

QUINTANA, ENTRE POEMAS E IMAGENS

Prof. Dra. Mônica Luiza Socio FERNANDES¹ (FECILCAM)

Resumo:

Muitos poemas de Mario Quintana se caracterizam pela plasticidade das imagens. Neles, a linguagem verbal é trabalhada de tal forma que o visual é estimulado, causando a impressão de que o poeta pinta. Justamente por observar estas sugestões, entendemos que a estética verbal busque ultrapassar seus limites expressivos ao se valer das sugestões imagéticas. A reciprocidade entre as artes: poética e pictórica se afinam nos procedimentos adotados pelo poeta gaúcho que resgata e reúne obras de diversos períodos e artistas numa interessante galeria, mostrando-se simpatizante e grande conhecedor das artes. Para além de um estudo eminentemente literário, a investigação sobre a convergência das linguagens artísticas estimula um novo padrão comparativo, necessário para a compreensão do hibridismo, cada vez mais freqüente, das tendências contemporâneas.

Palavras-chave: Literatura comparada, Mario Quintana, poesia, pintura, estética.

Introdução

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 a convergência da linguagem literária com outras linguagens artísticas, sobretudo entre poesia e pintura. Refletir sobre as possíveis relações entre as variadas formas de linguagens artísticas, é, sem dúvida, estratégia que motiva a leitura de poemas, abrindo espaço para se repensar os gêneros literários no contexto da modernidade.

As ressonâncias e a interação das artes fazem com que se recriem nos domínios de determinada expressão os efeitos e os recursos de outra. No exame dessa correlação, há destaque para poemas de Quintana que apontam para a integração do registro verbal com o icônico.

1 POESIA E PINTURA - CORRESPONDÊNCIAS

A idéia de imitação na arte já foi defendida por Aristóteles que incluiu 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, ou seja, na matéria utilizada 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 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. (LESSING, 1998, p. 10).

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.

Contudo, é prudente não generalizar; para tanto, vale observar a autonomia representativa desses sistemas. Conforme Paz (1982, p. 23-4), “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.” A diversidade dos meios expressivos dessas artes traz à abordagem comparativa uma inovação ao introduzir nas análises o exame de elementos físicos característicos de diferentes manifestações.

2 POEMAS E IMAGENS EM QUINTANA

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.

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).

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. A passagem a seguir, trata dessas possibilidades:

(...) 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 (...). (QUINTANA, 1995, p. 110).

Quintana por viver a práxis da criação poética, trabalha a linguagem a ponto de estimular o visual, propiciando a formação das mais variadas imagens percebidas pela leitura de seus poemas. Um exemplo é a imagem apreendida em *Verso Avulso* “Senhor! Que buscas Tu pescar com a rede das estrelas?” (QUINTANA, 1998, p. 46).

Os significados evocados pela combinação das palavras (signos arbitrários) que compõem o verso acima condicionam a imagem, que pode relacionar-se às estruturas e processos da memória, guardados como forma de conhecimento. Assim, consegue trazer ao presente coisas que não existem mais, ou algo nunca visto antes, como a união de duas coisas que, apesar de distintas (rede e estrelas), são integradas numa só (rede de estrelas). Tal processo associativo se relaciona ao processo de criação, confirmando que a imagem pode ser manipulada pela nossa mente. Pensamos

analogicamente, por isso, num espaço metafórico, é profícua a associação entre as idéias e as imagens que fazemos delas.

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 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. (PAZ, 1982, p. 26-7).

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 seja¹. As palavras levam ao entendimento de que o sentido está além da linguagem, por isso transcende-a e, embora pareça paradoxal, necessita dela para ser expresso.

Fazendo referência aos primórdios do homem e ao processo simbólico da linguagem, o poeta alegretense Mario Quintana (2005, p. 495) recorda do 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, expresso-me em símbolos abstratos e preciso da colaboração do leitor para que ele ‘veja’ as minhas imagens escritas.

Passando de uma arte à outra e tendo por base os versos acima, sugerimos a imagem:

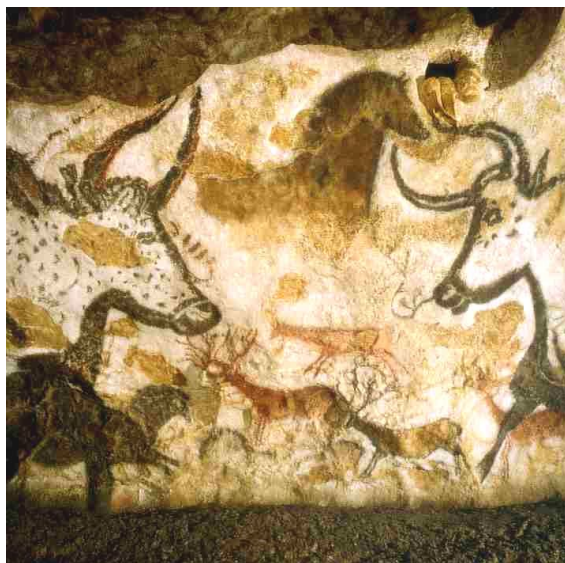


FIG. 1 - Parede da *Gruta de Lascaux* – França

¹ 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.

Fonte: <http://www.gardenoflearning.net/IdeastoTry.html> -
acesso em 31/10/2006.

As pinturas rupestres, 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, entre os quais estão os encontrados na Gruta de Lascaux, França e em Altamira, Espanha, são verdadeiros tesouros da arqueologia, e, na opinião de Quintana, funcionam como “milagre de movimento e síntese”.

No detalhe dessas paredes e tetos de pedra calcária, conforme se observa na figura a seguir, os traços simples delineiam muitos animais que se assemelham na profusão das formas. 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.

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.

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.

Consciente da contigüidade entre as artes, Mario Quintana (1998, p. 25) admite “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. Não há como negar que as artes poética e pictórica têm facilidade de se imitar mutuamente, o que torna mais fácil de entender o motivo de, reiteradamente, ser difícil separar o aspecto visual do verbal.

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.

Os poemas de Mario Quintana 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.

Essa particularidade faz com que a poesia de Quintana, muitas vezes, se confunda com pinturas. Pode-se observar em *Nota macabra* a confluência entre os aspectos verbal e visual “As árvores podadas parecem mãos de enterrados vivos” (QUINTANA, 1998, p. 6). A lúgubre visão das “árvores-mãos” se forma, causando espanto e fixando-se pela força da imagem imprevista.

Em outro fragmento, o poeta em tom confessional revela “*O Nascimento de Vênus* é dessas coisas que sempre me fizeram bem aos olhos e, portanto à alma” (QUINTANA, 2005, p. 533), 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 estraçalhada 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 no texto poético.



FIG. 2 – 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 expostos 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 diva, escritor e leitor recriam a imagem da famosa pintura renascentista.

Somente juntando e encaixando as peças seria possível uma imagem completa, como na tela nominada no poema, pintada em 1485, por Botticelli.

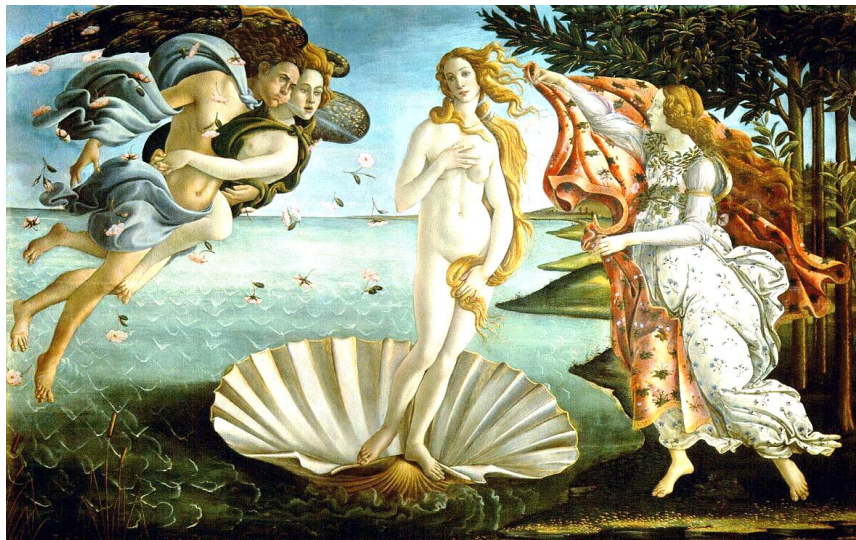


FIG 3 – *Nascimento de Vênus*.

Fonte: *Pinacoteca de Caras* nº 11. Botticelli, 1998, s.p.

Em outros poemas de Quintana podemos constatar quão próximas se fazem a poesia e a pintura. Nas sugestões ou referência a obras de grandes mestres da pintura, desde os mais clássicos como Botticelli, Da Vinci, Rembrandt aos mais modernos Renoir, Van Gogh, Dali, Picasso, o poeta constrói uma espécie de galeria. Tal característica presente em sua obra permite associar o poeta a um bom observador das artes.

Conclusão

Carregados de imagens, os poemas de Mario Quintana introduzem referências diversas do mundo das artes. Somente conhecendo essa outra dimensão conseguiria aproximações de forma tão instigante, fazendo-nos compreender um pouco mais sobre as relações entre a poesia e a pintura.

Muitas vezes, a postura adotada pelo poeta o aproxima de um pintor, trazendo para sua produção o que admirava, sendo assim, a pintura se confirma como um dos grandes motivos de seus versos.

Referências Bibliográficas

- [1] ARISTÓTELES. **Poética**. Col. Os pensadores. São Paulo, Nova Cultural: 2000.
- [2] BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- [3] GIRARDET, Sylvie. **A gruta de Lascaux**. Col. Por dentro da arte. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.
- [4] LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Trad. SELIGMANN-SILVA, Márcio São Paulo: Iluminuras, 1998.
- [5] 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.

- [6] PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- [7] QUINTANA, Mario. **A vaca e o hipogrifo**. São Paulo: Globo, 1995.
- [8] _____. **Caderno H**. 7ª. Ed. São Paulo: Globo, 1998.
- [9] _____. **Mario Quintana**: poesia completa. Org. Tania Franco Carvalhal – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- [10] 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.
- [11] **Pinacoteca de Caras** nº 11. Botticelli, 1998, s.p.
- [12] <http://www.gardenoflearning.net/IdeastoTry.html> - acesso em 31/10/2006.

Autor

¹ **Mônica Luiza Socio Fernandes, (Dra.)**

Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão (FECILCAM)

Departamento de Letras

monifernandes@bol.com.br