhecido no poema “Cripta”:

*Debaixo da mesa
A negrinha.
Assustada,*

Assustada.
Na janela
A lua.
No relógio
O tempo.
No tempo
A casa.
E no porão da casa?

No porão da casa umas estranhas ex-criaturas com cabe-
[los de teia-de-aranha eos olhos sem luz sem luz e
[todas se esfarelado que nem mariposas aí todas
[se esfarelado mas sempre se remexendo eterna-
[mente se remexendo como anêmonas fofas no fun-
[do de um poço de um poço! (1972:154-155)

As imagens em abismo em que uma coisa puxa a outra (*No relógio / O tempo. / No tempo / A casa.*) funcionam como um ativador da memória até chegar ao porão, lugar de mistérios inexplorados. Os versos curtos podem ser associados ao fio de recordação que nos conecta com o porão da memória. A irracionalidade das imagens encontradas no porão da casa vai emergindo como em um sonho em que o ilogismo semântico alia-se ao sintático, formando um verso extremamente longo, sem qualquer pausa lógica ou gráfica. Assim, ao intitular “Cripta” um poema que revisita oniricamente a casa do passado, o poeta evoca a galeria subterrânea do inconsciente, onde estão os fantasmas e os conflitos não resolvidos.

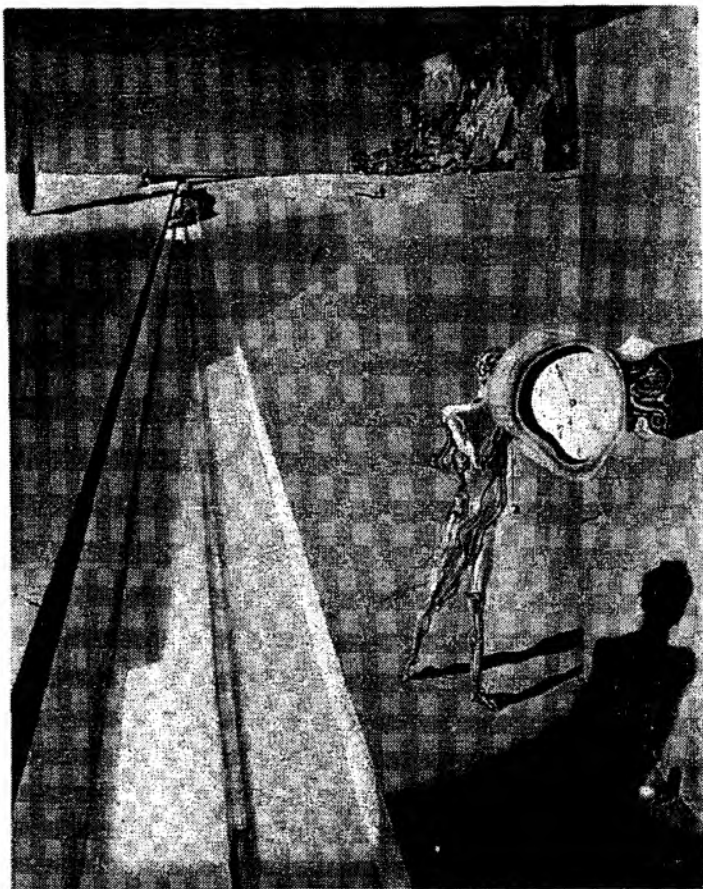
O texto em questão divide-se graficamente em dois blocos distintos em que é possível perceber o limite entre duas realidades. Uma, dentro do possível, do racional, termina onde a outra começa, ou seja, no ponto de interrogação. A partir dele, descortina-se o outro mundo, o surreal.

O resultado dessa mistura entre o real e o imaginário pode ser mais facilmente percebido em uma tela de Dalí denominada *Osificación prematura de una estación*, em que o artista pinta uma imagem única que parece fluir naturalmente como se fosse possível sua representação no mundo real.

Assim como Quintana utilizou-se da realidade aparente para estabelecer um jogo mnemônico entre vários elementos (*mesa, janela, relógio, casa, porão*), transitando de um mundo palpável para outro imaginário, a tela de Dalí consegue transmitir a mesma sensação de coisas que ficaram perdidas na memória e que foram levadas pelo tempo:

Contudo, os quadros e imagens da memória preparam para o esquecimento do mesmo modo que auxiliam a recordação. Ocorre com essas imagens o que sucede com os contrastes que resolvem suas diferenças na unidade: na unidade harmonizada dos opostos há uma

compreensão serena que se assemelha à memória pela presença e ao esquecimento porque a alma se apazigua e se acalma numa infinita ausência. (LIANO, 1990: 10)



No quadro de Dalí, o trilho estendido quase até ao infinito atua como um símbolo do que já se passou. O relógio amolecido paralisa o tempo que esconde o homem em pleno processo de transformação. Sapatos ao longe, sombras, montanhas, um homem e uma criança, objetos extraídos do real, dispostos em uma atmosfera onírica, adquirem nova dimensão e novos significados.

Elementos do mundo real mesclados em uma atmosfera imaginária revestem-se de um teor subjetivo, de modo que a surrealidade resultante desse processo flui naturalmente, criando imagens de inegável beleza e lirismo. E isso ocorre tanto na poesia de Quintana quanto nas telas de Dalí.

Esse contágio do literário no pictórico é explicado por Liaño, quando afirma que:

Uma imagem – toda imagem – é, enquanto considerada como tal, um fenômeno alheio à qualquer veleidade “conversível”, por ser-lhe essencial a imobilidade. Só e quando essa imagem se conecta ou começa a tomar parte do processo psíquico da compreensão, do discurso de interpretação semântica, pode-se dizer que é, ao mesmo tempo, ela e outra coisa. Dito de outro modo: somente quando a imagem se engrena num processo poético – dando a este fim toda a sua amplitude – se converte, sem deixar de ser o que é ela mesma, fisicamente, num texto pictórico que é necessário ler, que é proposto como enigma que é preciso ser decifrado. Por isso mesmo, a conversibilidade que observávamos nos objetos da pintura daliniana não se pode explicar em termos exclusivamente pictóricos, mas também como componentes de um sistema interpretativo e, portanto, literário. (LIAÑO, 1990: 22)

Desse modo, se a interpretação dos quadros de Dalí necessita de um olhar literário, o oposto também é válido para os poemas de Quintana, pois só é possível encantar-se e apreender todo o lirismo que se derrama de seus textos ao emprestar-lhes um olhar contemplativo de quem admira uma pintura, intuindo seu significado muito mais que compreendendo exatamente o que quer dizer.

Conclusão

Aproximar o poeta Mário Quintana do pintor Salvador Dalí foi sobretudo um exercício de interpretação e de integração com o universo mágico e misterioso que esses dois artistas têm em comum. Unidos pela utilização das técnicas surrealistas, os poemas e os quadros interagem mais pelo que revelam da cosmovisão de seus autores do que pelos recursos utilizados.

O Surrealismo conseguiu ampliar os limites das artes plásticas, contrariando Lessing, para quem o artista só pode apreender um instante de cada vez da inconstante natureza. Com as pinturas de Dalí, esse único instante pode ser múltiplo e variado. O universo onírico que se derrama de suas telas não está preso a apenas um ponto de vista, pois o subjetivismo favorece ao observador interagir com o quadro, possibilitando inúmeras interpretações.

Quintana, por sua vez, ao tomar o tempo e a memória como sujeitos de seus poemas, faz muitas vezes uma arte atemporal em que o processo de sucessividade das imagens pode ou não remeter o leitor ao resgate das mesmas emoções e sensações do poeta, mas, sem dúvida, convida-o a tomar parte em um mundo que talvez julgasse nem existir.

Desse modo, ao se cotejar, neste trabalho, o poeta brasileiro ao artista espanhol, não se quis enquadrar a genialidade de suas obras nem a individualidade de seus espíritos em uma mesma categoria pseudocientífica, mas, sim, compreender-lhes a natureza que é provavelmente pouco diferente daquela de que são feitos os homens – sonho e memória.

Bibliografia

- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- LIAÑO, Ignacio Gomes de. *Dalí*. Tradução de Aurélia Maria Pinheiro de Carvalho. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A, 1990.
- NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- QUINTANA, Mário. *Poesias*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1972.
- _____. *Nova antologia poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- _____. *80 anos de poesia*. Org. Tânia Franco Carvalhal. 2. ed. Rio de Janeiro, Globo, 1987.
- YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. *A simplicidade sublime da poesia de Mário Quintana*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Universidade Federal de Goiás. Goiânia: 1995.

ANA BEATRIZ CABRAL é professora da Fundação Educacional do Distrito Federal e aluna do Mestrado em Literatura da UnB.