

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

PAULO HENRIQUE DA SILVA SANTOS

MARIO QUINTANA: a (re)construção lírica do mundo

Rio de Janeiro

Julho de 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PAULO HENRIQUE DA SILVA SANTOS

MARIO QUINTANA: a (re)construção lírica do mundo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira.)

Orientador: Prof. Dr. Alcmeno Bastos

Rio de Janeiro

Julho de 2008

MARIO QUINTANA: a (re)construção lírica do mundo

Paulo Henrique Da Silva Santos

Orientador: Professor Doutor Alcmemo Bastos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

Prof. Dr. Alcmemo Bastos (Orientador)
Doutor em Letras
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Dr. Sérgio Gesteira
Doutor em Letras
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Dr. Cláudio Murilo Leal
Doutor em Letras
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Dr. Luis Alberto N. Alves
Doutor em Letras
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Suplente

Prof. Dr. Adauri Silva Bastos
Doutor em Letras
Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, Suplente

Rio de Janeiro
Julho de 2008

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Margarida e Evaldo, pelos eternos sentimentos.

Às minhas meninas de casa, Aninha e Anyelle, pelo entendimento do amor.

À Rosângela Val, pela amorosa contribuição, força e apoio.

Aos amigos de poesia encontrados no percurso da faculdade, especialmente Daniel Porto, por anos de amizade.

À atenciosa orientação de Alcmemo Bastos.

Agradecimento à UFRJ pela oportunidade.

RESUMO

A dissertação aborda na poesia de Mario Quintana sua contraposição multifacetada em relação aos fatores nutridos pela sociedade moderna. Seu embate diante dos aspectos negativos da modernidade será realizado de maneira plural. Como primeiro foco, observamos uma latente negação de hábitos e costumizações, investindo nesses poemas a crítica direta ao meio social. A outra forma de combate das ações modernizantes se dá pelo confronto indireto, isto é, a inauguração lírica de um mundo renovado, sublime, constitui a indiferença máxima ao ambiente barbarizado. Assim, nesses poemas imersos em naturalidade e simplicidade, se realiza o “engajamento” lúdico de alta aplicação humanizante. O poder imaginativo da poesia quintaneana será somado ao encaminhamento de caráter humano, enriquecendo substancialmente a compostura poética diante da recriação do real, e conseqüentemente do mundo.

Palavras-chave: Mario Quintana. Lirismo. Modernidade. Humanização. Imaginação.

RESUMEN

La disertación regla en la poesía de Mario Quintana su contraposición multifacetada en relación a los factores nutridos por la sociedad moderna. Su embate delante de los aspectos malos de la modernidad será realizado de manera plural. Como primer foco, observamos una latente negación de los hábitos y adaptaciones, invirtiendo en esos poemas la crítica directa al medio social. La otra forma de combate de las acciones modernizadoras se da por la confrontación indirecta, es decir, la inauguración lírica de un mundo renovado, sublime, constituye la indiferencia máxima al ambiente crudo. Así, en esos poemas inmersos en naturalidad y simplicidad, se realiza el “reclutamiento” lúdico de alta aplicación humana. El poder imaginativo de la poesía quintaneana será sumado al encaminamiento de carácter humano, enriqueciendo substancialmente la compostura poética delante de la recriación de lo real, y consecuentemente del mundo.

Palabras-clave: Mario Quintana. Lirismo. Modernidad. Humanización. Imaginación.

LISTA DE ABREVIATURAS

AF – O Aprendiz de Feiticeiro

AHS – Apontamentos de História Sobrenatural

BE – Baú de Espantos

C – Canções

CH – Caderno H

CI – A Cor do Invisível

ET – Esconderijos do Tempo

P – Poesias

PG – Porta Giratória

PMT – Da Preguiça Como Método de Trabalho

PV – Preparativos de Viagem

RCV – A Rua dos Cataventos

SF – Sapato Florido

VD – Velório Sem Defunto

VH – A Vaca e o Hipogrifo

SUMÁRIO

	p.
1 INTRODUÇÃO.....	8
2 A POÉTICA DA NEGAÇÃO: contraposições à modernidade.....	12
3 A FUNDAÇÃO DO MUNDO LÍRICO.....	46
3.1 A poesia natural e simples.....	46
4 A IMAGINAÇÃO QUINTANEANA E SUAS EXTENSÕES.....	66
4.1 Da magia do verbo.....	66
4.2 Desvairismos e mistérios.....	77
4.3 O menino de outrora.....	92
5 CONCLUSÃO.....	100
REFERÊNCIAS.....	104

1 INTRODUÇÃO

O objetivo intencionado neste trabalho é de focalizar o lirismo e a imaginação quintaneana sob um espaço recriado, menos bruto e mais liberto. Para isso, apresentamos de início alguns posicionamentos do próprio Mario Quintana que servirão de rumo ao delinear sua linguagem e sua percepção de mundo. Assim, a focalização no lirismo e na imaginação se desenvolverá a partir de suas negações, tornando sua intenção mais evidente ao buscar uma vida mais simples, menos agressiva, técnica e desumana. As negações direcionadas à modernidade não terão um caráter reacionário ou gratuito, mas no contexto de sua poética complementar-se-á, coerentemente, à importância investida na palavra lírica e lúdica, reclamando por um cotidiano mais humano e natural.

A concepção de mundo interpretada da obra de Mario Quintana tem seu começo, em nossos estudos, a partir do poema *Fim do mundo*, do livro *Apontamentos de história sobrenatural (AHS)*. Nesse poema são configurados distintos planos temporais e espaciais, um mundo presente, moderno, e um mundo futuro, recriado. Vemos nos versos de *Fim do mundo*, especificamente em sua segunda parte, a aversão da voz lírica quanto ao “mundo cibernético”¹ com “todas as nossas bugigangas eletrônicas”². Dá-se então o ato negador do poeta em relação aos elementos corruptores da sociedade moderna. A mesma parte do texto é contrabalançada por referências a um mundo renovado, regido por elementos simples e naturais, típicos da linguagem lírica de Quintana: “Os únicos poetas que os sobreviventes entenderão/ São os que hoje ainda falam no cricrilar dos grilos no frêmito/ Do primeiro/ Amor...”³. Assim, temos nesse texto duas faces de um mesmo ideal: a reconstrução de um mundo sensível, sublime. A primeira face configura-se pela negação de todos os fatores que comprometem o sentido humano, afastando o homem de uma vivência mais amena e natural, como notamos em *Das ampulhetas e das Clepsidras* do livro *Porta Giratória (PG)*. A segunda face irá aproximar o homem do encantamento poético, resgatando do cotidiano uma beleza despercebida e humanizante, “E nós descansaremos, finalmente, em paz!”⁴, como termina *Fim do mundo*. Não há nessa aproximação um tipo de afirmativa do poeta, complementando assim o seu lado negador, mas antes, é uma condição essencial de sua poesia, constituidora de uma linguagem própria que busca o encanto lúdico da vida. Desse modo, a partir dessas duas posições desenvolvemos o segundo e o terceiro capítulo,

¹ QUINTANA, Mario. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 411.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.412.

⁴ *Ibid.*

respectivamente denominados de “**A poética da negação**” e “**A fundação do mundo lírico**”. O quarto capítulo, “**A imaginação quintaneana e suas extensões**”, mantém o caráter recriador do mundo, somando às percepções humanas a noção lírica e mágica da realidade. Ela é transgredida na medida em que sobrepõe o imaginário artístico da poesia ao racionalismo científico do mundo tecnocrático.

Em “**A poética da negação**” apresentamos o debate em torno das manifestações não-líricas, abordando poemas que expressam momentos de conflito em relação a aspectos brutalizantes da sociedade. Sua reclamação vai de encontro a comportamentos, hábitos e ações que esvaziam o homem de sua integridade humana. Podemos, portanto, anteceder o grandioso valor considerado nos detalhes do cotidiano que farão parte do universo lírico do poeta. Vemos então que, para acentuarmos sua visão sublime do mundo, temos que traçar uma lista de males que não serão integrados em seu novo espaço, logo, ignorados por Quintana. As referências teóricas desse capítulo estarão apoiadas em autores como Octavio Paz, Herbert Marcuse, Guy Debord e Walter Benjamin.

De antemão, destacamos a importância do teor lírico na obra, tendo em vista, mais adiante, os poemas críticos de Mario Quintana referentes à modernidade. O que torna mais significativo é que o próprio gênero lírico, sem pontos de conflito, será em sua linguagem o traço predominante de (re)construção do mundo coisificado. Para isso, lançamos mão das teorias de Theodor W. Adorno sobre a relação entre lírica e sociedade. Segundo Adorno, em *Discurso sobre lírica e sociedade*, “A idiossincrasia do espírito lírico frente à prepotência das coisas constitui uma forma de reação à coisificação do mundo”⁵. Em “**A poética da negação**”, vemos que os instantes de embate valorizam ainda mais a empreitada lírica, pois é na fundação de seu mundo re-novado que a sensibilidade e a humanização tornam-se mais viáveis de se realizarem. Surge então o terceiro capítulo: “**A fundação do mundo lírico**”.

Para compreendermos a intenção desse espaço inaugurado não devemos ignorar sua origem, pois não se trata de um mundo longínquo ou afastado de nossa realidade, mas surge como a própria transformação dessa realidade, isto é, dá-se uma reconfiguração ou remodelação da realidade a partir do olhar desfamiliarizado e inconformado do poeta. Ele buscará o que é despercebido e desvalorizado pelos hábitos materialistas e cientificistas. Assim, os símbolos que formarão sua poesia serão farejados do “lixo”⁶. Sua poesia se comportará como um cachorro-poema, conforme nos diz em *Época* do livro *Caderno H (CH)*.

⁵ ADORNO, Theodor W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.203.

⁶ QUINTANA, *op.cit.*, p.288

Estarão presentes, segundo denominamos de *signos preferenciais*, os grilos noturnos, as estrelinhas, as nuvens, a flor de miosótis, os pássaros sem nome, as janelas, os lampiões, as ruazinhas, as árvores antigas, as tias, as avozinhas, os céus de Porto Alegre e uma infinidade de “*coisas*” singelas que por suas minúcias ganham um alto grau de lirismo, formulando destarte sua linguagem. Nesse terceiro capítulo trabalharemos dois conceitos essenciais na poesia de Quintana: a naturalidade e a simplicidade. Cumpre-se aí a práxis lírica em sua totalidade, isto é, conforme afirma Solange Fiuza Cardoso Yokozawa em *A memória lírica de Mario Quintana*, “é o não-social do poema, agora, que se torna o seu elemento social”⁷. A aversão ao mundo tecnocrático, desse modo, permanece, não somente pelo ato da negação, mas pela expressão sem máculas, ou sem conflitos, da beleza poética. Para o delineamento de algumas idéias deste capítulo utilizamos a obra *O poético*, de Mikel Dufrenne.

O quarto capítulo, denominado “**A imaginação quintaneana e suas extensões**”, se subdivide em três subcapítulos, respectivamente: “**Da magia do verbo**”, “**Desvairismos e mistérios**” e “**O menino de outrora**”. O sentido deste capítulo é traduzir a essência principal da poesia quintaneana, a imaginação, pois é o nascedouro de toda sua criação. Ela aparece como fator contribuinte da fundação lírica, já que se desenlaça de pensamentos unilaterais e inférteis que reprimem a fantasia. Retornamos novamente à rejeição direcionada a manifestações racionalistas que fazem parte do mundo moderno. Quintana, assim, funda sua realidade a partir de desrealidades imaginárias. Como defende Gaston Bachelard ao conceituar a imaginação, em *A água e os sonhos*, ela “não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade”⁸. Nesse capítulo serão localizadas posturas extensivas, frutos da imaginação, como a loucura, o mistério e o regresso memorialístico à infância. Destes distintos pontos, originários da mesma ação imaginária, podemos apontar o núcleo de semelhança que diz respeito ao real. Segundo palavras de Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*: “a relação da lírica com o mundo apresenta aspectos múltiplos. Porém, o resultado é sempre o mesmo: desvalorização do real”⁹. Vemos, portanto, que a moderna poesia de Quintana, embevecida de lirismo, deflagra através de sua libertação imaginária um ostensivo rompimento com o âmbito predominantemente real, captando ludicamente o alívio humanizante através do verbo criativo. As referências teóricas de “**A**

⁷ YOKOZAWA, Solange F. Cardoso. *A memória lírica de Mario Quintana*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. p.45

⁸ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.18

⁹ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p.196

imaginação quintaneana e suas extensões” orientam o texto de maneira imprescindível. Elas foram extraídas de diversos títulos do filósofo francês Gaston Bachelard. Dentre os livros podemos citar *A poética do devaneio*, *A água e os sonhos*, *O ar e os sonhos*, *A poética do espaço* e *A terra e os devaneios do repouso*.

A composição do trabalho flui expansivamente sobre toda a obra de Mario Quintana. Não elegemos livros específicos para desenvolver os temas, mas em processo inverso, os poemas foram analisados de acordo com as idéias esboçadas no decorrer dos capítulos. Primeiramente, traçamos os aspectos negados pelo poeta, considerados incompatíveis com seu universo. A seguir, vimos as principais características da poesia que inaugura esse espaço, como também o próprio olhar do poeta, moldando assim seu mundo liricizado. Ao final, detalhamos o exercício imaginário que contribui imagisticamente para a formulação do mundo recriado, tendo aí suas diversas manifestações pesando sobre o plano da realidade.

2 A POÉTICA DA NEGAÇÃO: contraposições à modernidade

As típicas leituras referidas ao poeta gaúcho Mario Quintana o pautam em caracterizações redutoras, enquadrando sua obra em um simplório arquétipo de lirismo complacente. Ao definirmos a contundente singularidade de seu lirismo, expressa de maneira combativa no que denominamos “**Poética da negação**”, encaminharemos as distintas faces de sua poesia, como a reiterante presença de signos preferenciais (nuvens, grilos, ruazinhas, etc.), sua desaprovação do mundo moderno e a temática citadina, destacando as variadas formas de sua linguagem que buscam colorir o cinzento cotidiano de humanidade.

Para que tal singularidade seja apreendida de maneira íntegra, é preciso um direcionamento que englobe o lirismo constituído em sua obra. No livro *A memória lírica de Mario Quintana*, Solange Fiuza Cardoso Yokozawa aponta para o sociologismo grosseiro dirigido à estréia do poeta, em 1940, com o livro *A rua dos cataventos*. Em seu livro, Solange deixa evidente sua preocupação em “reverter o juízo de que o lirismo intimista é menos crítico”¹⁰. Assim, a autora defende o comprometimento da poesia de Mario Quintana com a sociedade, pois sua práxis poética constrói-se dissimuladamente, na medida em que redescobre valores humanos tornados inférteis e despercebidos pela bárbara estrutura moderna. Outro crítico que também dimensiona tais direcionamentos ao lirismo de Quintana é Paulo Becker. Ao relativizar a introspecção quintaneana, no livro *Mario Quintana: As faces do feiticeiro*, Becker afirma que são os artistas mais intimistas que conseguem expressar melhor os anseios e as contradições da sociedade, comparando-os com os artistas engajados, pois estes possuem seus discursos sempre vinculados, “de uma forma ou de outra, à ideologia dominante”¹¹. O que vemos como mais importante em nosso trabalho não é o fator qualificativo ou competitivo entre as criações, mas as distintas possibilidades de manifestação inerentes à própria poesia.

Ao problematizar a relação entre lírica e realidade social, convém evocarmos os relevantes estudos de Theodor W. Adorno. Em *Discurso sobre lírica e sociedade*, as considerações acerca do poeta lírico não o isolam da perspectiva coletiva ou social com caracterizações alienantes, mas confirmam pela ação introspectiva do poeta sua inconformidade com o próprio meio. No mencionado ensaio, assim escreve Adorno sobre poesia e poetas líricos:

¹⁰ YOKOZAWA, *op. cit.*, p.145

¹¹ BECKER, Paulo. **Mario Quintana**: as faces do feiticeiro. Porto Alegre: UFRGS, 1996. p.48

Seu afastamento da mera existência torna-se em medida do que nesta é falso e mau. Protestando contra isto, o poema expressa o sonho de um mundo em que a situação seria outra. A idiossincrasia do espírito lírico frente à prepotência das coisas constitui uma forma de reação à coisificação do mundo, a dominação das mercadorias sobre os homens, a se alastrar desde o início da idade moderna e que a Revolução Industrial se desenvolveu como poder dominante da vida.¹²

Por estes princípios, notamos que é coerente um redimensionamento na abordagem literária do poeta Mario Quintana, como também passam a ser pertinentes novas orientações na relação entre lirismo e sociedade. Ao dissertar sobre tais discussões, Solange Fiuza diz que “é o não-social do poema, agora, que se torna o seu elemento social”¹³, isentando esta ordenação interpretativa de qualquer intuito comparativo com a criação artística explicitamente engajada.

Em seu livro *A cor do invisível (CI)*, lançado no ano de 1989, Quintana, parecendo se autodefinir já no final de sua trajetória, diz: “Não sou mais que um poeta lírico”¹⁴. Ele nos dá a impressão de olhar para sua obra, observando o tom simples e cotidiano de suas imagens e descrições. No verso posterior seu olhar é exteriorizado, não negligenciando sua visão lírica, mas antes a corroborando: “Nada sei do vasto mundo...”¹⁵. No texto *De uma Entrevista para o Boletim do INBA*, a poesia é considerada um alívio, “como quem se livra de vez em quando de um sapato apertado e passeia descalço sobre a relva, ficando assim mais próximo da natureza, mas por dentro da vida”¹⁶. Assim, o refúgio do poeta faz-se pela revigoração da vida, (re)construindo a beleza despercebida e compartilhando seu olhar diferenciado com os outros. Desse modo, sua missão está em revelar nos pormenores ignorados do cotidiano um lirismo multifacetado, por vezes lúdico, natural, simples e ou pueril. Por esse ato missionário podemos retirar o alterego profético criado pelo poeta, encontrado em poemas como *Fim do mundo (AHS)*, *De um diário íntimo do século trinta* do livro *a Vaca e o Hipogrifo (VH)*, *A terra (VH)*, *O homem do botão de Baú de Espantos (BE)*, *Depois do fim (AHS)*, entre outros. Nestes textos o poeta vaticina um fim para a humanidade devido ao contra-senso mecanicista deflagrado pelo próprio homem. Em *O profeta*, seu alterego é dominado pela palavra mágica, desejando iluminar os homens por sua beleza redentora, vindo bem a propósito lembrarmos o que é dito em *Aula inaugural* “Fora do ritmo, só há danação./ Fora da poesia não há salvação”¹⁷:

¹² ADORNO, *op.cit.*, p.203

¹³ YOKOZAWA, *op. cit.*, p.45

¹⁴ QUINTANA, *op.cit.*, p.877

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p.527

¹⁷ QUINTANA, *op.cit.*, p.447

Para os homens, que eram cegos,
 Tu querias, Profeta, dizer a Verdade
 E os olhos dos homens iluminaram-se de êxtase:
 As tuas palavras estavam cobertas, ajaezadas, escorrentes de
 [poesia
 Como esses cadáveres floridos de águas e espumas que as
 [dragas levantam do fundo do abismo...
 Tu quiseste dizer a Verdade e disseste a Beleza!
 E choraste.
 Mas os anjos sorriam-te...
 Porque a beleza é forma angélica da Verdade.¹⁸

Ao tornar-se mensageiro da beleza, a missão do poeta passa a ser extra-ordinária desde o início, pois a própria linguagem utilizada como matéria poética é elemento mundano dos homens cegos. Em *Bem-aventurados* comenta Quintana: "Só o poeta é que tem de lidar com a ingrata linguagem alheia.../ A impura linguagem dos homens!"¹⁹. No ensaio intitulado *A poesia impura de Mario Quintana*, Sérgio Alves Peixoto observa os fatores que tipificam o poeta na modernidade, como o humor e a ironia, sendo esta instauradora da contradição em sua linguagem. Assim, sua poesia se corporifica de impurezas, mas não significa que o poeta não procure um ideal de "poesia pura". Segundo Peixoto "busca-a sabendo ser uma coisa impossível"²⁰. Nesta infinda procura está inclusa a insatisfação humana perante o que tenta entender e traduzir, tornando a poesia o próprio "reflexo do homem ao se humanizar na sua imperfeição"²¹, conclui Sérgio. Para Octavio Paz a poesia carrega em si um estado transgressor, "distribui a seus fiéis uma hóstia envenenada: a negação e a crítica"²². Em Quintana, podemos dizer que a oposição à descaracterização humana é exercida de maneira **plural**, seja através de seu lirismo prático, fundador de um espaço simples, seja através de sua indiferença explícita a manifestações caracterizadoras da brutalização social.

Ao propormos à linguagem de Quintana o que definimos como "**Poética da negação**", abrimos um parêntese no conjunto de sua obra para confirmar as escolhas defendidas pelo poeta, ao mesmo tempo em que rejeita certos valores e hábitos sustentados pela sociedade moderna. Há uma gama de elementos representativos dessa modernidade que sua poesia nega, como ironicamente denomina em *Fim do mundo* alguns objetos de "bugigangas eletrônicas"²³. É criada também uma relação anuladora entre o espaço infértil da urbanidade e elementos do espaço natural, bucólico, agora abafado, vista em poemas como

¹⁸ *Ibid.*, p.450

¹⁹ *Ibid.*, p.465

²⁰ PEIXOTO, Sérgio Alves. A poesia impura de Mario Quintana. *Revista da Faculdade de letras da UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 47-58, jan./jul. 1980. p.54

²¹ *Ibid.*, p.57

²² PAZ, Octavio. *Point de convergence: du romantisme à l' avant-garde*. Paris: Gallimard, 1974. p.144

²³ QUINTANA, op.cit., p.411

Cocktail party (AHS), *Poema de circunstância (AHS)*, *Esvaziamento (CH)*, *Noturno (CH)*, *Os arroios (BE)*, *O passeio* do livro *Da Preguiça como Método de Trabalho (PMT)*, entre outros.

Determinados costumes vivenciados no período moderno irão empobrecer o homem de experiências comuns, como seu prazer em descobrir novos lugares ou o reconhecimento de si em seu próprio meio. Dão-se, então, muitas dificuldades nos percursos traçados pela figura do *flâneur*, antigo sujeito que transita pelo espaço urbano, lendo-o e decifrando-o. A neutralização dessas experiências é abordada nos poemas *Elegia número onze* do livro *Esconderijos do Tempo (ET)*, *A arte perdida (CH)*, *Das viagens (PG)*, *Elegia em cinza (CH)*, além de outros. Em alguns textos, ao negar tais manifestações empobrecedoras, o poeta contrabalança sua insatisfação com signos típicos de seu lirismo, reafirmando suas preferências de beleza poética como alívio para seus males, “que não é bem o mal de toda a gente”²⁴. Dessa forma, surgem nesses textos momentos incisivos de conflito, na medida em que confrontam-se ícones emblemáticos de esferas distintas. Há, como mencionamos, valores configurantes de um mundo tecnocrata em embate com os valores que tentam ser erguidos, ou (re)construídos pelo olhar humanizante do poeta, conforme nos diz: “Mas tudo é novo debaixo do sol”²⁵. Assim, temos de reconhecer em “**Poética da negação**” os instantes raros de conflito na obra de Mario Quintana, pois eles vão coerentemente complementar o conjunto maior de sua poesia, já que neste conjunto predomina o lirismo simples e sublimado, que objetiva uma pureza alçada do cotidiano. Não há aí fatores conflitantes de maneira explícita, como nos poemas que criticam a modernização. A lírica pelo simples é basicamente estruturada por temas e signos preferidos do poeta, fazendo assim com que não ecoe gravemente em sua busca por humanização a sordidez mundana, mesmo que isto seja uma peleja constante e nunca purificada em sua totalidade. No entanto, aqui, como realização de conflito, faz-se necessário singularizar suas negações, tendo como apreço os motivos para tal posição. O ponto inerente destas motivações encontra-se na essência do próprio fazer poético. Herbert Marcuse em *Ideologia da sociedade industrial* aponta para a contundência questionadora da arte, notadamente no que envolve sua recusa ou negação ao meio tecnocrático:

Como um rito ou não, a arte contém a racionalidade de negação. Em suas condições avançadas, ela é a Grande Recusa — o protesto contra o que é. As maneiras pelas quais o homem e as coisas são levados a se apresentar, cantar, soar e falar são maneiras de refutar, interromper e recriar sua existência real.²⁶

²⁴ *Ibid.*, p. 89

²⁵ *Ibid.*, p.248

²⁶ MARCUSE, Herbert. **Ideologia da sociedade industrial**. 6.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. p.109

Desde os tempos de Platão, o poeta tornou-se uma ameaça para a ordem social em vigência. Sua palavra, embevecida de beleza, aflora o imaginário e desestrutura conceitos preestabelecidos. Até mesmo a noção de conceito ou nomeação é, muitas vezes, repudiada por Quintana na extensão de sua obra, como nos textos *Do nome (CH)*, *O visitante matinal* do livro *Preparativos de Viagem (PV)*, *O inominável (PG)*, *O nome e as coisas* de *Velório Sem Defunto (VD)*. Ao negar qualquer tipo de vínculo a uma geração específica de escola literária, Mario Quintana manteve sua indiferença a classificações ou definições que limitassem a importância de sua libertação criadora: “A minha escola poética Não frequento nenhuma. Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho... Tão bom!”²⁷. Ou: “Pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua”²⁸. Para ele, nada se conclui de maneira unívoca e exata. Seu pensamento molda-se rica e contraditoriamente: “Não sou desses que um dia pensam uma coisa e no outro dia pensam outra coisa muito diferente. Eu penso as duas ao mesmo tempo”²⁹. Para uma sociedade que prima pela lógica, isto é, no mínimo, problemático. Em geral a figura do poeta é estigmatizada como louco, alienado ou vagabundo. Não há nele nenhum fomento de utilidade pragmática para o mundo mercantil, logo, “aquilo de que o poeta fala não é real e não é real, primordialmente, porque não pode ser reduzido à mercancia”³⁰. Assim, instaura-se a irreconciliação entre o poeta e o mundo moderno, pois seu labor não se reduz em um fim propriamente, mas está a serviço da criação e do imaginário lírico e humano.

O desconforto quanto à modernidade é tematizado em alguns textos de Quintana. No poema *Fim do mundo (AHS)* cogita-se inicialmente um fim “*Antes de Cristo*”. Este final imaginado configura-se por componentes que fazem parte de um ambiente idílico: “*campos verdes*”, “*o azul*”, “*a última asa*”, “*a folha*” e o “*sorriso da água*”. Não há neste espaço nenhum elemento que o macule de artificialismo, como as “*bugigangas eletrônicas*” mencionadas adiante no texto. A beleza encontrada pelo poeta neste fim: “como seria belo o fim do mundo,/ Antes de Cristo...”³¹ imprime-se imagetivamente como uma remodelação do espaço natural, ou seja, sua vontade imaginária serve antes a uma transformação dessas manifestações naturais do que propriamente ao fim delas. Alguns termos criam adjetivações que dão características singulares às imagens (“*Decorativas ossadas*”, “*Na cidade morta*”,

²⁷ QUINTANA, op.cit., p.267

²⁸ *Ibid.*, p.248

²⁹ *Ibid.*, p.309

³⁰ PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 2.ed. São Paulo:Perspectiva, 1976. p.85

³¹ QUINTANA, op.cit., p.411

“*A última asa*”), onde ainda se vê que, depois do fim, a voz lírica descreve os pormenores manifestos nos seres e plantas que compõem a beleza de um cenário outro:

Nos campos verdes
Decorativas ossadas
Branças geometrias.

Na cidade morta
Colunas. O azul, imóvel, sonha
A última asa.

A folha,
Graça infinita,
Se desprende e tomba

No tanque: leve sorriso da água...³²

No segundo instante do poema, depois da adversativa *porém*, a temporalidade dá-se com referência ao futuro. Nesta localização o ambiente idílico não mais se presentifica. Aqui já estamos em um outro tempo e espaço, o mundo moderno. A negação de Quintana se impõe, nomeando-o indiferentemente de “*mundo cibernético*”. A adversativa *porém* diferencia dois tempos no poema, o tempo passado (“*Antes de Cristo*”) e o tempo futuro (“*quando este mundo for para o Diabo que o forjicou*”). No entanto, como vimos, o belo fim imaginado pelo poeta, no primeiro instante do texto, remodela o ambiente e não propriamente executa um final absoluto. A localização temporal deste remoto “*apocalipse*”, antes de Cristo, é expressão do próprio desejo de anulação das transformações artificiais realizadas pelo homem no futuro. Haveria uma permanência daquela ambientação natural, afastando assim o período moderno dos séculos posteriores. A natureza se reconstituiria em si num retorno contínuo. Mas isto não acontece. Desse modo, a forma de combate possível é a reconstrução do próprio mundo moderno. Para que tal mudança ocorra é necessário o fim absoluto, onde as ideologias massificantes, as racionalizações científicas, as desconsiderações do simples e do humano sejam anuladas. A derrocada de tudo é vaticinada pela voz lírica, não titubeando na afirmação convicta que diz:

Porém, quando este mundo cibernético for para o Diabo
[que o forjicou
E todas as nossas bugigangas electrônicas virarem sucata
E todas as estrelas perderem os seus nomes,

Os únicos poetas que os sobreviventes entenderão

³² QUINTANA, *loc.cit.*

São os que hoje ainda falam no cricilar dos grilos no frêmito

Do primeiro

Amor...

Redescobridores encantados da poesia

Esses pobres homens não serão nem ao menos arqueólogos

E nós descansaremos, finalmente, em paz!³³

Vemos que a partir da destruição anunciada, sua (re)construção se inicia pelo entendimento das coisas simples, ou seja, estes sobreviventes estarão novamente ambientados em um espaço natural, que se compõe pela sonoridade dos grilos e pela pulsação de um amor nascente, purificado. Na verdade, estes valores simples e humanizantes são afirmados pelo poeta, enquanto são negados valores correspondentes ao “*mundo cibernético*”.

Ao tratar da perda dos nomes referentes às estrelas, o poeta isenta o signo natural (estrela) de definições científicas, permanecendo etereamente o brilho do astro sem nenhuma manifestação classificatória. Outra colocação com o mesmo sentido está no verso em que os homens redescobridores da poesia “não serão nem ao menos arqueólogos”³⁴. A busca far-se-á pelo encantamento, e não metodicamente. Assim, a (re)construção inaugurada pelo fim ausenta deste novo mundo as atribuições ditadas pela ciência, “e nós descansaremos, finalmente, em paz!”³⁵, conclui o poeta. Algo em uma linhagem próxima de crítica é encontrado no *Segundo poema didático (AHS)*: “E,/ apesar das brincadeiras laboratoriais,/ ainda somos gerados da mesma maneira”³⁶. Nestes versos paralela-se o dado artificial e o dado natural, sobrepondo-se nossa necessária recorrência aos fenômenos naturalmente geradores.

Walter Bruggger, em seu dicionário de filosofia, aponta para a investigação parcial da ciência, “nunca dirigida à totalidade das coisas”³⁷. A poesia, sensível ao todo, dispensa apoio em investigações metódicas, pois ela busca revelar o mundo de forma que o inaugure. Ao relacionar poesia e ciência, Regina Zilberman destaca o caráter descompromissado da poesia com determinações lógicas, basicamente ao se constituir por imagens:

Embora não seja sustentada por provas, suas sentenças são tão positivas quanto as outras. A diferença é que se manifesta por imagens sensíveis, livres de relações

³³ QUINTANA, *op.cit.*, p.411

³⁴ *Ibid.*, p.412

³⁵ QUINTANA, *loc.cit.*

³⁶ *Ibid.*, p.422

³⁷ BRUGGER, Walter. **Dicionário de filosofia**. São Paulo:Herder,1962. p.100

lógicas e temporais. Aqui o importante não é a comprobabilidade, mas a carga de novidade que tal linguagem imagética carrega.³⁸

Em *Um poema anacrônico* (ET) não há saídas a partir de um fim transformador e desejado, mas ainda no nível hipotético, imaginário, o poeta espera ser “*Ditador por 24 horas*”. No entanto, o governo deste inusitado ditador estabelece reformas específicas e bem direcionadas. A lista de elementos censurados por sua proclamação é composta pela “*TV do vizinho*”, pelos “*ases do volante*”, além de outros artefatos e costumes “*indicados que a Censura cortou*”. A referência em maior escala de sua *negação* está nos seguintes versos: “ó gentes!/ neste mundo de truques mecânicos/ tão vulgarmente coisado”³⁹. É reduzido a um “*mundo de truques mecânicos*” o que se manifesta como impróprio da naturalidade humana e o que não pode ser vivenciado como descoberta, mistério ou convivência. Assim, o foco de oposição no poema novamente recai sobre os hábitos originários da experiência moderna.

Pela indicação dos “*ases do volante*” e pela “*TV do vizinho*” podemos localizar dois espaços diferentes, exterior e interior, ambos sobrecarregados pelo esvaziamento e pela coisificação (“*tão vulgarmente coisado*”) dos hábitos modernos. No espaço da rua, isto se dá pela dinâmica agressiva dos automóveis que comprometem a sonoridade e o ar dos ambientes urbanos. Já o televisor, além do incômodo sonoro, também banaliza as relações humanas no ambiente caseiro (interno). No poema *O mundo misterioso* é destacado “...o aspecto acolhedor dos lares sem televisão...”⁴⁰. Por este viés, a crítica de Quintana nega certas práticas sedimentadas na sociedade no decorrer do século XX. Sua forma de negar está tanto em dizer *não* a tais artificialismos quanto, a partir de outros meios, distrair e aliviar seus corriqueiros desgastes. Os meios utilizados irão contrapor-se ao “*mundo de truques mecânicos*”. No seu *Um poema anacrônico* há justamente este afã pelo retrocesso do que é vigente e atual. Como em *Fim do mundo*, suas preferências poéticas, pessoais e de visão de mundo estão ancoradas num anacronismo que releva seu desconcerto perante o mundo em que vive. Não é que Quintana negasse sua época, seu tempo, mas que certos conceitos e valores deste tempo estariam corrompendo as experiências simples do homem e conseqüentemente da própria vida. Assim, seu escape momentâneo envereda para a leitura e para o sonho. Recorrendo a impulsos de fuga bucólica, Quintana menciona o poeta árcade: “o remédio é ler noite adentro as líras/ de Tomás Antônio Gonzaga”⁴¹. Fica posta aí sua identificação com o ambiente

³⁸ ZILBERMAN, Regina; CALDAS, Ricardo Wahrendorff. (Org.). **Centenário de Mario Quintana (1906-2006) antologia: poesia e crônica**. Brasília: Editorial Abaré, 2006. p.115

³⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p.554

⁴⁰ *Ibid.*, p.297

⁴¹ QUINTANA, *op.cit.*, p.554

ponderador idealizado pelo estilo. Sua citação registra um estado de espírito insatisfeito com o meio em que vive. Não que haja em Quintana uma maniqueísta relação entre campo e cidade, desejando total isolamento em um ambiente rústico, mas o seu “*remédio*” acaba funcionando como um paliativo para horas apropriadas. Outro recurso que o poupa dos vulgares truques mecânicos é o ato de “sonhar com landós, tálburis, pitangueiras, burrinhos de todas as cores, anjos...”⁴². Assim como o efeito da leitura, o sonho também o retira de um presente inerte, lançando-o na via fluida da imaginação onde nada é estático e passivo. Sua atenção agora atua e não mais se cativa em automóveis e ruídos eletrônicos. Tudo surge por si mesmo através de imagens coloridas e desconexas, o que contribui para que sejam realmente satisfatórias ao imaginário poético constituído. Para Sérgio Peixoto “se pudéssemos resumir em um único vocábulo o que é, para Mario Quintana, a essência da poesia, esse vocábulo seria *imaginação*”⁴³. No entanto, o final do poema retorna ao ângulo conflitante das oposições, pois como tratamos, sua “*negação*” é explicitada em determinados textos que revelam a crise moderna vivida pela humanidade. Até mesmo os anjos, tão recorrentes na obra de Quintana, seriam vitimados por esse ritmo alucinado e não teriam mais repouso, pois “o agitado sono dos homens os espantou!”⁴⁴.

Ao criar intertextualidade com *Wilhelm Meister*, de Goethe, o poema *A páginas tantas* (PMT) mantém o anacronismo diante de sua época, fazendo uma releitura da frase do escritor alemão: “Seria tudo muito mais romântico se não houvesse ao fundo uma carruagem”⁴⁵. A adaptação sugerida por Quintana traduz o conflito de seu tempo, atualizando-o de forma que sincronicamente nos aproxima das sensações presentes na frase original: “E como, para nós, não há nada mais romântico que uma carruagem que vontade de substituí-la, dizendo que ficaria muito mais romântico se não houvesse ali um automóvel”⁴⁶. A intenção “romântica” aproveitada por Quintana lança mão mais propriamente de um sentido sensibilizado, sublime ou sentimental do que de fato se propagava no Romantismo. A isto podemos atribuir outra referência proposta por Ivete Huppés que é o caráter sensível e emotivo da poesia, direcionado basicamente em seu trabalho para a leitura de Mario Quintana:

Se aqui não é importante a lógica, a poesia fica autorizada a ser contraditória. A característica de ser constituída de imagens não necessariamente subordinadas a

⁴² *Ibid.*

⁴³ PEIXOTO, Sérgio Alves. **A poesia de Mario Quintana**. Belo Horizonte: Lê, 1994. p.15

⁴⁴ QUINTANA, *loc.cit.*

⁴⁵ *Ibid.*, p.681

⁴⁶ QUINTANA, *loc.cit.*

relações lógicas e temporais, a poesia tem de ser atribuída a outra faculdade humana que não o pensamento, e que é, forçosamente, o sentimento.⁴⁷

A representação metonímica do automóvel como símbolo do mecanicismo moderno reitera-se em *Os gatos, as adolescentes, os álamos* (CI). Neste poema é destacado o aspecto rígido em que se molda o mundo, visto negativamente pela voz poética: “Os gatos, as adolescentes, os álamos/ Compensam a feia rigidez do mundo”⁴⁸. Cria-se um embate entre elementos representativos de beleza e graça, ao contrário do que inspira a “*feia rigidez*”. Esta beleza surgirá de uma natural lassidão em que os felinos, as meninas que se formam mulheres e as árvores ao vento ganham movimento. O alívio para sua insatisfação novamente se revigora pelo âmbito natural, negando mais uma vez a manifestação artificial. No entanto, o desfecho apreende-se em uma perspectiva realista e desfavorável para seu mundo sensível: “E só nos resta, agora, olhar o vôo de uma ave... / (Se ainda sobrou alguma.)”⁴⁹. De maneira mais explícita sua aversão aparece em *Noturno* (VD): “Não me digam que o melhor é acender todas as luzes! / Odeio a luz elétrica e todas as luzes artificiais”⁵⁰, regressando instintivamente à sua origem: “A gente repousa na escuridão como num ventre maternal”⁵¹. Em *O segundo mandamento* (BE) é vaticinado o único caminho para o artificialismo:

Agora restam-nos apenas as palavras técnicas
 Pertencentes ao vocabulário inerte dos robôs.
 Porém um dia as pedras se iluminarão milagrosamente por
 dentro
 porque só termina para todo o sempre o que foi
 artificialmente construído...
 Um dia,
 Um dia as pedras gritarão!⁵²

E se questionado em *Bonny e eu* (PMT) quanto à morte da emoção pela tecnologia, responde assim Quintana: “As emoções que nunca morrem são as mais simples, as mais elementares. Não se esqueça de que os primeiros automóveis são aproveitados nas fitas cômicas e que a última novidade é sempre uma rosa”⁵³.

⁴⁷ HUPPES, Ivete Susana Kist. **A poética de Mario Quintana**. 1979. 93 f. Dissertação (Mestrado) – PUC-RS, Porto Alegre, 1979. p. 36 HUPPES, Ivete Susana Kist. **A poética de Mario Quintana**. 1979. 93 f. Dissertação (Mestrado) – PUC-RS, Porto Alegre, 1979. p. 36

⁴⁸ QUINTANA, Mario. **A cor do invisível**. Rio de Janeiro: Globo, 1989. p.59

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 899

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 583

⁵³ QUINTANA, *op.cit.*, p. 734

Em proporções maiores, uma reviravolta transformadora é criada em *História do futuro (CH)*. Faz-se a analogia do mundo a uma “*velha máquina*” que “arqueja, / arqueja, não pode mais, não pode/ mais...”⁵⁴. Há uma redução do próprio mundo à idéia mecanicista ou tecnológica desenvolvida pelo homem. A negação deste efeito coisificante é tornar essa grande máquina “pura, pura sucata!”⁵⁵, festejando com todos o resultado “Alegremo-nos, irmãos. / Amigos e inimigos, demo-nos todos as mãos e dancemos de roda em redor dos destroços”⁵⁶ até que seja possível aspirar a “*UMA OUTRA COISA!*”, como enfatiza o próprio texto.

Distintamente, em *O homem do botão (BE)*, a clemência mundana é solucionada por ato de angústia “Quando esta velha nave espacial do mundo for um dia a pique/ Um de nós, em desespero (...)/ Vai apertar primeiro o botão: Clic!”⁵⁷. O momento arquejante do mundo é reduzido, pois o homem apóia-se num automatismo apocalíptico que de maneira instantânea finaliza todos os problemas. Quintana traduz assim o comportamento do homem moderno, “*caricaturado*” por uma pulsante loucura autodestrutiva, quase sempre tentando resolver suas questões utilizando meios técnicos. Novamente, porém, o poeta imagina uma re-criação, encenando nos versos um novo *gênesis* através da figura divina: “Enquanto isso, Deus, que afinal é clemente,/ Põe-se a cogitar na criação, em outro mundo,/ De uma nova humanidade”⁵⁸.

Outras maquinarias apresentam a possibilidade de fuga deste mundo. Maria da Glória Bordini ao analisar o poema *Lunar (AHS)*, no ensaio *Ironia e crítica na poesia de Quintana*, percebe a trivialidade que a voz lírica julga na ação das viagens lunares, já que estas “levam o homem à lua, mas não conseguem reproduzir o poder poético da natureza entregue a si mesma”⁵⁹, consoante o texto nos diz:

As casas cerraram seus milhares de pálpebras
As ruas pouco a pouco deixaram de andar.
Só a lua multiplicou-se em todos os poços e poças.
Tudo está sob a encantação lunar...

E que importa se uns nossos artefatos
Lá conseguiram afinal chegar?
Fiquem armando os sábios seus bодоques:

⁵⁴ *Ibid.*, p. 265

⁵⁵ *Ibid.*, p. 266

⁵⁶ QUINTANA, *loc.cit.*

⁵⁷ *Ibid.*, p.581

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ BORDINI, Maria da Glória. Esconderijos do tempo: onde o poeta finge singelamente. **Revista Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.22, n.55, p. 115-121, mar. 1984. p.65

A própria lua tem sua usina de luar...⁶⁰

2001 *uma odisséia no espaço* (VH) é outro poema que traduz ironicamente as viagens científicas, invertendo as intenções desse deslocamento dispendioso, como afirma o texto, para considerá-los como uma maneira evasiva do subconsciente. Ora, por ser tratar, a princípio, de estudos referentes à natureza física e astronômica do espaço, o poeta ignora tais valores, dando hipoteticamente às viagens valores de nível existencial e sentimental, isto é, algo totalmente distinto do seria científico ou lógico. Há também em outro momento a comparação dos homens próxima à situação dos primatas. Vemos assim sua crítica:

O osso que, no famoso filme, um nosso ancestral macacóide lança em direção às estrelas parece, pelo visto, o embrião do desejo de as alcançar, no que se mostrava um pouco mais ambicioso que Von Braun, o qual, passados milhões de anos, apenas queria e conseguiu que fôssemos à lua.

(...)

Acho que aquele macacão do filme apenas imaginou, ao jogar o osso para cima, a possibilidade de voar como as aves que via evoluírem no espaço.

E, assim, ele e seus companheiros de tribo poderiam evitar as ciladas e ataques inimigos aos quais nem sempre conseguiam fugir em desigualdade de condições.

E, em nossas atuais e não melhores condições, quem sabe se a astronáutica glória do século xx não terá sido, em suas subconscientes origens, além da epopéia que estamos vivendo, a mais dispendiosa forma de escapismo...⁶¹

Segundo Adorno, uma das conseqüências surgidas da relação entre homens e máquinas é a fetichização pela tecnologia, tendendo a ligar-se a toda a civilização e que “combatê-la equivale a opor-se ao espírito do mundo”⁶². Em parágrafos anteriores, do ensaio *Educação após Auschwitz*, Adorno chama a atenção para o processo de velamento da consciência humana, onde a importância dos meios corrompe as experiências reais e humanas dos indivíduos:

Um mundo como o atual, em que a tecnologia ocupa posição-chave, produz pessoas tecnológicas, afinadas com a tecnologia. Isso é bem racional: será mais difícil iludi-los, na sua própria área, e isso pode ser transferido para o âmbito mais geral. Por outro lado, atual atitude para com a tecnologia contém algo de irracional, patológico, exagerado. Isso está relacionado com “o véu tecnológico”. As pessoas tendem a considerar a tecnologia como algo em si, como fim em si mesmo, como uma força com vida própria, esquecendo-se, porém, que se trata do braço prolongado do homem. Os meios e a tecnologia é a essência dos meios para a autopreservação da espécie humana são fetichizados, porque as finalidades uma existência digna do ser humano são encobertas e arrancadas do consciente humano.⁶³

⁶⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 394-395

⁶¹ *Ibid.*, p. 526

⁶² ADORNO, Theodor W. **Sociologia**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994. p.42

⁶³ ADORNO, *op.cit.*, p.42

Quintana percebe esses estados alterados em processo e como poeta busca o caminho inverso. Alguns poemas irão tratar dessas experiências deteriorantes e universais, visando por vezes a algum escape, não necessariamente soluções.

Em *Carderno H*, a prosa poética *O mundo* des-cobre o definhamento quase não percebido da curiosidade do homem por seu próprio mundo. As invenções para a comunicação, como o telégrafo, o rádio, a TV, criam um tempo confuso, perturbado, já que a dinâmica das informações se acelera freneticamente, anestesiando os receptores com fatos superficiais e futilidades. O resultado desse bombardeamento é a aparente falta de surpresas “e esse vasto mundo diminuindo, diminuindo, diminuindo... até se vir esconder covardemente dentro do nosso quarto”⁶⁴ e, conseqüentemente, a falsa impressão de inutilidade do contato real com o espaço físico. A sensação de registrar novos lugares e sentir vagarosamente o deslocamento também é anulada pela súbita rapidez das viagens atuais. Isto é comentado em *Uma arte perdida*, do mesmo livro citado anteriormente. Assim, o poeta recupera sua arte no tempo de criança, onde a dinâmica se embala pela alegria: “Benditos, mil vezes benditos aqueles carrosséis que ensinaram aos meninos de meu tempo a pura alegria de viajar!”⁶⁵. O poema *Das viagens* (PG) reitera a importância do ato de viajar, valorizando a percepção do contato em prática com o espaço real. Dessa forma, nega justamente a instantaneidade automatizada do dinamismo moderno, pois o fluxo vageiro pode tornar-se um canal de descobertas e experiências enriquecedoras para o indivíduo: “O encanto das viagens está na própria viagem: a partida e a chegada são meras interrupções num velho sonho atávico de nomadismo”⁶⁶.

No contraste dos progressos mecanicistas com as experiências humanas em comprometimento, outros fatores desta ordem emergem da obra de Quintana como resultado do contrabalanço humano e social. Além dos fenômenos experimentados no plano físico, como as viagens, são mencionados efeitos corruptores que ecoam no âmbito metafísico do homem. Segundo Marcuse, “validado pelas conquistas da ciência e da tecnologia, justificado por sua crescente produtividade, o *status quo* desafia toda transcendência”⁶⁷. Na verdade, as manifestações metafísicas, espirituais ou místicas não deixam de existir, porém, são diluídas pela ideologia em vigência, perdendo seu caráter protestante e tornando-se parte do discurso dominante. Em *Das ampulhetas e das Clepsidras* (PG) os elementos naturais, água e areia, que compunham a marcação temporal elevam o homem a um entendimento maior de seu fim.

⁶⁴ QUINTANA, *op.cit.*, p. 365

⁶⁵ *Ibid.*, p. 323

⁶⁶ *Ibid.*, p. 835

⁶⁷ MARCUSE, *op.cit.*, p.36

Havia uma habitação reconfortante do ser em seu universo natural. Na medida em que a marcação temporal não mais pertence ao âmbito natural, tornando-se algo mecanizado, o tempo se volta ameaçador para o homem, como se este agora houvesse se desabrigado do seu lar de origem. Vejamos o poema:

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.⁶⁸

A posição de Mario Quintana quanto ao engajamento na poesia está em defender, primeiramente, a criação artística de qualquer intuito classificatório que reduza seu poder imanente de sensibilização. A poesia não deveria estar voltada a somente um gênero. Segundo o poeta, “Querer obrigar todos a serem Castro Alves é forte”⁶⁹. Outro fator renegado pelo poeta são os que acreditam em versos que transmitam boas intenções, utilizando o meio inadequado para esses fins. Sua crítica imprime-se bem diretamente: “uma boa causa jamais salvou um mau poeta. Essa gente poderá fazer mais pelo povo candidatando-se a vereadores”⁷⁰. Desse modo, em diversos outros textos Quintana expõe seu pensamento quanto ao compromisso social, o que não significa sua ausência ou indiferença a este convívio, como já esclarece em *A rua dos cataventos* “Eu nada entendo da questão social. / Eu faço parte dela, simplesmente...”⁷¹:

Quanto à arte engajada, eu só te pergunto: Que
significação política tem o crepúsculo ? (CH)

O que acha o senhor da poesia engajada?
O mesmo que acho das perguntas engajadas. (PG)

Sujeito explorado financeiramente pelos patrões e literariamente pelos poetas
engajados. (Proletário – CH)⁷²

Não obstante, o que poderíamos identificar em Mario Quintana como preocupação “*social*” ou algo próximo disto, tende a resgatar principalmente a essência humana suplantada por tendências fomentadas pela sociedade materialista atual. Diríamos que seu “engajamento”⁷³, em tonalidades líricas, tem como objetivo humanizar os indivíduos,

⁶⁸ QUINTANA, *op.cit.*, p.794

⁶⁹ *Ibid.*, p.668

⁷⁰ *Ibid.*, p.709

⁷¹ *Ibid.*, p.89

⁷² QUINTANA, 2005 *apud* YOKOZAWA, 2006, *passim*.

⁷³ A utilização do termo em aspas é justamente para descaracterizar o seu real significado em relação ao poeta.

aliviando esse estado em que “as criaturas se reconhecem em suas mercadorias; encontram sua alma em seu automóvel, *hi-fi*, casa em patamares, utensílios de cozinha”⁷⁴.

Ao ler *País de Trebizonda* do livro *Rua dos Cataventos (RCV)*, Paulo Becker chama a atenção para os personagens dos “*Loucos*”, dos “*Mortos*” e das “*Crianças*” no poema. A voz poética ao unir-se a estas figuras cria um ambiente que resiste às pressões do meio capitalista, já que eles possuem uma percepção pré-racional (ou não-ideológica) e ingênua que capta a realidade de maneira distinta dos demais. Ao prosseguir sua leitura, o crítico reflete sobre a função social do poeta, que “consiste em manter vivos, através de seu canto, aqueles componentes da pessoa humana que a sociedade atual tende a extinguir”⁷⁵. Nesse mesmo sentido se encaminha a leitura de Solange Fiuza. Como já destacamos, a poesia de Quintana é para a autora “altamente empenhada em redescobrir valores humanos que tendem a ser dessorados ou extintos pela estrutura social moderna”⁷⁶. Ela vai mais além ao afirmar que Quintana “é engajado sem sê-lo”⁷⁷, pois “vivendo em um determinado contexto social, imprime, na sua poética, a sua política, ou seja, a sua cosmovisão”⁷⁸. E isto pode realizar-se tanto na poesia dita *engagée*, épica ou social, quanto num lirismo distinto, de contornos mais lúdicos e simples.

Alma errada (BE) nos apresenta uma voz lírica em desconforto existencial e que se angustia em meio a costumes banalizados e massificantes. Com a utilização do termo “*alma*”, há de certa forma o distanciamento de um viés que tende à crítica propriamente social para algo que inspira um compromisso emergencialmente humano, colocando em primeiro plano a interioridade do homem. No poema é reconhecido o estado da alma “*já tão mortificada*” e “*estraçalhada*”. Suas negações se voltam para coisas que diz não admitir, como: “assistir novelas de TV/ ouvir música *pop*/ um filme apenas de corridas de automóvel/ uma corrida de automóvel num filme/ um livro de páginas ligadas”⁷⁹. A insatisfação em meio aos atributos negados separa a alma de sua permanência terrena: “E quando minha alma estraçalhada a todo instante pelos telefones/ fugir desesperada/ me deixará aqui”⁸⁰. Como resultado desta massificação (“ouvindo o que todos ouvem, bebendo o que todos bebem, / comendo o que todos comem”⁸¹) há uma espécie de morte interior do sujeito que passa a não ter uma identidade própria, tornando-se qualquer um e ninguém. Seu drama e sua redenção

⁷⁴ MARCUSE, *op.cit.*, p.29

⁷⁵ BECKER, *op.cit.*, p.36

⁷⁶ YOKOZAWA, *op.cit.*, p.145

⁷⁷ *Ibid.*, p.43

⁷⁸ YOKOZAWA, *loc.cit.*

⁷⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 266

⁸⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 605

⁸¹ *Ibid.*

peçoal é sentir o processo desumanizador, diferente dos outros (“A estes, a falta de alma não incomoda”⁸²), causando um desconcerto perante o mundo (“Desconfio até/ que minha pobre alma fora destinada ao habitante de outro mundo”⁸³).

Assim, ele se encontra solitário dentre todos os outros, como também todos os outros se sentem sozinhos. Tal fenômeno é exposto por Guy Debord como um isolamento que fundamenta a técnica, criando um efeito recíproco onde também “o processo técnico isola”⁸⁴. Debord afirma que “Do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também armas para o reforço constante das condições de isolamento das multidões solitárias”⁸⁵.

Vemos que a ilusória saída para seu isolamento é praticar as ações comuns à multidão (“E ligarei o rádio a todo volume,/ gritarei como um possesso nas partidas de futebol,/ seguirei, irresistivelmente, o desfilar das grandes paradas do Exército”⁸⁶), no entanto, permanece ainda seu caráter distintivo que o remete a um outro lugar, mesmo que o anseio disto seja, por vezes, raro e rarefeito (“E apenas sentirei, uma vez que outra, / a vaga nostalgia de não sei que mundo perdido...”⁸⁷). Desse modo, notamos que ao final do poema destaca-se a vaga esperança de uma vida interior no sujeito lírico, simbolizada pelo vocábulo “*alma*”, homeopaticamente abafada por artifícios generalizadores. Marcuse analisa estes artifícios como “um padrão de pensamento e comportamento unidimensionais”⁸⁸. Cria-se um estilo de vida manipulado e doutrinado por indústrias do entretenimento e por produtos diversos. Isto se estende ao âmbito cultural, especificamente literário, comentado por Quintana em *Comunicação (PMT)*. Problematiza-se a situação por refletir novamente o fator interno, humano. Retoma-se, por exemplo, a idéia de ‘*multidões solitárias*’: “a leitura é um remédio para a solidão em que vive cada um de nós neste formigueiro”⁸⁹. No poema, a oposição aos comportamentos sociais hodiernos é direcionada pela criação literária. Quintana lança mão do valor humanizante da arte, ao contrário do que considera realizar a frágil literatura de *best-sellers*. O processo massificador é visto como uma reprodução contínua de cópias, diluindo a personalidade dos homens. Por conseguinte, novamente sua máxima adquire sentido (“Fora da poesia não há salvação”⁹⁰) ao lermos parte da prosa poética *Comunicação*:

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.23

⁸⁵ DEBORD, *loc.cit.*

⁸⁶ QUINTANA, *op.cit.*, p. 605

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ MARCUSE, *op.cit.*, p.32

⁸⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 654

⁹⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 447

Porque o autor escreve, antes de tudo, para expressar-se. Sua comunicação com o leitor decorre unicamente daí. Por afinidades. É como, na vida, se faz um amigo.

E o sonho do escritor, do poeta, é individualizar cada formiga num formigueiro, cada ovelha num rebanho para que sejamos **humanos** e não uma infinidade de xerox infinitamente reproduzidos uns dos outros.

Mas acontece que há também autores xerox, que nos invadem com aqueles seus *best-sellers*...

Será tudo isto uma causa ou um efeito?

Tristes interrogações para se fazerem num mundo que já foi civilizado.⁹¹

Tendo em vista determinadas posturas estabelecidas por Quintana, basicamente no que se refere a aspectos degradantes da condição humana, podemos retornar ao ponto-chave da discussão e notar a contundente emergência de sua poesia que incita mudanças essenciais no ser, que se engaja em causas outras do homem, tão necessárias como abrigo e pão. Mesmo que isto não seja tão direto ou explícito, considerando suas causas de teor impalpável, sublimado, observa-se em sua *poética da negação* o ato reivindicador por humanização. Desta forma, reiteramos em sua obra o pluralismo combativo, resgatador do homem, tanto por instantes de conflito, como estamos trabalhando, quanto por mergulhos únicos em um lirismo sublime. Recorrendo a Adorno, observamos a relevante importância sugerida no contato entre lírica e humanização:

O eu que fala na lírica é um eu que se define e se exprime em oposição ao coletivo, à objetividade. Não está unido imediatamente à natureza a que se refere sua expressão. Este eu perdeu a natureza, e tenciona restabelecê-la mediante animação, mediante imersão no próprio eu. Só por humanização poderá ser devolvido à natureza o direito que o domínio humano lhe arrebatou.⁹²

Outros poemas de Quintana irão opor-se aos aspectos modernos, mas através de uma abordagem humorada. Vê-se a hilariante desconstrução do comportamento calculista que orienta as guerras, a turbulência urbana e a produção de fúteis manufaturas. Em *A mulher biônica (CI)* o poeta brinca com a idéia de utensílios. A “mulher biônica” caberia utilitariamente na tarefa ou na ação humana, viva, de amá-lo. Ao inverter tais ações, a técnica moderna é ironizada, pois está sempre de forma ilusória tentando solucionar pequenas necessidades cotidianas através de produtos eletro-eletrônicos. Sua necessidade sendo a falta de amor, algo do âmbito sentimental, de maneira intencionalmente conflitante seria suprimida por uma máquina, algo pertencente ao âmbito técnico, artificial. Assim, dá-se seu humor

⁹¹ *Ibid.*, p.654

⁹² ADORNO, *op.cit.*, p. 345

crítico que tenciona valores distintos, mas “põe por terra a vaidade e a estupidez humanas, quase sempre fingindo que está só brincando”⁹³, como vemos no poema *A mulher biônica*:

Eu quero uma mulher biônica
Que me ame como uma suspirosa máquina
Do mais intenso amor.
Uma mulher que quase me mate...
Mas me livre de todos os ataques!
Eu quero, eu quero uma mulher biônica
Para que eu possa, a qualquer momento,
Desparafusá-la...⁹⁴

Diferentemente de uma necessidade real, isto é, sem outras intenções que não seja somente a presença humana, o poeta sente fervorosamente a falta do calor humano de Maria, no texto *Da saudosa distância*:

Antes, muito antes que o rádio houvesse conspurcado os espaços, escrevi em Alegrete um poema de que apenas recordo estes versos:
“entre a minha casa e a tua
Há uma ponte de estrelas.”
Era uma ponte de silêncio... Quando muito, uma nova ponte dos Suspiros. Agora Maria acaba de me telefonar do Rio. Não era a voz dela. Havia algo de mecânico, de metálico, de inumano naquela voz, como se fora a voz de uma maria-robô. Faltava-lhe esse calor humano que só a presença animal de uma pessoa nos pode transmitir... e que faz com que qualquer mentira tenha tanta verdade!⁹⁵

Em tom de gracejo sua crítica também se direciona a inusitados artefatos bélicos. No poema *Fim (CH)*, a precisão e a velocidade do projétil militar parecem tão perfeitas que surpreendem seus criadores “*por trás*”: “E chegará um tempo em que os militares inventarão um projétil tão perfeito, mas tão perfeito mesmo, que dará volta ao mundo e os pegará por trás”⁹⁶. Em *Futurâmica (CH)* o jocoso tecnocrata se delineia pela mínima especificidade, onde figuras e objetos banais seriam alvo da máxima evolução atômica:

E haverá uma época em que se fabricarão bombas atômicas especializadas, especializadíssimas, meu caro senhor, e tão sutis que no princípio não se notará coisa nenhuma... Até que um dia alguém descobrirá que se acabaram, por exemplo, todos os tenores de banheiro, todas as imitadoras de Berta Singerman, todos os

⁹³ PEIXOTO, Sérgio Alves. Duas faces do humor na poesia de Mario Quintana. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, v.26, n.36, p.91-99, jul./dez. 2006. p.91

⁹⁴ QUINTANA, 1989, *op.cit*, p. 32

⁹⁵ QUINTANA, *op.cit*, p. 547

⁹⁶ *Ibid.*, p. 324

poetas comemorativos, todas as oleografias do Marechal Deodoro proclamando a República!⁹⁷

Vemos então que o cunho dominante desse humor é resgatar o riso como celebração de uma humanidade negligenciada, seja por ameaças de guerra, pelo consumismo febril ou pela dinâmica das grandes metrópoles. Desse modo, o humor crítico e combativo de Quintana tenta manter o fator humano como núcleo de suas referências poéticas, na medida em que simultaneamente nega valores prejudiciais ao homem. Assim, pode ser fortalecida, por exemplo, a proteção de uma vida sensível e interior, mesmo em meio a tais elementos negativos que viemos demonstrando. Em outras palavras, “o poeta defende-se da angústia frente à passagem do tempo, da frágil existência humana, do sofrimento inelutável em face das desilusões e da presença de morte”⁹⁸.

O tema do espaço urbano também é introduzido no humor pelo poema *O especialista (CH)*. A entonação hilariante do texto dá-se pela inversão de seu contexto pragmático, já que em um tempo futuro, representativo da noção agravante de progresso, os indivíduos buscariam na surdez, através do Dr. Praxedes, uma fuga da insuportável convivência com os diversos canais de sonoridade agressiva, como os automóveis, a música, a televisão, entre outros:

Com a intensificação incessante da poluição sonora revelou-me a Sibila de Delfos não está longe o dia em que aparecerão nos jornais anúncios como este: “Dr. Praxedes, especialista em surdificação, compromete-se dentro em seis meses a deixá-lo imune às descargas automobilísticas, aos ruídos infernais do doce lar, à música *pop*, a determinados programas de TV”.⁹⁹

É recorrente na poesia de Quintana o espaço urbano, no entanto, na maioria das vezes abordado de outra forma, pois o progresso, na verdade, configura-se por faces complexas, estando proximamente ligado ao comprometimento arruinante da qualidade da vida. Em alguns textos o poeta se volta para os focos de tensão desse espaço, como indica em *Barulho e progresso (CH)* uma regressão sonora, onde os sons são reduzidos a tiques, marteladas, buzinas, campainhas, etc.: “O progresso é a insidiosa substituição da harmonia pela cacofonia”¹⁰⁰. Como num jogo de negação e afirmação, em *Os ruídos e o silêncio (PMT)* sua poesia assimila o que lhe favorece e rejeita o que julga desprezível, tornando ambos os assuntos possíveis, tanto como crítica quanto no modo de compor a linguagem: “Duas coisas

⁹⁷ QUINTANA, *op.cit.*, p. 361

⁹⁸ PEIXOTO, *op.cit.*, p.96

⁹⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 324

¹⁰⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 236

ativam minha poesia: a poluição sonora das grandes cidades e o silêncio das cidades pequenas”¹⁰¹. A negação é direcionada para a poluente cacofonia do progresso nas grandes cidades, enquanto o silêncio das pequenas cidades favorece o embalo lírico de suas recordações infantis (Entre o olhar suspeito da tia/ E o olhar confiante do cão/ O menino inventava a poesia...) ¹⁰² e de suas imagens recorrentes (Deixa-me sozinho com os meus pássaros.../ com os meus caminhos.../ com as minhas nuvens...) ¹⁰³.

Ao especificar o assunto, falando da cidade onde viveu, Porto Alegre, Mario Quintana traduz o resultado sofrido no desfigurante processo de urbanização: “Porto Alegre, antes era uma grande cidade pequena./ Agora, é uma pequena cidade grande” ¹⁰⁴. Pela distinção dos espaços, substituindo os adjetivos *grande* e *pequena*, podemos elucidar um tom nostálgico que remete a um espaço querido, detentor de peculiaridades próprias, mas que através das mudanças foi perdendo sua identidade, tornando-se um lugar ou uma cidade igual a qualquer outra grande cidade urbanizada. A consequência disto é o afastamento de toda manifestação natural de vida, como testemunha-se no poema *Esvaziamento (CH)*: “Cidade grande: dias sem pássaros, noites sem estrelas” ¹⁰⁵.

Ao entrevistá-lo no *Correio do povo*, Ney Gastal relativiza o hábito *flâneur* do poeta, que caminha pelas ruas de Porto Alegre, com o processo urbanístico deflagrado na cidade, perguntando se ainda é bom andar pelas ruas. Responde assim Quintana:

Não, claro que não... Tudo atrapalha: os veículos, os buracos. Não sei como viver, agora. O pessoal tem a mania de preparar tudo para o futuro... E depois, isso de preparar muito para o futuro... ninguém sabe como serão os futuros homens! Atualmente, quem vive numa cidade vive numa toca. ¹⁰⁶

No mesmo depoimento, seu hábito de caminhante é ressaltado como bem-sucedido, mas em um período antigo de Porto Alegre, onde o poeta descobre pequenas nuances do lugar, ficando com o lado simples e despercebido da cidade. Sua declaração é posta no texto *Um pé depois outro (VH)*:

Sérgio de Gouvêa e eu éramos peritos nisso. Descíamos num fim de linha e, quando nos sorria a perspectiva, enveredávamos por qualquer rua transversal. Nunca nos importou o nome da rua porque estávamos fazendo **descobrimientos** e não turismo (...) Naquele tempo as pessoas costumavam reparar umas nas outras e os aborígines

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 667

¹⁰² *Ibid.*, p. 463

¹⁰³ *Ibid.*, p. 198

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 647

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 239

¹⁰⁶ GASTAL, Ney. Entrevista com Mario Quintana. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 19, 09 set. 1973.

nos fitavam com um olhar de quem indaga: “Quem serão esses?”. (...) Depois, vínhamos andando de volta pelo trajeto do bonde, até cansarmos, quando então tomávamos o dito e às vezes nos sucedia caminhar até o centro, nos dias de melhor forma.¹⁰⁷

Desse modo, seu costume de andarilho, acompanhado de amigos, precisaria tornar-se indiferente à predominância grandiosa e predadora da nova cidade que surge. Isto geralmente é compensado em sua lírica com árvores, pássaros, ruazinhas e outros signos pares, que poderíamos definir como a construção de sua *geografia íntima*.

A crise para acomodar-se nos espaços remodelados é instaurada, já que “há necessidade, portanto, de o habitante re-situar-se nessa cidade disseminada, de que cada vez temos menos idéia onde começa, onde termina, em que lugar estamos”¹⁰⁸. Néstor Garcia Canclini ao trabalhar estes tópicos no livro *Imaginarios urbanos*, aponta para a inexperiência dos indivíduos quanto ao campo geral das metrópoles. Para ele há uma frágil utilização e imaginação no relacionamento das pessoas com os espaços. Criam-se pequenos nichos que retalham o conjunto espacial e fragmentam as convivências. Octavio Paz nos indica uma característica bastante pertinente de certos núcleos técnicos integrados à cidade, focando a funcionalidade pragmática exercida:

As construções da técnica fábricas, aeroportos, planos de energia e outros grandiosos conjuntos são absolutamente reais, mas não são presenças; não representam: são signos da ação e não imagens do mundo. Entre elas e a paisagem natural que as contém não há diálogo nem correspondência. Não são obras, mas instrumentos; sua duração depende de seu funcionamento e sua forma não possui outra significação além de sua eficácia.¹⁰⁹

A insatisfação do poeta com o meio transformado e transtornado é consequência direta dessas estruturações sedimentadas pelo mundo moderno. Em crônica de 1986 no *Jornal do Brasil* (Aquele poeta lá do sul), Afonso Romano de Sant’Anna destaca a importância da entrevista como prometido gênero literário, tendo como assunto principal de seu texto as geniais frases criadas pelo poeta gaúcho. Dentre as máximas citadas na crônica, ressaltaremos justamente a que trata da relação do poeta com o meio, ratificando nos seus poemas a afirmativa da frase: “Dizem que o poeta é produto do meio. Bobagem! O poeta é um produto contra o meio”¹¹⁰. Sua contrariedade tem reminiscências na intervenção do meio na própria

¹⁰⁷ QUINTANA, *op.cit.*, p. 557

¹⁰⁸ GOMES, Renato Cordeiro. De rua e de janela. *Revista Semear*. Rio de Janeiro, v.4, n.6, p.293-308, jul./dez.2002. p.296

¹⁰⁹ PAZ, *op.cit.*, p.104

¹¹⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 310

criação poética. Em graus elevados de interferência, identificam-se graves ecos da “*era mecânica*” chiando em certos versos.

Achados e perdidos (VH) nos apresenta o deslocamento das reflexões da voz poética com a época vivida. Primeiramente, geram-se conflitos entre a introspecção criativa e a efervescência externa do ambiente urbano. A poesia habita num confuso nascedouro, tendo riscos de formar-se tortuosa, como o próprio pensamento, ou até mesmo não nascer:

O que eu perco são coisas imponderáveis, suspiros não, mas pensamentos, se assim posso chamar o que às vezes me borboleteia na cuca e que procuro transviar no papel, antes que um súbito buzinar ou britadeira as mate de nascença.

E, enquanto procuro traçá-las a lápis no papel, pois graças a Deus não pertenço intelectualmente à era mecânica, às vezes me parece que, por exemplo, um “g” manuscrito me saiu um garrancho, ou, antes, um gancho, que faz pender a linha destas escrituras e por conseguinte a linha do pensamento.

Estão vendo? De que era mesmo que eu estava falando? Ah! era dos papéis escritos, extraviados, esquecidos.¹¹¹

Desejando salvar um poema em risco, a voz busca imprimir nos versos um clima onírico, lançando mão das reticências que induzem a um efeito de pensamento em fluxo, isto é, não interrompido pelo exterior, desembocando pontualmente em silentes espaços, algo que contraria a recorrente ruidez: “Quem sabe lá como seriam bons! Quanto a este, que tive o cuidado de não perder, o melhor será colocar-lhe no fim os três pontinhos das reticências...”

¹¹².

Este recurso é bastante utilizado pelo poeta. Já no primeiro soneto de *A rua dos cataventos* as reticências funcionam como apoio às descrições paisagísticas, contribuindo para a ambientação bucólica das imagens e implementando um tempo desacelerado, ou seja, diferente do tempo cadenciado das cidades. Aqui a voz lírica se ausenta de conflitos com o espaço externo, imergindo nele em devaneio:

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

Não sei que paisagista doidivanas
Mistura os tons... acerta... desacerta...
Sempre em busca de nova descoberta,
Vai colorindo as horas quotidianas...

Jogos da luz dançando na folhagem!
Do que eu ia escrever até me esqueço...

¹¹¹ *Ibid.*, p. 536

¹¹² *Ibid.*, p. 522

Pra que pensar? Também sou da paisagem...

Vago, solúvel no ar, fico sonhando...
E me transmuta... iriso-me... estremeço...
Nos leves dedos que me vão pintando! ¹¹³

No entanto, “*o milagre da canção*” pode brotar em pleno “*inferno*”, conforme nos mostra o poema *A canção (CI)*. Notamos aqui a voz lírica narrando a inabalável sensação de uma 2ª pessoa que resgata de seu âmago referências resistentes ao meio hostil da cidade. No primeiro momento esta voz permeia o nascimento natural da 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... ¹¹⁴

Mas nos é revelado um ambiente desfavorável para tal experiência. O isolamento introspectivo encontra-se subitamente ameaçado “Mas agora estás desperto na cidade” ¹¹⁵. O espaço moderno, simbolizado na cidade, impõe a contradição à experiência pessoal e humana nascida através da canção. Contudo, o que se torna surpreendente no poema é que mesmo em tamanha adversidade esse risco não vinga, ou seja, mantém-se o estado sublime de contato com o ritmo elevado da canção como “um vento despertando as folhagens” ¹¹⁶. A cidade, habitat prático da artificialidade, emerge de forma ríspida contra tudo o que a canção embala, já que a própria canção é comparada a elementos da natureza. O que a cidade tende a cadenciar é a aceleração alucinante e tecnicista de “rumores e motores” ¹¹⁷. O mérito desta resistência pode ser atribuído à 2ª pessoa que a voz poética se refere e indaga: “Como é que tens de súbito esta serenidade/ De quem recebesse uma hóstia em pleno inferno” ¹¹⁸, sendo esta 2ª pessoa a própria extensão ou alterego do poeta. É pertinente nos atentarmos para o fato de que a “*canção*”, citada e tratada no poema, é o próprio poema. Como um jogo metalingüístico, o autor cria no poema o comentário desta canção nascida, feita em versos e intitulada explicitamente de *A canção*. Ora, deste modo temos o cancionero, presente no texto, como o próprio poeta.

¹¹³ QUINTANA, *op.cit.*, p. 85

¹¹⁴ QUINTANA, 1989, *op.cit.*, p.6

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

As atribuições feitas ao meio urbano não podem ser ignoradas (inferno/deserto), pois assim enfatizamos a permanente oposição comentada entre o ambiente vivo, criado pela poesia, e o concreto infértil da cidade. O poeta compara elementos da arte e do homem, como versos, telas, estátuas e sorrisos a “sementes de beleza”¹¹⁹, e que mesmo estando “no chão do rumoroso deserto”¹²⁰, através de sua memória voluntária de lirismo é possível ainda brotar “o milagre da canção!”¹²¹.

Em *S.O.S em Babilônia* (AHS), a alusão ao território bíblicamente conhecido ratifica o aspecto mal-dito e arruinado da cidade. Deste modo, no poema pede-se socorro por dar a sensação de também ser um ambiente de ostentação, soberba e poder¹²², além do sufocamento experimentado pela voz lírica que a resume negativamente já no primeiro verso “Na cidade dos ruídos mecânicos, atrozes”¹²³. Continuando, sua dúvida se direciona a elementos contrários àquele espaço, ou seja, a manifestações vivas, benditas, que ali não se encontram: “ Onde as rãs, onde os grilos, onde as misteriosas vozes/ que urdiam a rede dos côncavos silêncios noturnos?/ Os arroios se foram nos ralos agonizantes das pias...”¹²⁴. A cena nostálgica das procissões que “vão andando de costas como um filme passado às avessas”¹²⁵ nos reporta novamente ao seu anseio das calmas e ‘grandes cidades pequenas’, distintamente dos espaços hodiernos. Ao final, sua reclusão apresenta-se agravada, pois seu distanciamento é tamanho que a voz localiza-se numa cela, onde melancolicamente está “gravando este lento poema nas paredes”¹²⁶. A poesia, entretanto, mais uma vez se funde libertadora, na medida em que consideramos a visão do poeta sobre ela. Assim, podemos interligar a imagem sufocante da cela ao ato emergencial que Quintana professa à sua poesia e à poesia em si, nos versos de *Emergência* (AHS):

Quem faz um poema abre uma janela.
Respira, tu que estás numa cela
abafada,
esse ar que entra por ela.
Por isso é que os poemas têm ritmo
para que possas profundamente respirar.
Quem faz um poema salva um afogado.¹²⁷

¹¹⁹ QUINTANA, 1989, *op. cit.*, p. 6

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² QUINTANA, *op. cit.*, p. 392

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ QUINTANA, *op. cit.*, p. 395

Por conseguinte, o poema que é escrito nas paredes da cela é a esperançosa metáfora da janela que se abre.

De maneira comparativa o poema *No princípio do fim (VH)* divide duas épocas distintas, cada uma manifestando climas e costumes próprios, sob o olhar atento do poeta. A principal distinção entre esses tempos configura-se na relação *silêncio/ruído*. O momento antigo está climatizado por um silêncio quase permanente, sendo apenas pontuado por saudosos sons cotidianos:

Há ruídos que não se ouvem mais:
 o grito desgarrado de uma locomotiva na madrugada
 os apitos dos guardas noturnos quadriculando como um mapa a
 cidade adormecida
 os barbeiros que faziam cantar no ar suas tesouras a matraca do
 Vendedor de cartuchos
 a gaitinha do afiador de facas
 todos esses ruídos que apenas rompiam o silêncio.¹²⁸

A seguir, o poema apresenta o momento atual, onde o que predomina não é mais o silêncio, mas a costumização dos ruídos. Tal processo é considerado como uma regressão dos sentidos, podendo atingir a comunicação humana em níveis que beiram a primitividade:

E hoje o que mais se precisa é de silêncios que interrompam o ruído.
 Mas que se há de fazer?
 Há muitos a grande maioria que já nasceram no barulho. E nem Sabem, nem notam, por que suas mentes são tão atordoadas, seus pensamentos tão confusos. Tanto que, na sua bebedeira auricular, só conseguem entender as frases repetitivas da música *pop*. E, se esta nossa “civilização” não arrebentar, acabamos um dia perdendo a fala para que falar? Para que pensar? , ficaremos apenas no batuque: “Tan! Tan! Tan! Tan! Tan!”¹²⁹

A temática da modernidade na literatura é apresentada na produção artística europeia do século XIX, principalmente com a estética simbolista. Assim, determinadas abordagens simbolistas voltaram-se para o alvorecer da modernidade, reavaliando seus vulgarismos mais desumanos, como por exemplo, o predomínio materialista que isolou o próprio homem. Regina Zilberman indica no movimento uma “reação à mecanização da existência, à emergência das classes urbanas ou a anulação da individualidade”¹³⁰.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 575

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p.61

Em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Walter Benjamin ao ler fenômenos negativos desencadeados na convivência cidadina, identifica em Baudelaire comportamentos do *flâneur*. Neste contexto massificador, vigora a figura do poeta-herói que age paradoxalmente à medida que se afasta da multidão refugiando-se nela mesma. Quintana parece assim compartilhar de tal reação no poema *A rua (BE)*. Marione Rheinheimer observa “uma convergência de impressões que antes faziam parte de um espaço mais privativo do poeta: a solidão, antes representada pela condição de afastamento do espaço público (ou do regresso à casa ao final da noite), incorpora-se, agora, ao turbilhão do dia.”¹³¹. Assim, podemos ver em algumas estrofes do soneto sua solidão permanente, estando também presente outras sensações demarcadas pela perda e pelo esquecimento:

A rua é um rio de passos e de vozes,
 um rio terrível que me vai levando,
 mas estou só, como se está na infância...
 ou quando a morte vai se aproximando...
 (...)
 Mas tudo, nesse tumultuoso rio,
 não fica nunca ao fundo da lembrança
 (...)
 Tudo se afasta nessa correnteza
 (...)¹³²

O caráter uniformizador da sociedade de massa, ao isolar os indivíduos, esvazia-os de sua imanência humana, como denuncia T.S. Eliot no poema “The Hollow Men”, de livro homônimo. Quintana, ao introduzir os homens ocos como assunto, cria seres caricaturados e ao mesmo tempo sinistros, se auto-referindo ironicamente no poema *O cidadão (CH)*: “À primeira esquina, encontro uma cara oca, uma cara sem cara... O melhor, o melhor é voltar, o quanto antes, para o quarto. Com o máximo cuidado de não olhar, acaso, para o espelho”¹³³. A tonalidade trágico-cômica dada ao texto alivia o peso das reais condições que o cerca, porém, sem isentá-los.

Esse alívio já não pode ser depositado em poemas que carregam uma brutalidade mais contundente, como vemos em *Elegia número onze de Esconderijos do tempo*.

Neste poema, Quintana anuncia o falecimento da cidade. Como sabemos, o termo “*elegia*”, do grego *elegía*, significa cantos de luto e tristeza. Desenvolve-se no texto o esvaziamento de qualquer presença viva ou humana. Não é que haja a desumanização do

¹³¹ RHEINHEIMER, Marione. O poeta-*flâneur* na lírica de Mario Quintana. **Revista Consciência**. Palmas, v.19, n.2, p.73-85, jul./dez.2005. p.81

¹³² QUINTANA, *op.cit.*, p. 611

¹³³ *Ibid.*, p. 291

homem, vai além, pois sua ausência dá-se por completo. Desse modo, “Deserta está a cidade”¹³⁴. Tudo nela adquire valores duvidosos, pois não há mais motivo de ser, como o conjunto de árvores (“ é uma avenida de álamos.../ E o que, e para quem, clamariam então?!”¹³⁵), os caminhos (“Todas as avenidas, todas as ruas, todas as estradas, atônitas/ se perguntam se vêm ou se vão...”¹³⁶) e os símbolos (“Em nada lhes poderiam servir esses postes de quilometragem: estão apenas desenhados, como num mapa”¹³⁷). A possibilidade de presença, considerada incerta através do verbo no imperfeito do subjuntivo (houvesse), faz suspirar a voz lírica (“Ah, se houvesse”¹³⁸), sendo isto suficiente, caso possível, para recuperar todo o vazio dominante, já que “São os passos são os passos que fazem os caminhos”¹³⁹. Outro sentido despertado pelo homem seria a atenção de todas as cores direcionada a ele, como se estivessem animadas, vivas no poema: “Se houvesse alguém andando sozinho/ para ele se acenderiam então, como um olhar, todas as cores!”¹⁴⁰.

Reitera-se entre essas improváveis cogitações o verso: “Deserta está a cidade”¹⁴¹. A voz poética, então, canta a alienação por si do espaço, da própria cidade, isto é, se chega ao extremo, tornando esse espaço urbano uma amplidão funcional sem propósito, sem sentido. Suas atribuições “*fisionômicas*” são de algo já morto, elevando-se ao final a um estado crítico de existência, ou melhor, não-existência:

Porque a cidade está cega, também.
O que não é visto por ninguém
não sabe a cor e o aspecto que tem.
A cidade está cega e parada com a descor de um morto.
Porque tudo aquilo que jamais é visto
não existe...¹⁴²

Por tal aspecto, podemos complementar o quadro da seguinte forma:

(...) a cidade vai escrevendo-se indiferente a quaisquer valores. Livre de toda tradução, a metrópole vive a total liberdade de apenas proliferar seu vazio, sua total e magnífica **ausência de significado** (...) os valores irradiam-se em todas as direções, por pura contigüidade, anulando-se mesmo a noção de valor, já que é de

¹³⁴ QUINTANA, *op.cit.*, p. 291

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

todo impossível qualquer avaliação do que é processado nessa proliferação, nessa dispersão aleatória.¹⁴³

O canto de luto permanece nesse espaço ao lermos *Elegia em cinza (CH)*. A simbologia cromática presente no título decai sobre as rijas paredes frias, materialização própria do que não é vivo. Soma-se a isso a inexistência mínima de vida, “onde a palavra *folha* é menos que um fantasma”¹⁴⁴. O questionamento do eu poético a uma 2ª pessoa se expressa impulsivamente, acentuando o estado incidental desse ambiente, mas valendo-se na 2ª pessoa pelo que denomina de “*mágica*”, o que podemos claramente entender como o poder lírico da poesia que daria cores (vida) a esse lugar “de puro cimento”¹⁴⁵: “Meus Deus! e se tu fizesses agora mais uma das tuas mágicas – ao menos para colorir o vento!”¹⁴⁶.

Sandra J. Pesavento, em *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*, explica que “a cidade está destinada a ser o centro de conflito”¹⁴⁷ pela alegoria da cidade de Babel. Segundo o mito cristão, encontrado no livro bíblico *Gênesis*, Caim edifica a primeira cidade, desobedecendo às leis de Deus e ainda estabelece as suas sobre a terra. Assim, conforme afirma a autora, a construção da cidade é a busca para suplantando o poder divino através do domínio das forças da natureza. Ocorre então a dissociação entre o que é humano e o que é natural com o advento citadino. Não é mais o homem que se adequa à natureza, mas o contrário. Cria-se um espaço artificial, o urbano, separado do rural. Os homens deixam a função de mantenedores dos ciclos reprodutivos da natureza, para agora serem inventores, construtores, artífices. Ao dissertar sobre tal relação, Gaston Bachelard diz que “a natureza é colocada sob o signo do homem ativo, do homem que inscreve a técnica na natureza”¹⁴⁸. A consequência desse empreendimento técnico é analisada por Marcuse como arsenal básico na luta de classes: “O método científico que levou à dominação cada vez mais eficaz da natureza forneceu, assim, tanto os conceitos puros como os instrumentos para a dominação cada vez maior do homem pelo homem *por meio* da dominação da natureza”¹⁴⁹.

Por conseguinte, vemos em alguns poemas de Quintana sua reclamação contra o ideal construtor do homem e sua exigência pela manifestação do que é natural. Dar-se-á

¹⁴³ FERRAZ, Eucanaã. Drummond: a poesia como semiologia da cidade. *Revista Terceira Margem*. Rio de Janeiro, n.3, p.143-149, 1995. p.146

¹⁴⁴ QUINTANA, *op.cit.*, p. 314

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano* – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p.7

¹⁴⁸ BACHELARD, Gaston. *L'Activité rationaliste de la physique contemporaine*. 2.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1951. p. 7

¹⁴⁹ MARCUSE, *op.cit.*, p.154

nesses textos a busca pelo natural, contrariando o dominante aspecto urbano. Becker afirma que “A contigüidade ou co-naturalidade entre o homem, a natureza e Deus tornou-se, na modernidade, uma quimera, para a qual o habitante das grandes cidades volta um olhar carregado de nostalgia”¹⁵⁰.

Em *Babel (VH)* o poeta retoma a ira divina, dando os motivos para a ação de Deus: “Deus sabotou a construção da Torre de Babel simplesmente porque não gostava de espigões, ou arranha-céus”¹⁵¹. No decorrer do texto, vê-se o processo de construção da cidade diretamente responsável pela degradação da beleza e da comodidade de um mundo mais simples, sendo algo saudoso para o poeta: “Hoje, basta o pejorativo de espigões, para ver-se o quanto os abominamos com exceção dos construtores, estranho sinônimo dos demolidores da beleza e da comodidade do mundo. Era tão bom viver à flor da terra...”¹⁵². A circulação dos indivíduos está sempre sob a tutela engenhosa de novas passagens, diferente do humano chão de outrora. As experiências relatadas, dessa forma, caracterizam um espaço de complexidade e desconforto:

Tudo são elevadores ou subterrâneos. Ou anda-se minhocando por debaixo da terra ou pairando em alturas. Se ao menos fossem os jardins suspensos da Babilônia... Onde está o nosso querido chão humano? Tudo é talo desnatural!
(...)
Era o Rio, aquilo? Não: parecia que estávamos dentro de um conto de Kafka. No hotel perguntou-me o gerente se eu preferia um quarto de frente ou dos fundos. Escolhi um dos fundos porque haveria menos barulho. Engano d’alma! Lá nos fundos havia uma britadeira que trabalhou toda a noite.¹⁵³

De cunho basicamente irônico, Quintana mantém sua crítica às arquiteturas urbanas, especificamente ao modo moderno de habitação, no poema *Página de história (CH)*. Sua ironia, na verdade, imprime um olhar cruel, violento, que acentua de forma animalesca o comportamento arredo dos homens que se protegem em lares e edifícios. O agravamento de tal “*deformação*” humana dá-se principalmente pelo afastamento temporal, pois a abordagem do século XX é realizada no século XXXIII, em fictícias páginas da *História universal*, como podemos perceber no texto:

De uma *História universal* editada no Século XXXIII: “Os homens do Século Vinte, talvez por motivos que só a miséria explicaria, costumavam aglomerar-se inconfortavelmente em enormes cortiços de cimento. Alguns atribuem o fato a não se sabe que misterioso pânico ao simples contato da natureza; mas isso é matéria de

¹⁵⁰ BECKER, *op.cit.*, p.187

¹⁵¹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 538

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

ficcionistas, místicos e poetas... O historiador sabe apenas que chegou a haver, em certas grandes áreas, conjuntos de cortiços erguidos lado a lado sem o suficiente espaço e arejamento, que poderiam alojar vários milhões de indivíduos. Era, por assim dizer, uma vida de insetos mas sem a segurança que apresentam as habitações construídas por estes”.¹⁵⁴

A figuração imponente dos “*arranha-céus*”, símbolos supremos do tecnicismo, ergue-se em choque com os símbolos preferenciais, dotados de naturalidade, que compõem o universo lírico de Mario Quintana. Em *Poema de circunstância* (AHS) e *O passeio* (PMT) as árvores e os céus estão subtraídos de sua agradável expressividade, já que dividem o espaço com o artificialismo impuro dos prédios. Assim, seus símbolos líricos adquirem uma maculação incomum por não estarem em seus espaços ideais de manifestação, isto é, num ambiente cômodo e simples, como defende em *Babel* (VH). No primeiro poema citado, da obra *Apontamentos de história sobrenatural*, demonstra-se o resultado do embate que comentamos:

Onde estão os meus verdes?
Os meus azuis?
O Arranha-Céu comeu!
E ainda falam nos mastodontes, nos brontossauros, nos
[tiranossauros,
Que mais sei eu...
Os verdadeiros monstros, os Papões, são eles, os
[arranha-céus!¹⁵⁵

O enclausuramento também é vivido pela voz lírica, na medida em que ela participa da sociedade pelo seu trabalho e está dentro das instituições materializadas nos edifícios. A dominação da natureza de forma racionalista tornou o homem alheio a ela, encarcerado em celas, como no poema *Emergência* (AHS). No entanto, ainda, a fuga por humanização em *Poema de circunstância* dá-se pelo contato com a natureza, representada pela árvore. O olhar sensível do poeta prende-se ao que está atualmente despercebido, resgatando nas coisas simples a sua libertação, mesmo num olhar último de esperança. Vemos então o fragmento:

Defronte
À janela aonde trabalho
Há uma grande árvore...
Mas já estão gestando um monstro de permeio!
Sim, uma grande árvore... Enquanto há verde,
Pastai, pastai, olhos meus...

¹⁵⁴ QUINTANA, *op.cit.*, p. 245

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 442

Uma grande árvore muito verde... Ah,
 Todos os meus olhares são de adeus
 Como o último olhar de um condenado! ¹⁵⁶

Novamente brincando com a linguagem popular, fazendo alusão a frases infantis, mas claro, em outro contexto, os arranha-céus aqui também comem, como gatos. No segundo poema citado, *O passeio (PMT)*, não há entretanto, como no poema anterior, o ar da graça, ou da salvação, dado pela natureza. Os crepúsculos porto-alegrenses são obscurecidos pelo que “se chama hoje arranha-céu, que aliás, ao que parece, ninguém mais chama desse jeito. Esvaziou-se o espanto” ¹⁵⁷. A imagem do crepúsculo surge também em *Cocktail party (AHS)*, mas sem intervenções materiais que impeçam de vê-lo. Ao final do poema, no entanto, as estrelas, símbolos naturais de grande frequência nos versos quintaneanos, são artificialmente ofuscadas por luzes elétricas (Desce o crepúsculo/ E, quando a primeira estrelinha ia refletir-se em todas as poças d’água,/ Acenderam-se de súbito os postes de iluminação!” ¹⁵⁸), aquelas que o poeta confessa odiar em *Velório sem defunto* (“Odeio a luz elétrica e todas as luzes artificiais” ¹⁵⁹). As estrelas, dessa forma, se incluem aos signos maculados, fato reiterado em outros dois poemas: *Poças d’água (VH)* e *Os arroios (BE)*. A situação em comum nesses textos é a quebra de interação entre os espelhos d’água e o luzeiro estrelar. O ambiente citadino não propicia esses encontros, substituindo o brilho natural pelas odiadas luzes artificiais. Destacamos assim tais fenômenos nos respectivos poemas citados:

As poças d’água são um mundo mágico
 Um céu quebrado no chão
 Onde em vez das tristes estrelas
 Brilham os letreiros de gás néon.
 (“Poças d’água”) ¹⁶⁰

Os rios tresandam óleo e alcatrão
 e refletem, em vez de estrelas,
 os letreiros das firmas que transportam utilidades.
 (“Os arroios”) ¹⁶¹

Pensando numa forma de harmonização desse espaço em constante mudança e desequilíbrio, Benjamin já alertava em meados do século XX o seguinte: “Procura levar a cabo as novas experiências da cidade dentro da moldura das velhas transmitidas pela

¹⁵⁶ QUINTANA, *op.cit.*, p. 442

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 736

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 437

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 898

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 540

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 588

natureza”¹⁶². Não obstante, isso na prática não procede, criando lugares estritamente funcionais e esquizofrênicos, como os próprios indivíduos neles habitados.

Por conseguinte, a poética dos quintanares está sempre atenta aos detalhes sublimes, resgatando nos lugares mais intimistas o caráter humano dos indivíduos. Para isso, Quintana volta sua atenção às “ruazinhas, corredores, esquinas, poços e porões”¹⁶³, tentando sobrepor um outro lado do meio urbano, na medida em que nega seus atributos massificadores e desumanos. Em *Compensação (VH)*, o ambiente intimista imbuído de bucolismo, afastado da cidade, parece inspirar um estado possível de felicidade (“E quando o trem passa por esses ranchinhos à beira da estrada, a gente pensa que é ali que mora a felicidade”¹⁶⁴). Mesmo que tal sensação não se consuma, pelo menos se confirma como algo compensatória em sua passagem.

Como vimos, Quintana apresenta em sua poesia determinadas posições frente ao conjunto de elementos pertencentes à modernidade. É um poeta que vive sua época, não se ausentando de tal condição, por vezes lançando mão do pronome possessivo *nosso (as)* para incluir-se nesse mundo e às coisas desse mundo, entretanto, não de maneira passiva. Ele irá refletir sobre tais situações hodiernas, colocando-se de forma plural diante da relação homem/mundo e o que isso acarreta.

Tal pluralidade surgida em sua linguagem desprende-se de um mesmo olhar que aprova e reprova. Sua reprovação perpassa por todas as manifestações que comprometem a condição natural da vida, isto é, a humanidade. Desse modo, conforme notamos, a tecnicidade e a urbanidade que interferem em nível insalubre na condição humana são veementemente negadas. Citamos o aspecto técnico e urbano, porém, isso pode se estender a qualquer outro fator moderno que atribua desvalores ao sentido humano.

Ao que podemos advogar como caracterizações elementares voltadas para sua aprovação, já definimos anteriormente por *signos preferidos* do poeta. Esses signos configuram um campo semântico dominante em sua poética, onde inauguram um universo lírico embevecido de simplicidade. A singularidade da (re)construção lírica desse mundo está no fato de que este mundo reconstruído faz parte do mesmo mundo negado, no entanto, o poeta recupera elementos outros, despercebidos, rejeitados, como as ruazinhas, os grilos, as

¹⁶² BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3.ed. São Paulo:Brasiliense, 1994. p.226

¹⁶³ COELHO, Marcelo. Lugares de Quintana. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, v.26, n.36, p.39-55, jul./dez. 2006. p.39

¹⁶⁴ QUINTANA, *op.cit*, p. 505

pedras, as nuvens, a flor de miosótis, o lampião, etc. através da “*desfamiliarização do olhar*”, como defende Paulo Becker:

Para Quintana, o estranhamento é apenas mais uma maneira de despertar o nosso olhar para os aspectos poéticos, para a beleza e o mistério que residem na realidade mais próxima e cotidiana, e que o prosaísmo da visão-de-mundo burguesa ou a simples rotina nos impedem de perceber.¹⁶⁵

Apenas (PG) demonstra tal intenção poética de Mario Quintana ao afirmar que “o verdadeiro criador se limita apenas a mostrar tudo aquilo que os outros olhavam sem ver”¹⁶⁶ ou quando como em “cachorro-poema” sua arte tenta se nutrir de beleza (*Época – CH*): “Subnutrido de beleza, meu cachorro-poema vai farejando poesia em tudo, pois nunca se sabe quanto tesouro andarás desperdiçado por aí... Quanto filhotinho de estrela atirado no lixo!”¹⁶⁷.

Sob este viés, adiantamos a listagem básica da dieta lírica do poeta, que além de negar o que não é favorável, reclama nossa humanidade através de uma linguagem simples e sublime, tendo desta forma o mesmo aproveitamento que determinadas tendências engajadas, como afirma Adorno “A idiossincrasia do espírito lírico frente à prepotência das coisas constitui uma forma de reação à coisificação do mundo”¹⁶⁸. Assim, faremos uma prévia do que será demonstrado no capítulo seguinte, tendo como tema “**A fundação do mundo lírico**”. No poema *Ah, sim, a velha poesia... (VH)*, a receita dos quintanares nos é apresentada, corroborando-se a idéia dos signos preferenciais¹⁶⁹:

Poesia, a minha velha amiga...
 eu entrego-lhe tudo
 a que os outros não dão importância nenhuma...
 a saber:
 o silêncio dos velhos corredores
 uma esquina
 uma lua
 (porque há muitas, muitas luas...)
 o primeiro olhar daquela primeira namorada
 que ainda ilumina, ó alma,
 como uma tênue luz de lamparina,
 a tua câmara de horrores.
 E os grilos?
 Não estão ouvindo, lá fora, os grilos?
 Sim, os grilos...
 Os grilos são os poetas mortos.

¹⁶⁵ BECKER, *op.cit.*, p.117

¹⁶⁶ QUINTANA, *op.cit.*, p. 841

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 288

¹⁶⁸ ADORNO, *op.cit.*, p.203

¹⁶⁹ Isto é, a escolha recorrente do poeta por determinados símbolos que compõem sua linguagem poética.

Entrego-lhes grilos aos milhões um lápis verde um retrato
amarelecido um velho ovo de costura os teus pecados
as reivindicações as explicações menos
o dar de ombros e os risos contidos
mas
todas as lágrimas que o orgulho estancou na fonte
as explosões de cólera
o ranger de dentes
as alegrias agudas até o grito
a dança dos ossos...

Pois bem,
às vezes
de tudo quanto lhe entrego, a Poesia faz uma coisa que
parece que nada tem a ver com os **ingredientes** mas que
tem por isso mesmo um sabor total: eternamente esse
gosto de nunca e de sempre.¹⁷⁰

¹⁷⁰QUINTANA, *op.cit.*, p. 550

3 A FUNDAÇÃO DO MUNDO LÍRICO

3.1 A poesia natural e simples

Partindo da tessitura que traçamos no capítulo anterior, recuperando posições combativas da construção lírica, confirmada por Adorno, consideramos aqui o lirismo quintaneano de maneira ativa, ou seja, é a partir do lírico que se confronta o não-lírico. Na medida em que se retoma do meio moderno, tecnocrático, um espaço revelador de instantes sublimados da vida, resgata-se no homem valores suplantados pela sociedade em vigência. Vimos anteriormente que alguns de seus símbolos preferenciais, em instantes de conflito, comprometem suas exposições inatas ou naturais, como nos poemas *Poças d'água (VH)*, *Os arroios (BE)* e outros.

Em âmbito mais elevado, sem maculação, os símbolos se manifestam em totalidade, isto é, o habitat urbano, modernizado, não soa “*ruidosamente*” nos poemas, já que estes possuem maior valência lírica, “nessa contemplação da vida estão novamente os símbolos, cada vez mais pessoais”¹⁷¹. Não se abre espaço para o embate direto ou aproximado, pois a magia criadora da poesia estabelece novos ares, mantendo-se uma sugerida relação de indiferença ao que é negado em determinados poemas, conforme demonstramos. Ivete Huppés ao destacar tal afastamento da poética de Quintana quanto ao meio, afirma:

Conquanto o mundo não lhe interesse pelo lado utilitário, imediatista ou prático, o poeta o abrange em sua passagem, mas o **supera**, porque mesmo no contingente fixará o imutável e eterno. Atingirá o que denominamos universal. Para atingir o universal, Mario Quintana aponta apenas um caminho: a expressão do eu profundo (...) ¹⁷².

Assim, a fundação lírica de seu mundo se institui, complementando outra face negadora da modernidade, mas agora pela *práxis* poética de princípio acentuadamente belo, almejando pureza.

O conceito de beleza ratifica-se e integra-se à poesia de Quintana pelas próprias palavras do poeta, como vemos, por exemplo, nesse verso: “Subnutrido de beleza, meu

¹⁷¹ ROSA, Sérgio Ribeiro. Quintana: da visão subjetiva. In: _____. **Pombagira e o apocalipse**. Porto Alegre: Cultura Contemporânea, 1970. p.114

¹⁷² HUPPES, *op. cit.*, p. 15

cachorro-poema vai farejando poesia em tudo...”¹⁷³ (*Época – CH*). Ao aludir a essas considerações, encaixando-as no panorama literário brasileiro, Maria da Glória Bordini destaca o fator diferencial de Quintana no contexto modernista:

A ligação da beleza à poesia, embora habitual na arte literária de raiz greco-latina, só no século XX veio a sofrer contestação, com os movimentos chamados modernistas, que punham em dúvida a noção idealista do belo como algo absoluto e desligado da História. O poeta de Porto Alegre não teme ser visto como passadista: para ele, beleza há quando se conseguem capturar e nutrir aqueles “pássaros”¹⁷⁴, os momentos em que uma associação entre vivências separadas as ilumina de tal sorte que suas imagens se superpõem e um novo ser está criado (...)¹⁷⁵

Desta forma, devemos antes balizar os pormenores da criação dos quintanares. Como ponto pacífico, sabemos que o tom regente de suas canções é o lirismo, permeado de naturalidade, simplicidade, imaginação e subjetividade.

Havia na Antigüidade um tipo de composição que era acompanhada pela flauta ou pela lira. Era o canto lírico, voltado para expressar os sentimentos mais individualizados, como as cantigas de ninar, os cantares de amor, entre outras. Desde o surgimento, os cantos líricos vinham carregados de emoção, musicalidade e acentuada proximidade entre o eu poético e o objeto cantado. Essas características são claramente encontradas na escrita de Quintana, inclusive algumas diretamente expressas pelo poeta. Podemos ver, por exemplo, o forte traço lírico da *fusão entre sujeito e objeto* em *Depois de ler (CH)*. Ao ser indagado por João Sabiá, após este ter lido determinado poema seu, Quintana diz apreender a essência dos seres tematizados em sua poesia, tornando-se essencialmente, através do termo “*alma*”, as próprias figuras tematizadas. O poeta eleva seu grau de identificação com estas figuras ao absoluto, transformando assim sua identidade: “ Mas tu já não falaste na incompreendida beleza dos sapos, na beleza transcendental de um matungo de inverno Isso é a alma deles !

Não, é a minha alma...”¹⁷⁶. Sob mesmo aspecto, a fusão sujeito-objeto, caracterizadora do lirismo, é defendida pelo poeta no texto *A imagem e os espelhos (CH)*. Conforme afirma o poema, a representação das coisas em si é função dos espelhos. Entretanto, ao representar as coisas, o poeta transfere seu ser para o objeto representado, “mesmo um poeta não falando

¹⁷³ QUINTANA, *op.cit.*, p. 288

¹⁷⁴ Bordini refere-se ao texto *Os poemas (ET)*, especificamente aos seguintes versos: “Os poemas são pássaros que chegam/ não se sabe de onde e pousam...”.

¹⁷⁵ BORDINI, *op.cit.*, p. 120

¹⁷⁶ QUINTANA, *op.cit.*, p. 259

expressamente de si, ainda estaria falando de si pela elaboração muito individual a que submete todas as coisas”¹⁷⁷. Vejamos os versos adiante:

Jamais deves buscar a coisa em si, a qual depende tão-somente dos espelhos.
A coisa em si, nunca: a coisa em ti.
Um pintor, por exemplo, não pinta uma árvore: ele pinta-se uma árvore.
E um grande poeta espécie de rei Midas à sua maneira, um grande poeta, bem que ele poderia dizer:
Tudo o que eu toco se transforma em mim.¹⁷⁸

A presença comparativa do poeta/pintor dá-se com mais integração em *O auto-retrato (AHS)*. A criação imagística de si, novamente fundindo-se ao objeto, vai de encontro a símbolos reiterados na obra, tendo aqui as nuvens e as árvores traçadas e traduzindo-o: “No retrato que me faço/ traço a traço / às vezes me pinto nuvem,/ às vezes me pinto árvore...”¹⁷⁹.

A correspondência lírica neste poema, como em inúmeros do poeta gaúcho, está envolta de uma naturalidade e de uma simplicidade que tanto são afirmadas e defendidas pelo escritor. Visando a uma comunicação favorável com o outro, já que dava importância a uma poesia que se fizesse aliviadora ao indivíduo, Quintana construiu uma linguagem de grande alcance popular, de faces diversas e bem-sucedidas. Ao contactar-se com o homem comum e seu cotidiano, mantém-se em sua poesia o nobre projeto de humanização, presentificado também ao negar certos fatores empreendidos pela modernidade. Assim, apontamos pelas próprias palavras do autor suas percepções quanto à linguagem e seu direcionamento:

Quem foi que disse que eu escrevo para as elites?
Quem foi que disse que eu escrevo para o *bas-fond*?
Eu escrevo para a Maria de Todo o Dia.
Eu escrevo para o João Cara de Pão.
Para você, que está com este jornal na mão...
E de súbito descobre que a única novidade é a poesia,
O resto não passa de crônica policial social política.
E os jornais sempre proclamam que “a situação é crítica”!
Mas eu escrevo é para o João e a Maria,
Que quase sempre estão em situação crítica!
E por isso as minhas palavras são quotidianas como o pão
[nosso de cada dia
E a minha poesia é natural e simples como a água bebida
[na concha da mão.¹⁸⁰

¹⁷⁷ HUPPES, *op. cit.*, p. 18

¹⁷⁸ QUINTANA, *op.cit*, p. 280

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 393

¹⁸⁰ QUINTANA, *op. cit.*,p.26

Alguns outros textos apresentam também essa mesma auto-definição poética, defendendo e praticando aspectos de uma linguagem natural e simples. A significação lançada às nuvens e às árvores de *auto-retrato* corresponde perfeitamente a esta idéia, pois se recorre através de uma voz intimista à “coisas mais simples e corriqueiras”¹⁸¹, tradutoras do êxtase sonhado pelo poeta da verdadeira e perfeita criação artística, altamente sublimada, como sugere em *Sonho (PMT)*: “Um poema em que não se notasse nem a suspeita ênfase da simplicidade e que, ao lê-lo, nem sentirias que ele já estivesse escrito, mas que fosse brotando, no mesmo instante, de teu próprio coração”¹⁸². O texto faz referência a uma 2ª pessoa (teu próprio coração) que seria tocada sensivelmente pelas palavras do poeta, seja ela João ou Maria.

O preceito da sublimação deflagrado pela simplicidade orienta a leitura para certas perspectivas redentoras. Isto pode ser retirado dos versos de *Epístola aos novos bárbaros (BE)*. O título, de imediato, já destaca um possível caráter pedagógico por vir. A carta em versos assume uma missão dirigida aos homens, está “no rumo das vossas almas bárbaras”¹⁸³. Nestes indivíduos, agora, não mais se encontra o fator humano civilizatório, pois parecem estar imersos num constante estado de brutalidade do espírito. O emissor poético reitera este dado, (“Sim, vós tendes as vossas almas supersticiosamente pintadas”¹⁸⁴) enfatizando assim, indiretamente, a importância de seu ato despertador, libertador: “Vim sacudir o que estava dormindo há tanto dentro de cada um de vós,/ alimpar-vos de vossas tatuagens”¹⁸⁵. Tal ação ergue-se por raízes tutelares, apológicas dos elementos despercebidos, não atentados e simples. O rol de “*ingredientes*” que compõem o universo de Quintana é visitado por diversos leitores de sua poesia. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa ao discorrer sobre o subjetivismo do poeta, relaciona alguns desses fenômenos não atentados pelos novos bárbaros. Segundo ela, Quintana “canta ternamente a cidadezinha interiorana, a ruazinha sossegada e noturna, a infância, se compadece do menino doente e lhe compõe um soneto, recorda os amigos mortos, conversa com e sobre a morte”¹⁸⁶.

O fato de estes fenômenos não serem percebidos pela sociedade moderna pode ter como causa a própria simplicidade, justamente por essa sociedade tornar a vivência humana cada vez mais turbulenta e complexa. Assim, Mario Quintana parece reclamar por um retorno da amena convivência, pela doação de um olhar mais encantado para o dia-a-dia, para as

¹⁸¹ QUINTANA, *op. cit.*, p.352

¹⁸² *Ibid.*, p. 704

¹⁸³ *Ibid.*, p. 618

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ YOKOZAWA, *op. cit.*, p.143

manifestações da natureza e para a própria vida. Deste modo, sua missão poético-epistolar mergulha num conjunto de autênticas imagens naturais, transgredindo o próprio limite significante das palavras, isto é, o que está sendo escrito já não é mais realizado por palavras, tornam-se seres e coisas que eclodem do papel: “Jamais compreenderéis a terrível simplicidade das minhas palavras/ porque elas não são palavras: são rios, pássaros, naves...”¹⁸⁷. Após a transformação dos bárbaros, sente-se ao final do poema o efeito sensório dos ventos como um ganho maior e positivo. Neste momento, eles passam a ser percebidos intrinsecamente, numa espécie de regozijo dúbio e paradoxal, pois atinge o corpo e a alma dos homens: “E o frêmito que sentireis, então, nas almas transfiguradas/ não será do revôo dos anjos.../ Mas apenas/ o beijo amoroso e invisível do vento/ sobre a pele nua”¹⁸⁸.

A autenticidade imagística em sua poesia produz um forte apelo visual, estando tal caráter sensório originariamente ligado ao sentimento. Essa relação é detalhada por Ivete Huppés, lançando mão das teorias de Benedetto Croce, ao afirmar que “a poesia surge a partir do sentimento e assume a forma de imagem na palavra pela mediação da intuição”¹⁸⁹. Torna-se coerente, desta forma, a alta incidência de imagens em um autor que se define assim: “Não sou mais que um poeta lírico”¹⁹⁰ (*Madrigal recusado – CH*). O mesmo fenômeno sensorial é diagnosticado por Paulo Becker. Vemos em sua crítica o retorno do poeta/pintor que trabalhamos a pouco: “o poeta é uma espécie de pintor que, através da criação de imagens ricas em elementos concretos e sensoriais, busca fazer o leitor “ver” o que está lendo”¹⁹¹.

Mikel Dufrenne, no livro *O poético*, especifica de maneira consistente a origem primeira das imagens. Segundo o autor, elas são captadas da natureza, mãe das imagens, pois ela inspira, cabendo ao poeta responder aos apelos dela segundo seus sentimentos. Logo na apresentação da obra a interação *poeta e natureza* se esclarece:

A subjetividade do poeta, em ato através da sua sensibilidade, é inteligência, portanto, daquilo para o que a Natureza o solicita. Destarte o poeta, sem trair a si próprio, corresponde à sua vocação, assumindo o que lhe é doado, mas fecundando o dom, com espontaneidade, pela imaginação (...) É o poeta que mediante a imaginação, colhe e fecunda as imagens externas, vivificando-as, porém, humanamente, com o fundo do seu ser participando da Natureza(...)¹⁹²

¹⁸⁷ QUINTANA, *op.cit.*, p. 618

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ HUPPÉS, *op.cit.*, p.27

¹⁹⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 374

¹⁹¹ BECKER, *op. cit.*, p.28

¹⁹² DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Globo, 1969. p.XII

Ao comentar a apropriação das imagens pela natureza e sua revelação pelo poeta, discorre assim Mikel Dufrenne:

A Natureza é poética em certas imagens que nos oferece, porque é, à sua maneira, poeta, porque não é somente a Terra-mãe, a Vênus lucreciana, mas também a mãe das imagens. Finalmente, é poeta no que fala: fala ao poeta que há em nós (...) O que nos diz a Natureza através dessas grandes imagens falantes? Tais imagens dizem um mundo e, quando são elas mesmas faladas, um mundo singular, o mundo do poeta.
193

Por conseguinte, a fundação de seu mundo se corporifica integrado ao âmbito natural, essencialmente simples, ganhando justamente um caráter revelador por traduzir percepções mínimas no contato com a natureza. O olhar do poeta é o mais sensível entre os homens porque se sintoniza ao canto poético das águas, dos ventos, das nuvens, dos seres, do Todo. Assim, a natureza é a “poesia que inspira toda poesia”¹⁹⁴. É o que vemos em *O vento e a canção (BE)* onde o movimento dos ares exprime fluidamente o grito, a dança e os versos que uma 2ª pessoa iria cantar:

Só o vento é que sabe versejar:
Tem um verso a fluir que é como um rio de ar.

E onde a qualquer momento podes embarcar:
O que ele está cantando é sempre o teu cantar.

Seu grito é o grito que querias dar,
É ele a dança que ias tu dançar.

E, se acaso quisesses te matar,
Te ensinava cantigas de esquecer
Te ensinava cantigas de embalar...
E só um segredo ele vem te dizer:

é que o vôo do poema não pode parar.¹⁹⁵

Gaston Bachelard ao fazer a leitura imaginária do movimento, especificamente dos ventos, diz que “é o assobio violento do vento que faz tremer o homem que sonha, o homem que escuta (...) a imaginação das vozes não escuta senão as grandes vozes naturais”¹⁹⁶.

Na lírica quintaneana a natureza é companheira imanente, confirmando-se inclusive nas mínimas manifestações e podendo-se tornar intempestivamente assunto principal dos quintanares. Em *O visitante noturno (CH)* observa-se a aproximação de um

¹⁹³ DUFRENNE, *op.cit.*, p.224-226

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.XIV

¹⁹⁵ QUINTANA, *op.cit.*, p. 627

¹⁹⁶ BACHELARD, *op.cit.*, p.324-325

pequeno ser em direção ao poeta (“Pousou agora mesmo... um insetozinho verde que tem a forma exata de um escudo”¹⁹⁷). Correspondendo a tal contato, os seus versos são doados como homenagem à pequenina criatura, surgindo então o diálogo entre “Dois universos dentro do mesmo mundo”¹⁹⁸.

Em *O poema* do livro *Sapato Florido (SF)* confirma-se a relação da poesia de Quintana com o “frêmito e o mistério da vida”¹⁹⁹. Outro pequeno ser, “*uma formiguinha*”, torna-se casualmente o tema central do texto. Depois de sua presença a passear na página em branco não haveria mais sentido escrever, pois a beleza já tinha se feito, vivamente expressa: “Mas ele, aquela noite, não escreveu nada. Para quê? Se por ali já havia passado o frêmito e o mistério da vida...”²⁰⁰. O fluxo inverso também se dá, como vemos em *Poema olhando um muro (AHS)*. Aqui, é o olhar do poeta que se direciona ao animal, espiando-o como um felino:

Do
Escuro do meu quarto
 imóvel como um felino, espio
a lagartixa imóvel sobre o muro: mal sabe ela
da sua graça ornamental, daquele
verde
intenso
na lividez mortal
da pedra...²⁰¹

Com semelhante ternura também se canta a graciosidade de uma “*rãzinha verde*”. A proximidade aqui novamente parte da atitude do poeta, no entanto, neste poema sem título de *Apontamentos de história sobrenatural* sua simpatia é mesmo amor, cogitando ele próprio ser bicho ou a rã ser gente, para assim tal sentimento dar-se por completo. Veremos o texto na íntegra:

Rãzinha verde, tu nem sabes quanto
foi o bem que eu te quis, ao encontrar-te...
tu me deste a alegria franciscana
de não fugires ao sentir meu passo.
Tão linda, tão magrinha, pele e ossos,
decerto ainda nem comeras nada...
minha pequena bailarina pobre!
Se eu fosse bicho... sabe lá que tontos
que verdes amores seriam os nossos...

¹⁹⁷ QUINTANA, *op.cit.*, p. 356

¹⁹⁸ QUINTANA, *op.cit.*, p. 356

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 171

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 400

Mas, se fosses gente, iríamos morar
 sob um céu oblíquo de água-furtada,
 um céu cara a cara só nosso
 e aonde apenas chegasse o canto de cigarras
 e o vago marulho do mundo afogado...²⁰²

De modo questionador e humorado o poema *Parcialidade (VH)* dirige-se a São Francisco, citado no poema anterior, considerando-o parcial no tratamento dado a determinados “*animaizinhos*”. O poeta, então, faz sua inusitada lista pessoal de seres que são ignorados no “amável Cântico das criaturas”²⁰³: “a irmã lesma, a irmã barata, o irmão piolho, os irmãozinhos vermes que pululam nas chagas...”²⁰⁴. Assim, o que vigora em primeiro plano é seu “*segundo olhar*” para os seres correspondentes à esfera natural, antes de qualquer julgamento, seres dotados do “*mistério da vida*”. O poema *As coisas (CI)* faz referência às “*coisas da Natureza!*”, assim nomeada e exclamada pelo poeta. Ao relatar seu encantamento pelos aspectos naturais, destaca-se a irrelevância de qualquer idéia pré-concebida, pois para ele este universo está envolto de surpresas únicas, misteriosas, utilizando o termo “*sobrenatural*” que podemos aludir ao seu constante inquietamento quanto ao “*mistério da vida*”:

O encanto
 sobrenatural
 que há
 nas coisas da Natureza!
 No entanto, amiga,
 se nelas algo te dá
 encanto ou medo,
 não me digas que seja feia
 ou má,
 é, acaso, singular...²⁰⁵

O prosseguimento do texto explicita, em “*segredo*”, uma das visões mais latentes e peculiares na poética de Quintana, denominada por ele de “*segundo olhar*”. Trata-se dessa abordagem atenta do poeta sobre os fenômenos mais rasteiros e cotidianos, definida por Paulo Becker como a desfamiliarização do olhar:

E deixa-me dizer-te em segredo
 um dos grandes segredos do mundo:

²⁰² *Ibid.*, p. 408

²⁰³ QUINTANA, *op.cit.*, p. 525

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ QUINTANA, 1989, *op.cit.*, p.17

Essas coisas que parece
 não terem beleza
 nenhuma
 é simplesmente porque
 não houve nunca quem lhes desse ao menos
 um segundo
 olhar!²⁰⁶

São os cachorros-poemas de Quintana que vão farejando poesia em tudo. É como se nesse segundo olhar o poeta depositasse uma segunda chance esperançosa ao mundo, acreditando numa possível reconstrução do que vem sendo despercebido e, conseqüentemente, destruído. Assim, sua poesia quer posse e manutenção dessas “*coisas vivas*”, no seu amplo sentido, defendendo esta idéia em *Vida (CH)*: “Só a poesia possui as coisas vivas. O resto é necropsia”²⁰⁷.

Essas indagações que giram em torno das coisas e das criaturas desembocam, em um sentido maior, na figura do criador. Tal procedimento opera como tentativa de esclarecimento dos mesmos “*mistérios*” vivenciados há pouco. Busca-se agora a aproximação junto a Deus, que para o poeta “é mais simples do que as religiões”²⁰⁸ (*Dogma e ritual – AHS*). Desse modo, a caracterização de proximidade entre o poeta e Deus dá-se no fato de ambos criarem coisas, mundos, tendo assim seus olhares atentos à “pequenina formiga que sobe acaso pelo rude braço do verdugo”²⁰⁹ ou “vê o frêmito da última folha no alto daquela árvore, além...”²¹⁰ (*O olhar – BE*). Na conclusão deste poema, afirma-se: “O olhar do poeta é como o olhar de um condenado.../ como o olhar de Deus...”²¹¹. A atribuição de criar se assemelha, com ressalvas, na própria matéria-prima utilizada, a palavra: “Pois nisto de criação literária cumpre não esquecer guardada a infinita distância que o mundo também foi criado por palavras”²¹² (*Fantasia e realidade – PG*). Não fica por menos a intenção de beleza constituída, fruto direto de dúvidas metafísicas. O grau de semelhança atinge no texto altos níveis, já que Deus aqui parece homem, não exercitando sua onisciência:

Nenhuma pergunta demanda resposta.
 Cada verso é uma pergunta do poeta.
 E as estrelas...
 as flores...
 o mundo...

²⁰⁶ QUINTANA, 1989, *op. cit.*, p.17

²⁰⁷ QUINTANA, *op.cit*, p. 332

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 420

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 610

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

²¹² QUINTANA, *op.cit*, p. 805

são perguntas de Deus.

(Interrogações – AHS)²¹³

E se questionado quanto às suas criações, mais uma vez recorre o poeta à figura divina: “E se eles te apertarem muito sobre o que quiseste dizer com um poema, pergunta-lhes apenas o que Deus quis dizer com este mundo...”²¹⁴ (*Fatos consumados – PMT*). Segundo referências utilizadas por Becker, a poesia, desde a Antigüidade, proporciona a manutenção de um elo recolhido à experiência do divino, como podemos observar no fragmento a seguir:

É interessante notar que já Platão incluía a paixão amorosa, junto com a poesia, entre os estados de entusiasmo relacionados à manifestação divina. Modernamente, esta mesma concepção é ratificada por Octavio Paz, que reconhece no amor, na poesia e na religião três campos distintos de manifestação da experiência da outridade, na qual o indivíduo se reconhece no Outro, vislumbrando a unidade e identidade final do ser.²¹⁵

Como vimos, o entendimento de Deus para o poeta não é complexo conforme pregam as religiões. Sua presença terna e simples se estende às coisas por Ele criadas, já que se tratam de suas próprias perguntas. E é justamente a partir das perguntas divinas (estrelas, flores, mundo) que o poeta tecerá seu diálogo, recriando por esses símbolos naturalmente líricos sua linguagem fundadora. Consoante expõe Dufrenne “a palavra poética expressa a Natureza inefável. Por meio do poeta, a Natureza vem à consciência como o outro da consciência. É por isso que ela quer o poeta e o poeta se quer poeta”²¹⁶. Destarte, “a poesia de Quintana (...) possui o mesmo poder de encantamento das flores do campo que conseguem agradar a todos porque são simples, coloridas e perfeitas, mas escondem em sua simplicidade a natural grandeza do criador”²¹⁷.

Portanto, em sua fundação do mundo lírico, re-novado, outras ambientações são recriadas e seus símbolos naturais se harmonizam mutuamente, cadenciando belas imagens rítmicas segundo sua subjetividade. À vista disso, argumenta Ivete Huppés que “o arranjo das imagens segue uma lógica própria, ditada pelo sentimento e se renova a cada mudança nas disposições sentimentais”²¹⁸. É o que podemos acompanhar na *Canção do charco (AHS)*. Aí,

²¹³ *Ibid.*, p. 390

²¹⁴ QUINTANA, *op.cit.*, p. 651

²¹⁵ BECKER, *op. cit.*, p.81

²¹⁶ DUFRENNE, *op. cit.*, p.218

²¹⁷ CABRAL, Ana Beatriz; CALDAS, Ricardo W. O imaginário e o sonhador. In: ZILBERMAN, Regina; CALDAS, Ricardo Wahrendorff. (Org.). **Centenário de Mario Quintana (1906-2006) antologia: poesia e crônica**. Brasília: Editorial Abaré, 2006. p.135

²¹⁸ HUPPES, *op. cit.*, p.49

sua “*estrelinha*” não está por nada ofuscada, ao contrário, é “*uma estrelinha desnuda*” que em lúdicos movimentos “*está brincando no charco*”. A canção refere-se ao charco porque é justamente onde “*habita*” a estrela, ternamente chamada pela voz poética de “*estrelinha*”. Quem dança, pula e brinca a canção é liricamente a própria estrela. O espelho d’água se torna uma extensão do espelho celeste, passa a ser o contato mais próximo do poeta com o céu. E a estrela não está só, seguindo seu ritmo acompanham o sapo e o grilo (“Coaxa o sapo. E como coaxa!”; “Cricrila o grilo. Que frio!”²¹⁹), incluindo-se nesse embalo, principalmente, a figura do poeta, o cancionista regente da reconciliação primordial entre o *eu* e a natureza, defendida por Becker assim: “o poeta pode criar a ficção do indivíduo íntegro e pleno, reconciliado com a natureza e consigo mesmo”²²⁰. Essa relação amistosa e integrada, como abordamos, tem raízes no divino olhar, ou segundo olhar como deseja Quintana, investido nos fenômenos mais imperceptíveis. Bachelard, ao discorrer sobre as constelações em *O ar e os sonhos*, nos prende à noção de um olhar íntimo, apaixonado, habitante do “*reino da imaginação*”. Segundo ele “a luz branda e brilhante das estrelas enseja também um dos devaneios mais constantes, mais regulares: o devaneio do olhar”²²¹. Entre outras coisas, o autor segue afirmando que “uma vida aérea vem aliviar em nós os padecimentos da terra. Parece então que a estrela vem até nós”²²². A sensação aérea funciona como paliativo em certos momentos, inclusive para escape de estados emotivos interpessoais, onde podemos atentar em *Carta (CI)* o olhar vagante do eu poético:

é que longe de ti eu me sinto perdido
sabes?
desertamente perdido de mim!
Em vão procuro...
mas só vejo de bom, mas só vejo de puro
este céu que eu avisto da minha janela.
E assim, querida,
Eu te mando este céu, todo este céu de Porto Alegre
e aquela
nuvenzinha
que está sonhando, agora, em pleno azul!²²³

O lirismo de Quintana, por muitas vezes, confirma este fator aliviante da poesia, onde se destaca o cunho redentor da arte poética, impulsionado basicamente pelos símbolos de grande dimensão de valor e resistência. Conforme nos diz Sérgio Ribeiro Rosa, ao

²¹⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 148

²²⁰ BECKER, *op.cit.*, p.39-40

²²¹ BACHELARD, *op.cit.*, p.187

²²² *Ibid.*, p.188

²²³ QUINTANA, 1989, *op.cit.*, p. 10

transferir-se para a formulação moderna do verso, Quintana buscou “uma liberdade mais ampla, um campo irrestrito onde dispor seus símbolos e objetos de magia segundo os inesgotáveis recursos de uma surpreendente força poética”²²⁴. O dimensionamento poético desses símbolos pode ser visto, inicialmente, em *O caminho (AHS)*. No poema, os valores e resistências se edificam da mais simples naturalidade. Este “caminho” está *entre* o passado e o futuro, sendo a via dos falsos valores minimizados no texto: “Passa o Rei com seu cortejo./ Passa o Deus no seu andor”²²⁵. A infinitude permanece através da humilde pequenez, isentando-se das abjetas vaidades do mundo ignorado: “E, milênios depois, neste caminho, apenas/ Ainda sopra o vento nas macieiras em flor...”²²⁶. Em *Um vôo de andorinha (AHS)* o olhar sentimental segue “no ar o risco de um frêmito”²²⁷, reconhecendo satisfatoriamente a pujança da simplicidade do mundo natural, onde se origina de modo pleno a poesia de Quintana: “Mas/ Quem é que pode parar os caminhos?/ E os rios cantando e correndo?/ E as folhas ao vento?/ E os ninhos.../ E a poesia.../ A poesia como um seio nascendo...”²²⁸. Os questionamentos da voz lírica nos dão a entender que nada pode parar os caminhos, os rios, os ninhos e tudo que se ambienta neste mundo poeticamente natural, reiterando assim o sentido de resistência. Esse sentido também se estende a pequenos gestos e recordações, onde o termo “vento” adquire significado temporal em *O que o vento não levou (PMT)*: “No fim tu hás de ver que as coisas mais leves são as únicas que o vento não conseguiu levar: um estribilho antigo, um carinho no momento preciso, o folhear de um livro, o cheiro que tinha um dia o próprio vento...”²²⁹. A resistência tem fortaleza nas íntimas profundezas do ser, onde o que é pessoal se torna valioso, mas despido de qualquer materialidade ou finalidade. Inclusive este desapego da posse material pode ser observado em momentos específicos: “Não quero a negra desnuda./ Não quero o baú do morto./ Eu quero o mapa das nuvens/ E um barco bem vagaroso”²³⁰ [*Canção de barco e de olvido* do livro *Canções (C)*]; “Se eu morresse amanhã, só deixaria, só,/ Uma caixa de música/ Uma bússola/ Um mapa figurado/ Uns poemas cheios de beleza única/ De estarem inconclusos...”²³¹ [*Obsessão do mar oceano* do livro *Aprendiz de Feiticeiro(AF)*].

O surgimento da simplicidade é apontado por Quintana através de outros ângulos. Tal característica também é vista como resultado de experiências acumuladas, fruto precioso

²²⁴ ROSA, *op. cit.*, p.117

²²⁵ QUINTANA, *op.cit*, p. 440

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*, p. 454

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*, p. 643

²³⁰ *Ibid.*, p. 161

²³¹ *Ibid.*, p. 200

de abundante sapiência: “A presunção tão desculpável e até divertida nos moços é o mais certo sinal de burrice nos velhos. O derradeiro fruto da Árvore da Ciência é a simplicidade”²³² (*Da presunção* – PMT). Sua vinculação à natureza, como ato de sabedoria, é fundamental para o reconhecimento de sua humilde condição humana e para a permanência dessa simplicidade que se fortalece ao retornar à sua origem terrena, apresentando-se assim o significado dos termos: humilde (*humilis*), como que inclinado à terra (*humus*). Em *Os pés* (AHS) há este retorno ao seu procedente recinto, identificando-se pela voz poética um período de afastamento no contato com a terra: “Meus pés no chão/ Como custaram a reconhecer o chão!/ Por fim os dedos dessedentaram-se no lodo macio, agarraram-se ao chão.../ Ah, que vontade de criar raízes!”²³³. Seu vínculo à amplidão natural “*diante da janela*” se apresenta inicialmente em *A rua dos cataventos*, no primeiro terceto do “soneto I”: “Jogos da luz dançando na folhagem!/ Do que eu ia escrever até me esqueço.../ Pra que pensar? Também sou da paisagem...”²³⁴. A integração dos seres e das coisas naturalmente manifestos dá-se simplesmente pelo princípio de *ser*, imergindo assim numa cósmica amplitude, como nos mostra o texto: “A nuvem, a asa, o vento,/ a árvore, a pedra, o morto.../ tudo o que está em movimento,/ tudo o que está absorto.../ (...) pois tudo o que é está imerso/ neste respirar do universo (...)”²³⁵ (*Ser e estar* – AHS). Mikel Dufrenne observa o relacionamento do homem com a natureza como algo necessário, pois dela, ele mesmo se origina:

(...) é preciso que seja parte da Natureza, a partir do instante em que é seu produto: o filho é consubstancial ao pai, seja qual for seu futuro. Isto significa que, para a Natureza, uma mesma coisa é desejar o homem e desejar a si própria. A Natureza deseja a si própria no homem.²³⁶

A simplicidade do poeta abre perspectivas horizontais para seus quintanares que “nos vão dizendo sobre tudo aquilo que paira na superfície, sobre a face mais exterior das coisas ou o sentido mais evidente de um gesto”²³⁷. Assim, o poeta faz jus à sua máxima de que “a poesia está em toda parte”²³⁸ (*Uni-Verso* – CH), mas para captá-la é preciso humildade e sensibilidade, colocando-se em prática seu *segundo olhar* em favor da criação. À visto disso, Quintana comentará em *Crônica* (CH) a particularidade de determinados assuntos que

²³² *Ibid.*, p. 715

²³³ QUINTANA, *op.cit.*, p. 441

²³⁴ *Ibid.*, p. 85

²³⁵ *Ibid.*, p. 433

²³⁶ DUFRENNE, *op. cit.*, p.205

²³⁷ TORRESCASANA, Nilce Maria Ferrugem. **Mario Quintana: o lirismo na poesia**. Porto Alegre: Cultura Contemporânea, 1986. p.77

²³⁸ QUINTANA, *op.cit.*, p. 317

O Espírito Santo que vem descendo em lento vôo
 E até ele, até Ele, deve estar assim, assim, todo irisado
 Como os olhos das crianças, como as maravilhosas bolinhas
 [de gude!

Não... Deve ser algum disco voador, apenas...
 Ou então, uma dessas boas Irmãs de largas toucas brancas,
 As mãos ao peito,
 E que no céu deslizam como planadores.
 Mas olha: mansamente lá vem atravessando a rua
 Uma linda avozinha com sua neta pela mão.
 (Uma avozinha consigo mesma pela mão!)
 Bem... depois disto... não me pergunte nada, nada...

A Primavera mora no País do Agora!²⁴³

Outro poema recriador do cotidiano, mas sob uma luz menos incisiva é *O bar (AF)*. Se o compararmos ao poema anterior, notamos uma ambientação distinta, localizada sob a tutela da noite, como nos sugere o próprio título, indicador do hábito boêmio (“No mármore da mesa escrevo/ Letras que não formam nome algum./ O meu caixão será de mogno,/ Os grilos cantarão na treva...”²⁴⁴). Seu lirismo decanta aqui uma melancolia material, alçada por referências concretas, como o mármore, o caixão, a mesa, as gotas, os óculos, o retrato de Marechal Deodoro e seu corpo, futuramente falecido. Suas conclusões vão do dado mínimo ao máximo, onde até mesmo as estrelas parecem agora se calar: “Infelizmente não sei tocar violoncelo.../ A vida é muito curta, mesmo.../ E as estrelas não formam nenhum nome”²⁴⁵. Seu obscurantismo, menos freqüente ao tematizar o cotidiano, se estabelece significativamente por espaços noturnos e de aspecto sobrenatural, especificamente em alguns poemas de *Aprendiz de feiticeiro*. Dessa forma, como já destacamos, seu cotidiano é dimensionado com mais freqüência em um âmbito lúdico, leve, distanciado da reclusão e das sombras. Assim, o poeta o mantém encantado, iluminado por árvores, céus, ventos, crianças, etc. Ao buscarem em Quintana estruturas poéticas nas imagens noturnas e diurnas, Ana Beatriz Cabral e Ricardo W. Caldas lêem seus símbolos como emanadores de luz, inspiradores do que denominam de “*reflexos posturais*”:

Esses reflexos posturais estão ligados principalmente ao movimento de ascensão, à toda uma verticalidade em direção à luz, fruto do desejo primordial do homem em se manter ereto, que se opõe ao sentido de queda, abismo, profundezas. Logo, esse desejo das alturas vai-se refletir em uma constelação de imagens repletas de escadas, sol, pássaros, vôo (...)²⁴⁶

²⁴³ QUINTANA, *op.cit.*, p. 408

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 207

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ CABRAL, *op. cit.*, p.147

Dar-se-á, desse modo, um apego intimista de sua linguagem por esses símbolos, como podemos ver assumidamente em *O anjo da escada (AF)*: “Deixa-me sozinho com meus pássaros.../ com os meus caminhos.../ com as minhas nuvens...”²⁴⁷ (AF). Essa aproximação eleva as perspectivas poéticas, encaminhando-se de maneira sucedida uma inversão da realidade abrupta, dando-lhe um sentido mais humano através da poesia. Presenciamos em *Estatística (CI)* a inversão da frieza do cálculo, sugerida a princípio pelo título, mas modificada de forma reconfortante através de símbolos angelicais, contrários à idéia de morte, queda ou escuridão:

As crianças,
sem um tiro aliás,
e isso é que tornava o caso ainda mais espantoso,
morriam mais do que índios nos filmes norte-americanos.
E quando a gente acaso perguntava,
para se mostrar atencioso:
“Quantos filhos a senhora tem, Comadre?”
a comadre respondia, com ternura:
“Eu tenho quatro filhos e nove anjinhos...”²⁴⁸

O envolvimento temático da simplicidade lírica com as sinuosidades do cotidiano segue o preceito de que “Tudo é singular”²⁴⁹ (*Poema marciano número dois – ET*), exemplificando no texto “uma cadeira vulgar”²⁵⁰ pintada por Van Gogh, adiante chamada de “a cadeira”. Esse diferencial que se imprime pelo rigor artístico será trabalhado de forma incessante, se estendendo não só para a cotidianidade, mas para suas atribuições diárias, presentes em pequenos objetos e coisas. Não será o sentido material que ganhará dimensão na voz poética, mas o que há de essencial ou imaterial observado nas coisas. *Operação alma (AHS)* nos apresenta o caráter subjetivo dessa abordagem poética, expressando irônica e paradoxalmente no título o aspecto objetivo, pragmático (operação) da própria subjetividade: “Há os que fazem materializações.../ Grande coisa! Eu faço desmaterializações./ Subjetivações de objetos”²⁵¹. Assim, as revelações do poeta serão extraídas do detalhe, não no que há de óbvio ou grandioso, mas no que “repousa fora das relações de produção e da vida social mais afetiva (...) os objetos perdidos e sem uso ou as bagagens temporariamente inúteis (...) e ele busca reencontrar ali a poeticidade cada vez mais problematizada pelo

²⁴⁷ QUINTANA, *op.cit.*, p. 198

²⁴⁸ QUINTANA, 1989, *op.cit.*, p. 73

²⁴⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 487

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*, p. 438

universo prosaico em que vive”²⁵²: “Descobrir Continentes é tão fácil como esbarrar com um elefante:/ Poeta é o que encontra uma moedinha perdida...”²⁵³ (*Descobertas – AHS*).

A imagem da moeda se repete em *Numismática (AHS)* com sentido paradoxal novamente no título, pois ao contrário de algum estudo analítico das moedas, o poeta recria nos pequenos signos maximizações simbólicas de cunho imaginário. Surgem no texto a moeda de prata e a moeda de ouro, ambas com caracterizações específicas que vão de acordo com suas cores. Dentre algumas caracterizações, a moeda prateada “tem um brilho de luar”²⁵⁴, “é uma rosa lunar”²⁵⁵, “uma rosa branca”²⁵⁶ e “parece com uma Ave-Maria”²⁵⁷. A moeda dourada “acende um brilho assassino no olhar”²⁵⁸ e “é pomposa e vulgar como o Rei-Sol”²⁵⁹. Diante disso, vemos nessas simbologias uma ascensão de valores, onde se parte de objetos corriqueiros para significações imagísticas e místicas, ou seja, dá-se a maximização poética do mínimo, em que o lírico elege o simples. A ascendência também é realizada em *Pedra rolada (AHS)*. Compara-se a pedra a “um animal que se finge de morto”²⁶⁰. Ao final, podemos ler o direcionamento simbólico da pedra, que parte do âmbito mineral para o âmbito animal. Assim, o poeta “Deposita-a/ cuidadosamente/ no chão...”²⁶¹, pois “esta pedra está viva”²⁶². Esses artificios metafóricos expressam, segundo Becker, uma “*aura de transcendência*”, observada também em *Objetos perdidos (SF)*: “Quintana acaba conferindo uma aura de transcendência aos objetos que, inertes, se oferecem ao olhar contemplativo e tornam-se receptáculos dos sentimentos que sobre eles são projetados”²⁶³.

A singularidade ambicionada por seu lirismo apreende também o pormenor do espaço urbano, *a rua*. Tema de grande recorrência em sua poesia, Quintana a experimenta como lugar de convivências diárias, locomovendo-se e fazendo descobertas através de hábitos típicos do flâneur, ficando evidente tal contato em *Um pé depois outro (VH)*, texto apontado no capítulo anterior. Vemos, entretanto, não só o relato dessas experiências vivenciadas na rua, mas sua “*ternura desaproveitada*”²⁶⁴ dirigida à própria rua, esboçando assim certo animismo ao objeto poetizado. Como expressão de um sentimento terno, utiliza-se

²⁵² BECKER, *op. cit.*, p.111

²⁵³ QUINTANA, *op.cit*, p. 402

²⁵⁴ QUINTANA, *op.cit*, p. 426

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ QUINTANA, *op.cit*, p. 427

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ BECKER, *op. cit.*, p.108

²⁶⁴ Expressão utilizada por Quintana no poema “Canção dos romances perdidos” (AHS), p. 220.

poética, além de acolher outras personagens de atribuições cotidianas: “Ruazinha que eu conheço apenas/ Da esquina onde ela principia (...) Ruazinha em que eu penso às vezes/ Como quem pensa numa outra vida.../ E para onde hei de mudar-me, um dia,/ Quando tudo estiver perdido... (...) Ruazinha onde Marta fia/ e onde Maria, na janela, sonha...”²⁶⁷. No poema intitulado em forma de dedicatória *Para Telmo Vergara (AHS)*, a rua é apresentada como um ambiente amistoso e doméstico, onde as pessoas ficavam nas calçadas sob a luz noturna, diferente do dinamismo frenético dos tempos atuais. A recuperação desse espaço nostálgico é considerada um sonho, reconhecendo-se a participação causal dos “nossos pobres mortos”²⁶⁸ que “estão sonhando o mundo para a gente!”²⁶⁹. Seus amigos mortos vão aparecer também em *Topografia (SF)*, onde o poeta não colocará no papel os acidentes da superfície terrestre, mas os sutis acidentes que criam desencontros pela vida. A ruazinha novamente não será de seu convívio real, podendo dar-se tal convivência num universo lúdico e misterioso. Surge então a possibilidade de se compensar seus desencontros, posto, no entanto, como algo incerto (se eu fosse lá):

Meu bonde passa por ali. Pela sua esquina, apenas. É uma ruazinha tão discreta que logo faz uma curva e o olhar não pode devassá-la. Não lhe sei o nome, nem nunca andei por ela. Mas faz anos que me vem alimentando de mistério. Se eu fosse lá, encontraria alguns poetas: o Marcelo, o Wamosy, o Juca... todos mortos de há muito, todos no mesmo bar. Ah! ruazinha... ruazinha que leva à Babilônia, eu sei... ao porto inventado de Stargiris... a regiões entressonhadas a medo.²⁷⁰

Idéias semelhantes são colocadas em *A minha rua (VH)*. O sentido paradoxal é lido no título, comparando-o com o primeiro quarteto do texto, já que ele tem a posse da rua (minha), ao mesmo tempo em que a desconhece. Os rumos que ela propicia também se repetem, seja chegando à Babilônia ou a algum porto distante: “É uma rua em que tenho o vício/ De nunca entrar, e onde eu nunca entrei,/ E que vai dar na Babilônia, eu sei,/ Ou nalgum porto fenício...”²⁷¹. A improvável atitude de descobri-la se mantém, parecendo que tais mistérios desse lugar imaginário despertem também, entre outras sensações, certos receios por duvidosos e marginais destinos: “Se eu lá entrasse, seria rei,/ Ou morreria nalgum suplício.../ Crimes que lá cometerei/ Não deixariam nenhum indício...”²⁷².

²⁶⁷ QUINTANA, *op.cit.*, p. 153

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 462

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 181

²⁷¹ *Ibid.*, p. 572

²⁷² *Ibid.*

Posto isto, notamos na sustentação do imaginário um importante papel que desencadeia o ato libertador da descoberta, isto é, através da imaginação o poeta abre a percepção para novas realidades, dotadas de mágicas e líricas feições, onde não mais as amarras do mundo real possam tornar infértil o nascedouro da criação. Essa relação da arte com a realidade, segundo Solange Fiuza, se expressa com algumas suspeitas, principalmente na postura dos artistas modernos, já que estes irão encarar o efeito lógico, científico, como algo desfavorável para a concepção do mundo sensível, haverá “a desconfiança dos modernos para com a observação direta da realidade, ou melhor, daquela realidade epidérmica forjada pelo senso comum, daquela realidade tecnicista, de um racionalismo cientificista, que tende a denegrir ou extinguir o sonho, a fantasia, a arte enfim”²⁷³. Sérgio Peixoto ao definir a poesia quintaneana, busca na linguagem do poeta a sua essência, como apontamos no capítulo anterior “Se pudéssemos resumir em um único vocábulo o que é, para Mario Quintana, a essência da poesia, esse vocábulo seria *imaginação*”²⁷⁴. Desse modo, adiantamos tais questões que serão abordadas no capítulo seguinte, atentando-se ao aspecto da imaginação na poesia de Quintana.

²⁷³ YOKOZAWA, *op.cit.*, p.48

²⁷⁴ PEIXOTO, *op.cit.*, p.15

4 A IMAGINAÇÃO QUINTANEANA E SUAS EXTENSÕES

4.1 Da magia do verbo

A mágica esboçada pela palavra poética, nas mãos de Quintana, tem na imaginação o combustível deflagrador. A partir desse estopim, suas mãos irão moldar formas imagísticas regradas pela beleza, idéia não abandonada pelo poeta como vimos no texto de Maria da Glória Bordini. Em *O fictício e o imaginário*, Wolfgang Iser afirma existir três maneiras distintas de imaginar, “às vezes traduz-se em um transbordar um tanto indefinido (fantasia); outras, em um mundo de imagens (imaginação), ou, ainda, na capacidade de concretizar o que é ausente mediante um panorama de idéias”²⁷⁵. Nos poemas abordados aqui, notaremos a concretização do que é ausente e principalmente o surgimento libertador de imagens, constituindo espaços novos e imaginários, pois “a imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão”²⁷⁶. A denominação específica dos termos *imaginação* e *imaginário* é apresentada por Bachelard em *O ar e os sonhos*. Segundo ele, “Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva”²⁷⁷, como também “a verdadeira viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário”²⁷⁸. Assim, o imaginário surge como núcleo prático e restrito da imaginação, uma espécie de exercício motriz do ato de imaginar. Essas especificidades de nomenclatura se tornam importantes para o utilitarismo adequado posto em uso.

Desse modo, ao lançar-se à visão liberta da arte imaginária, Quintana pintará sua própria Eurídice (*O retrato de Eurídice – PMT*), guiando seus traços de poeta-pintor sempre através da regência lírica, isto é, aproximando-se emotivamente das imagens, que partem da imaginação:

Não sei por que há de a gente desenhar objetivamente as coisas: o galho daquela árvore exatamente na sua inclinação de 47 graus, o casaco daquele homem justamente com as ruguinhas que no momento apresenta, e o próprio retratado com todos os seus pés-de-galinha minuciosamente contadinhos... Para isso já existe a fotografia, com a qual jamais poderemos competir em matéria de objetividade.

²⁷⁵ ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p. 88

²⁷⁶ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.18

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ BACHELARD, *loc. cit.*

Se tivesse o dom da pintura, eu seria um pintor lírico. Quero dizer, o modelo serviria tão-só de ponto de partida.

E se me dispusesse a pintar Eurídice, talvez viesse a surgir na tela um hastil, o arco tendido da lua, um antílope, uma flâmula ao vento, ou uma forma abstrata qualquer, injustificável a não ser pelo seu harmonioso ímpeto em câmara lenta, pela graça da linha curva em movimento, porque Eurídice afinal é tudo isso... É tudo isso e outras coisas, que só os anjos e os demônios saberão.²⁷⁹

Vemos então que sua essência poética, a imaginação, é antes elemento intrínseco da própria arte, e mais que isto, nas palavras de Solange Fiuza a arte faz parte do âmbito integrador da imaginação: “a arte não é nem pode ser o real, que ela é produção humana, ou melhor, construção artística e, como tal, pertence ao campo da criação, da ficção, da imaginação”²⁸⁰. Ao prosseguir, Fiuza defende a importância do artista ao impor-se diante de cotidianas trivialidades:

Essa consciência crítica faz com que o artista não mais se esmere na inútil e impossível tarefa de copiar a trivialidade concreta, mas possa se lançar ao experimentalismo criativo, alçar o vôo da fantasia, onde as realidades criadas, se comparadas com aquela do senso comum, são antes irrealidades sensíveis, anti-realidades, desrealidades.²⁸¹

Isto não quer dizer que a arte ou a poesia deixe de contactar-se com o real. Essa relação é mantida, justamente para que se atue o poder inventivo e transformador da imaginação sobre a realidade. Ao retomar a etimologia do termo “*imaginação*”, diz Bachelard que “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade”²⁸². Em determinados poemas Quintana irá comentar a tensão entre esses dois campos, onde podemos partir do drama humano que divide o homem de forma maniqueísta entre o real e o imaginário. Esse conflito é exposto em *O ovo sapiens (AHS)*. O vocábulo “*ovo*” traduz o sentido de algo que ainda está por nascer, que não está formado e permanece recluso. Sob este sentido, o homem ainda está imaturo para “pensar longos pensamentos”²⁸³ como fazem as árvores e as nuvens, ou seja, a natureza de Quintana é pura expressividade do pensamento livre, fluido e não artificializado, contrário ao racionalismo fixo e tecnicista. Essa razão humana passa a ser a própria prisão do homem. Não há um processo de expansão ou

²⁷⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 701

²⁸⁰ YOKOZAWA, *op. cit.*, p.63

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² BACHELARD, *op. cit.*, p.18

²⁸³ QUINTANA, *op.cit.*, p. 404

algo evolutivo, mas um “*orgulhar-se*” que envenena mais e mais sua castrada imaginação. Diferente disto, o pensamento do poeta expande-se ludicamente, chocalha com as folhas e se deforma com as nuvens, numa “*anarquia*” natural e viva. Sua esperança final é de que o homem não seja para sempre assim, voltando-se novamente para a palavra mágica, lírica, o papel de redenção dos indivíduos:

O homem não pode pensar os longos pensamentos
 esparsos e dispersos das árvores rumorejando,
 das árvores criando inumeravelmente as folhas,
 o homem não pode distendê-los irresponsáveis e belos como
 [as nuvens
 cardadas pelo vento,
 o homem pensa para dentro, e disto orgulha-se, porque
 na sua cabeça cabe o universo
 como num ovo.
 Na sua cabeça está o universo
 aprisionado
 tal como estava dentro da mão de Deus
 antes que seus dedos se abrissem na infinita distensibilidade
 [da Criação.
 O homem tem a pobre, a estreita cabeça
 fechada...
 (Porém não para sempre, meu Deus... Não para sempre!)²⁸⁴

Outros dois poemas vão confrontar o real e o imaginário através de representações personificadas: *Pausa (VH)* e *Os grilos (AHS)*. No primeiro dá-se, a partir da imagem real dos óculos sobre a mesa, uma diversidade seqüenciada de imagens, denominadas no texto de imagens-poema. No entanto, a “*inquietação perdurar*”. A voz lírica se duplica ao personificar a razão e a imaginação, respectivamente, em Sancho Pança e Dom Quixote. No poema *Os grilos* é lançado um corte preciso da razão pela presença de um Doutor. O poeta, como um paciente, se apóia na magia do verbo, dizendo: “meus poemas é que são os meus sentidos”²⁸⁵, ampliando a noção dos sentidos na medida em que não se prende aos cinco sentidos físicos “que se contam pelos dedos e não passam de um único bicho estropiado de cinco patas, com que mal pode se locomover”²⁸⁶. Ao voltarmos para *Pausa*, investigamos o texto por completo, observando o diálogo da voz lírica mantido com o leitor, encaminhando a este certas indagações referentes à “recriação das coisas em imagens”²⁸⁷. Ao final, dá-se um retrocesso da voz poética no texto, levando em consideração seu lado Sancho Pança diante

²⁸⁴ QUINTANA, *op.cit.*, p. 404

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 420

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 405

²⁸⁷ QUINTANA, *op.cit.*, p. 528

das infinitas possibilidades imagísticas que pudessem se criar, postas como verdadeiros enigmas. Veremos o poema na íntegra:

Quando pouso os óculos sobre a mesa para uma pausa na leitura de coisas feitas, ou na feitura de minhas próprias coisas, surpreendo-me a indagar com que se parecem os óculos sobre a mesa.

Com algum inseto de grandes olhos e negras e longas pernas ou antenas?

Com algum ciclista tombado?

Não, nada disso me contenta ainda. Com que se parecem mesmo?

E sinto que, enquanto eu não puder captar a sua implícita imagem-poema, a inquietação perdurará.

E, enquanto o meu Sancho Pança, cheio de si e de senso-comum, declara ao meu Dom Quixote que uns óculos sobre a mesa, além de parecerem apenas uns óculos sobre a mesa, são, de fato, um par de óculos sobre a mesa, fico a pensar qual dos dois Dom Quixote ou Sancho? vive uma vida mais intensa e portanto mais verdadeira...

E paira no ar o eterno mistério dessa necessidade da recriação das coisas em imagens, para terem mais vida, e da vida em poesia, para ser mais vivida.

Esse enigma, eu o passo a ti, pobre leitor.

E agora?

Por enquanto, ante a atual insolubilidade da coisa, só me resta citar o terrível dilema de Stechetti:

“Io sonno un poeta o sonno un imbecile?”

Alternativa, aliás, extensiva ao leitor de poesia...

A verdade é que a minha atroz função não é resolver e sim propor enigmas, fazer o leitor pensar e não pensar por ele.

E daí?

Mas o melhor pondera-me, com a sua voz pausada, o meu Sancho Pança o melhor é repor depressa os óculos no nariz.²⁸⁸

Mesmo que o poeta nos tenha “*encenado*” hesitações quanto ao exercício vital de recriar imagens em seu ofício, sabemos que a temática, da maneira que foi trabalhada, revela a clara pertinência do imaginário em suas criações. Assim, a tendência metalingüística do poema coloca em banca as considerações de Bachelard a respeito da imaginação que “é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante”²⁸⁹. Para Quintana, a presença dessa ação encantatória na praticidade cotidiana também é considerado algo enriquecedor, antes de tudo, humanizante. Quando isto se ausenta, torna-se motivo de tédio e pobreza de espírito. Em *As figuras (CH)*, por exemplo, a reformulação das formas e cores perpassa por objetos práticos, como barcos e aviões. Isso exige, inusitadamente, “configurações de aves ou peixes ou maravilhosos animais de sonho”²⁹⁰. Questiona-se, então, o domínio da técnica pura, pragmática, servindo somente às suas funções programadas e

²⁸⁸ QUINTANA, *op.cit.*, p. 528

²⁸⁹ BACHELARD, *op. cit.*, p.1

²⁹⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 374

objetivas: “Queremos um mundo estritamente funcional./ Tudo muito lógico, sim, mas será humano?”²⁹¹. *Triste época (SF)* debaterá justamente o franco empobrecimento do aspecto lúdico e fantasioso das eras modernas. De maneira humorada, o poeta se atém a figuras comuns, que não seriam assim notadas, mas a partir de seu olhar as vestimentas se adornam de outros ares, fazendo-nos imaginar histórias mágicas, específicas, que inserissem os simples personagens em um mundo diferente, rico de magia: “Em nossa triste época de igualitarismo e vulgaridade, as únicas criaturas que mereceriam entrar numa história de fadas são os mestres-cucas, com os seus invejáveis gorros brancos, e os porteiros dos grandes hotéis, com os seus alamares, os seus ademanes, a sua indiscutida majestade”²⁹². Sob este aspecto, em *Arquitetura funcional (AHS)* emprega-se visão parecida, tendo em vista o vazio e a ausência que as novas habitações abrigam, ficando mais evidente se considerarmos a riqueza das histórias e dos personagens pertencentes aos antigos lares. Por esse viés, Quintana avalia o funcionalismo imputado às novas casas, que não passam de objetos erguidos para moradia, isentas de um “não-sei-quê de mais sutil”²⁹³ e dos mistérios que tanto aventuram as crianças, temática inclusive de importante recorrência nos poemas que regressam a um tempo pueril, como *A casa grande (ET)* e *Instabilidade (VH)*. Dessa forma, o poeta estabelece as seguintes comparações, permanecendo então o favorecimento investido em um espaço vivaz e fértil de devaneios:

Não gosto da arquitetura nova
 Porque a arquitetura nova não faz casas velhas
 Não gosto das casas novas
 Porque as casas novas não têm fantasmas
 E, quando digo fantasmas, não quero dizer essas
 [assombrações vulgares]

Que andam por aí...
 É não-sei-quê de mais sutil
 Nessas velhas, velhas casas,
 Como, em nós, a presença invisível da alma... Tu nem
 [sabes]

A pena que me dão as crianças de hoje!
 Vivem desencantadas como uns órfãos:
 As suas casas não têm porões sem sótãos,
 São umas pobres casas sem mistério.
 Como pode nelas vir morar o sonho?
 (...)
 E as casas novas não têm ao menos aqueles longos,
 [intermináveis corredores]

Que a Lua vinha às vezes assombrar!²⁹⁴

²⁹¹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 374

²⁹² *Ibid.*, p. 168

²⁹³ *Ibid.*, p. 397

²⁹⁴ QUINTANA, *loc.cit.*

Determinadas nomenclaturas científicas podem causar certo incômodo reducionista no que concerne a livres descobertas, podendo limitar o olhar do poeta diante do céu, em meio a astros e estrelas. Assim, novamente seu questionamento se opõe ao que não favorece a frutificação do ato de devanear, pois “a imaginação (...) é a origem de um processo de libertação”²⁹⁵. Desse modo, vemos *Constelações (CH)* representando semelhante reflexão ao ascender favoravelmente os poéticos devaneios da voz lírica: “Cruzeiros, Carros, até a Ursa, a maior e a menor, a Cabeleira de Berenice, a Lira, a Balança, o Cão... quanta bobagem descobriram no Céu esses astrônomos birutas! Eu, de ignorante, quando olho o Céu, não vejo nada disso. Apenas vou traçando o teu nome com as estrelas”²⁹⁶. A metáfora reafirmada em *Cavalo de fogo (AHS)*, finalizando o poema, não somente dialoga com as procedências inomináveis de *Constelações*, mas reproduz o encanto infantil com uma carga ímpar de certeza, fruto direto do imaginário revivido:

Mas a minha mais remota recordação
só muito tempo depois eu vim a saber que era um cometa
e precisamente o cometa de Halley
maravilhoso Cavalo Celestial
com a sua longa cauda vermelha atravessando, ondulante,
[de lado a lado,
bem sobre o meio do mundo,
a noite misteriosa do pátio...
Jamais esquecerei a sua aparição
porque
naquele tempo de espantos e encantos
o cometa de Halley não se contentava em parecer um cavalo,
[apenas:
o cometa de Halley era um cavalo!²⁹⁷

Assim, nesses tempos hodiernos, por entre Sanchos e doutores, o poeta busca lapidar através de sua ameaçada imaginação o dado humanizador, como menciona em *As figuras (CH)*. Esse fator é apontado em outros momentos, refletindo inclusive seu caráter evolutivo: “(...) imaginação dom exclusivo da criatura humana e signo da sua realeza. Os animais não progridem por falta de imaginação”²⁹⁸ (*O menino e o rei – CH*). Para isso, ela está a serviço da poesia que transgride vulgarismos e banalidades: “a imaginação é uma espécie de viagem e nessa trajetória são os poetas que colocam beleza na vida cotidiana”²⁹⁹.

²⁹⁵ BACHELARD, *op. cit.*, p. 24

²⁹⁶ QUINTANA, *op.cit.*, p. 290

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 416

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 274

²⁹⁹ QUINTO, Cláudia Catarina Dominguez. **Era azul e voava**: viagem ao imaginário de Mario Quintana. Porto Alegre: PUCRGS, 2006. 162 f. Dissertação (Mestrado) – PUC-RS, Porto Alegre, 2006. p.58

querida?/ E ela respondeu-me simplesmente: AUSÊNCIA”³⁰⁹.. Na obra *A imaginação*, Jean-Paul Sartre afirma que “O ato de imaginar... é um ato mágico. É uma encantação destinada a fazer aparecer o objeto pensado, a coisa desejada, para podermos nos apossar deles. Há sempre, nesse ato, algo de imperioso... A essas ordens da consciência, os objetos obedecem: aparecem”³¹⁰.. Vejamos assim o texto *Presença (AHS)*:

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, a trevo machucado,
 a 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
 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!³¹¹.

A imaginação, sob este aspecto, injeta o sentido de complementação das coisas, constituindo, então, suas implícitas belezas: “Olha essas antigas estátuas mutiladas! São tanto mais belas quanto mais lhes falta. Isto é, quanto mais devem à tua imaginação...”³¹². (*Compleitude – PMT*).

Para Quintana, a utilização das palavras imprime materialmente a magia do poema. Elas representam a matéria-prima da poesia, que como um ópio ou um álcool³¹³ nos induz dinamicamente à ventura imaginária. A palavra, por vezes, assume um poder quase independente, que se desprende de sua sonoridade e plasticidade escrita, sempre dotada de uma beleza sutil captada pelo poeta. Ao encantar-se pela palavra *anêmona*, toda poesia ou ato de fé se resume em um transcendente frenesi: “Não é preciso um verso... nem/ Uma oração.../ Basta que digas a palavra anêmona/ E tudo esquecerás, enredado na sua/ Fantasmagórica palpitação”³¹⁴ (*Anêmona – AHS*). Em *Poema desenhado (BE)* a magia poética se inicia pelo grafismo da palavra *menina*, destacada dimensionalmente no texto. A partir da palavra, é criado ao seu redor todo um cenário subserviente à ação da menina, regente das imagens surgidas de maneira intempestiva. Adiante, no texto, a menina se volta tragicamente para sua

³⁰⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 897

³¹⁰ SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. 4. ed. São Paulo : DIFEL, 1973. p. 17

³¹¹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 419

³¹² *Ibid.*, p. 649

³¹³ BACHELARD, *op. cit.*, p.4

³¹⁴ QUINTANA, *op.cit.*, p. 451

face inacabada, que ainda assim ela observa com graça, aludindo-se ao mito narcísico. Desse modo, o poeta destaca o caráter pictórico propiciado por suas próprias palavras:

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 estende-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!³¹⁵

A origem de sua experiência com a “*palavra mágica*” localiza-se na infância. *O menino louco (AHS)* retrata o período de alumbramento e reconhecimento de sua “*pesada moeda*” paga à poesia. A confirmação desse encanto é assim descrita: “Sim, desde menino,/ Meus olhos se abriam insones como flores no escuro/ Até que, longe, no horizonte, eu via/ A Lua vindo, esbelta como um lírio... (...) Pura como um punhal de sacrifício.../ (Em meus lábios queimava-se, ignorada, a palavra mágica!)”³¹⁶. Para que esse efeito seja produtivo, no entanto, muitas vezes deve-se atentar ao “*como*” tecer o conjunto, empregando adequadamente as palavras. O ofício de feiticeiro é comentado em *Poesia e magia (CH)*: “A beleza de um verso não está no que diz, mas no poder encantatório das palavras que diz: um verso é uma fórmula mágica”³¹⁷.

A contraposição a determinadas críticas literárias dá-se justamente pelo esvaziamento que elas dirigem ao aspecto lúdico e enfeitiçante da poesia. Quintana, em alguns poemas, irá abordar esse assunto, pondo-se obviamente a favor dos traços sublimes da criação. A ideia de “*fórmula*” é reiterada no texto *A fórmula mágica (PG)*, onde se questiona a visão racionalista direcionada à obra, sacrificando assim a fantasia dos versos e a posição do artista:

³¹⁵ QUINTANA, *op.cit.*, p. 608

³¹⁶ *Ibid.*, p. 429

³¹⁷ *Ibid.*, p. 281

Comunico portanto que, independentemente do seu sentido lógico (que pode estar até brilhando pela ausência), o verso é, antes de tudo, uma fórmula mágica.

Um poeta vale, feiticeiramente, pelo seu poder encantatório.

E o que mais me penaliza e irrita é quando o crítico X se põe a pontificar que o poeta Y deve ser isto e não aquilo, que deve estar do lado de lá e não do lado de cá, ou vice-versa, que o seu temário tem de obedecer a um determinado roteiro (...)

Pobre do poeta! Escreve para dar satisfação, simplesmente... e querem obrigá-lo a dar satisfações!³¹⁸

A atitude dos críticos perante figuras imaginárias, como nos poemas *O mago e os apedeutas* (VH) e *Conto de todas as cores* (VH), expõe a abordagem empirista e insensata quanto ao universo literário. O poeta, na verdade, ao tematizar a crítica dessa forma, a delinea caricaturalmente, ironizando seu afastamento analítico e pouco envolvido com o dado lúdico da poesia. A personificação do poeta, no primeiro texto citado, novamente o envolve no teor mágico do verbo. Daí, esse mago-poeta levanta o ceticismo de muitas questões alheias: “Não! com certeza deve haver um truque!” (...) “e/ um esfrega daqui, sopra outro dali / o “material” é todo devassado”³¹⁹. Já no segundo texto, a *Comissão de Doutores* parece não acreditar no inusitado colorido investido no “menino azul”, na “menina verde”, no “negrinho dourado” e no “cachorro com todos os tons e entretons do arco-íris”³²⁰. Assim, eles resolvem pôr em prática seus “experimentos”, tentando destarte solucionar suas dúvidas. No entanto, “por mais que esfregassem os nossos quatro amigos, viram que não adiantava”³²¹. A conclusão do poema acentua mais gravemente a aversão aos críticos, pondo na voz do cão a resposta aos “doutores”: “ Mas nós não nascemos interrompeu o cachorro./ Nós fomos inventados!”³²². Sob mesmo sentido, Quintana também trará argumentos contra a tendência funcional alavancada pelo senso-comum. Entretanto, ao notar a insistência da “boa senhora” que de tudo extrai um significado utilitário, logístico, resta ao poeta, de maneira centrada, se silenciar, como vemos em *Exegese* (SF):

Mas que quer dizer esse poema? perguntou-me alarmada a boa senhora.

E que quer dizer uma nuvem? retruquei triunfante.

Uma nuvem? diz ela. Uma nuvem umas vezes quer dizer chuva, outras vezes bom tempo...³²³

³¹⁸ QUINTANA, *op.cit.*, p. 806

³¹⁹ *Ibid.*, p. 515

³²⁰ *Ibid.*, p. 512

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*, p. 175

Dessa forma, a poesia de Mario Quintana estará sempre pautada na exploração simbólica da palavra, permeando o nascimento de seu verbo de imagens sublimes que modificam o pensamento comum e unilateral. Podemos atribuir à imaginação quintaneana complexas faces de cunho integrador, como extensivos aspectos manifestos de mistérios e desvairios, vistos a seguir segundo sua obra.

4.2 Desvairismos e mistérios

Algumas atribuições temáticas formarão o imaginário poético de Quintana, tecendo prosperamente seus versos. Ao identificarmos traços de desvairismo, dá-se de maneira flagrante nesse conjunto um abalo no que diz respeito ao domínio racional ou realista, isto é, o desvairismo investirá na pouca importância do conhecimento, dos nomes referentes às coisas, se associará à idéia de loucura e à libertação através do movimento físico, identificada nominalmente nos poemas como dança. Hugo Friedrich percebe no lirismo moderno uma diversidade de objetivo único. Nas palavras do autor, “a relação da lírica com o mundo apresenta aspectos múltiplos. Porém, o resultado é sempre o mesmo: desvalorização do real”³²⁴. Podemos estender a reflexão assinalada por Friedrich ao que Herbert Read confere à civilização moderna. Segundo Read, há um tipo de subserviência ao racionalismo científico, causando empobrecimento aos mistérios da alma humana, como por exemplo, no âmbito religioso. Apesar de Read reconhecer esse processo como algo irreversível, ele deposita na arte e na vida os valores mais sublimes: “natureza do cosmos e a origem e objetivo da vida humana continuam sendo um mistério, e isso significa que a ciência não substitui, de forma alguma, as funções simbólicas da arte, que ainda são necessárias”³²⁵.

A poesia quintaneana, desse modo, faz jus veementemente a essa condição essencial da arte, lançando mão de sua transgressora magia em contraposição ao racionalismo dominante. Assim, ao propor a indiferença ao saber, ao ter desconhecimento do que o cerca, o poeta embriaga seu olhar de novidades, ilimitando possibilidades imagísticas e perceptivas. Há também nessa postura a intenção de manter e proteger seu mundo subjetivo, demonstrando sutilmente um alheamento quanto ao mundo exterior que inspira brutalidade, simpatizando-se singularmente pelo humilde cotidiano. A voz lírica então definir-se-á estrangeira, como vemos em *Os invasores (VH)*. Em um âmbito maior, isto é dirigido aos poetas, autênticos

³²⁴ FRIEDRICH, *op. cit.*, p.196

³²⁵ READ, Herbert. **Arte e alienação**: o papel do artista na sociedade. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p.25

E havia um tempo em que o meu olhar dizia:
“Bom-dia, sr. Dia!”
Era o meu primeiro pensamento ao despertar.
Naquele tempo todas as coisas tinham nome próprio.
O relógio não era o relógio apenas,
O relógio chamava-se Relógio
E as orações da noite eram ditas diretamente
a Deus nosso Senhor.

Tudo era familiar,
Ao alcance da mão, da voz, do olhar.
Depois é que veio a Idade do Conhecimento
E ninguém mais se conhece!³²⁹

A infância, considerada tempo de inocência, é tematizada na imagem da menina que “*entrou correndo no Céu?!*”, em *Pequena crônica policial*, do livro *Canções*. O esvaziamento da consciência do saber embutido na menina, assassinada nas ruas ao se prostituir na fase adulta, a imacula de seus pecados num regresso temporal, envolvendo-a de pureza e redenção. Enfatiza-se aí a expressão “*sem nada saber*”: “Sem nada saber da vida,/ De vícios ou de perigos,/ Sem nada saber de nada.../ Com a sua trança comprida,/ Os seus sonhos de menina,/ Os seus sapatos antigos!”³³⁰.

O contato do leitor com a linguagem poética surge como retorno de uma comunicação fantasiosa, pois como uma criança, ele não deseja respostas conclusivas, mas as interrogações do poema. Assim, permanece a poesia no âmbito da descoberta, ou a conhecer, trazendo em si o sabor imprevisível do novo. Dá-se então, segundo Quintana, o casamento da inquietude do leitor com a incompletude do poema, onde o prazer, paradoxalmente, está no constante processo da dúvida: (“Cada verso é uma pergunta do poeta”³³¹ – *Interrogações – AHS*). Para Octavio Paz “o poema é um espaço vazio, mas carregado de iminência. Ainda não é a presença: é um conjunto de signos que procuram o seu significado e que não significam outra coisa além de ser procura”³³². Em *Aproximações (VH)* dirá o poeta:

Todo poema é uma aproximação. A sua incompletude é que o aproxima da inquietação do leitor. Este não quer que lhe provem coisa alguma. Está farto de soluções. Eu, por mim, lhe aumentaria as interrogações. Vocês já repararam no olhar de uma criança quando interroga? A vida, a irrequieta inteligência que ele tem? Pois bem, você lhe dá uma resposta instantânea, definitiva, única – e verá pelos olhos dela que baixou vários risquinhos na sua consideração.³³³

³²⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 774

³³⁰ *Ibid.*, p. 154

³³¹ *Ibid.*, p. 390

³³² PAZ, *op. cit.*, p. 104.

³³³ QUINTANA, *op.cit.*, p. 521

Outros poemas de Quintana, com posições mais explícitas, colocarão como foco o questionamento dos nomes. Destaca-se daí a validade considerada no pluralismo das palavras em exercício imaginário, isto é, para o poeta a importância maior está na diversidade simbólica que os nomes podem encenar e não somente na nomeação de caráter unilateral, empobrecida em seu aspecto criativo. Em *O visitante matinal (PV)* é dito: “Para que nomes? Era azul e voava...”³³⁴. Reivindica-se em *O nome e as coisas (VD)* a essência originária, retirando-se dessas tais *coisas* qualquer intenção explicativa:

Para que estragar a simples existência das coisas com nomes
arbitrários?
Um gato não sabe que se chama gato
E Deus não sabe que se chama Deus
(“Eu sou quem sou” – diz Ele no livro do *Gênesis*)
Eu sonho
É com uma linguagem composta unicamente de adjetivos
Como deve ser a linguagem das plantas e dos animais!
Só de adjetivos, sem explicação alguma,
Mas com muito mais poesia...³³⁵

Essas proposições são humoradamente aludidas aos hábitos humanos e cotidianos, como por exemplo, na escolha do nome para os indivíduos: “(...) Um nome serve, em última instância, para uma lápide./ Ou para uma estátua, geralmente eqüestre./ E a melhor fase da vida a mais natural é quando os pais ainda não escolheram um nome para a gente”³³⁶ (*Do nome – CH*). O fator humano, dessa forma, adquire proporções singulares. Assim, o âmago do homem torna-se inclassificável, não pode se reduzir a um nome específico, pois este nada diria sobre “o assunto primeiro e último dos poemas”³³⁷, como se vê em *O inominável (PG)*:

O eu nem nome tem. O meu nome, diz ele, é João. E daí? É como se dissesse o meu nariz, os meus óculos, o meu par de sapatos.
Este eu irredutível é o que existe de mais impessoal, portanto, mais vasto e mais profundo – o assunto primeiro e último dos poemas, o campo de batalha dos anjos.
O resto é a pessoa ocasional, isto é, o indivíduo a quem emprestaram o nome de João, que comprou um par de sapatos, que usa óculos e se julga dono do próprio nariz.
Mas que nem sabe o quanto significa...³³⁸

³³⁴ QUINTANA, *op.cit.*, p. 767

³³⁵ *Ibid.*, p. 907

³³⁶ *Ibid.*, p. 298

³³⁷ *Ibid.*, p. 833

³³⁸ *Ibid.*

A desvalorização do real, localizada por Friedrich, assume aqui outro formato através da loucura. Além disso, “exemplos ilustres mostram que a loucura é talvez o clímax do pensamento quando está em ruptura total com o seu meio: enclausuraram Sade; enclausuraram Nietzsche; enclausuraram Baudelaire”³³⁹. Ironicamente para Quintana, o poeta é permanentemente louco, comprometido com a violação da lógica. Sua poesia, paradoxalmente, maquina a beleza ao reformular a realidade. Desse modo, sua arte é definida como uma “*loucura lúcida*”, pois articula através do engenho verbal seu próprio ambiente desvairado: “A diferença entre um poeta e um louco é que o poeta sabe que é louco... Porque a poesia é uma loucura lúcida”³⁴⁰ (*A diferença – PG*). Ao comentar *O verso (PV)*, diz ainda Quintana: “O verso é um doido cantando sozinho./ Seu assunto é o caminho. E nada mais!/ O caminho que ele próprio inventa...”³⁴¹.

Algumas vezes guiado por esse espírito delirante, irrompe em determinados poemas uma espécie de convocação dos insanos. Tais ações podem ser acompanhadas em *A grande enchente (AHS)* e no *soneto V*, de *A rua dos cata-ventos*. No primeiro texto, observa-se uma auto-suficiência em graus elevados, consequência do próprio estado introspectivo da voz lírica: “Que importa o que há de vir? Tudo é poupado aos loucos/ e os loucos tudo se permitem. Vamos!/ Espírito de deuses, sobre as águas pairamos./ Alguns de nós dizem que apenas somos nuvens... (...) É preciso, é preciso, é preciso continuarmos juntos!”³⁴². No *soneto V*, seu *País de Trebizonda* é definido pelas companhias escolhidas para conviver: os “loucos”, os “mortos” e as “crianças”³⁴³. Corroborar-se novamente o sentido lúdico da presença infantil: “(...) No meu vago País de Trebizonda.../ Entre os Loucos, os Mortos e as Crianças,/ É lá que eu canto, numa eterna ronda, Nossos comuns desejos e esperanças!...”³⁴⁴.

Ao relacionar poesia e loucura, Platão destaca nas páginas de *Fedro* o delírio poético inspirado por deuses e Musas. Conforme aponta o filósofo, “a obra poética inteligente se ofusca perante aquela que nasce do delírio”³⁴⁵.

A lua, símbolo típico do gênero lírico, adquire em *Aparição (SF)* cores rudes de violência e alucinação. Pairando sob o domínio do “*perfil noturno*”, ela toma de súbito as imprecisas sensações do eu poético que “*nem lhe sabia o nome*”. Assim, o objeto de referência do texto é coberto de imagens múltiplas, irrealis, que distanciam ainda mais o “*eu*”

³³⁹ DUROZOI, Gerard; LECHERBONNIER, Bernard. **O surrealismo**. Coimbra: Almeida, 1976. p.151

³⁴⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 828

³⁴¹ *Ibid.*, p. 776

³⁴² *Ibid.*, p. 410

³⁴³ BECKER, *op. cit.*, p.36

³⁴⁴ QUINTANA, *op.cit.*, p. 89

³⁴⁵ PLATÃO. **Diálogos**: Mênon, Banquete, Fedro. Porto Alegre: Globo, 1945. p.151

do entendimento racional, dimensionando-se então o nível de transgressão visionária do poema. Vejamos:

Tão de súbito, por sobre o perfil noturno da casaria, tão de súbito surgiu, como um choque, um impacto, um milagre, que o coração, aterrado, nem lhe sabia o nome: a lua! a lua ensangüentada e irreconhecível de Babilônia e Cartago, dos campos malditos de após-batalha, a lua dos parricídios, das populações em retirada, dos estupros, a lua dos primeiros e dos últimos tempos.³⁴⁶

Nas tendências estéticas do século XX, um dos movimentos que diretamente incorporou os aspectos alterados da razão, explorando as idéias surgidas na psicanálise freudiana, foi o Surrealismo. No Brasil, sua influência ecoou aos poucos, sem a formação de uma escola surrealista, mas com incorporações esparsas de algumas de suas características. Em Mario Quintana, determinados críticos indicam “traços de um surrealismo à brasileira”³⁴⁷. Sondamos aqui, em primeira instância, a utilização que o poeta fará de algumas dessas práticas surrealistas, como a composição de imagens aleatórias e caóticas, que servirão para a pluralidade artística de sua linguagem, como também para o descrédito direcionado ao plano da realidade ou explicativo das coisas. Essa posição de indiferença, por vezes exercitada, se expressa em *Conto azul (CH)* com ar de piedade: “Meu Deus! esses humanos... Não podiam eles viver sem razões?”³⁴⁸. Já em *O filho morto (CH)* será contada uma anedota vivenciada junto a um amigo e poeta, chamado Oscar. Habilidoso na criação de sonetos que “*tinham um quê de clássico*”, Oscar “compusera um deles em memória de seu filho único, morto na flor da mocidade (...) ele o recitou para mim, enquanto as lágrimas lhe corriam pelas faces”³⁴⁹. Adiante se descobrirá que o filho não morrera, “estava fazendo o serviço militar”³⁵⁰ e quando questionado, responde Oscar: “É pra que se morresse”³⁵¹. Ao final do texto, certas reflexões são levantadas a respeito da verdade poética e da verdade real. Defende-se, sem comprometimentos teóricos, a independência do mundo imaginário, dono de sua própria razão: “A verdade do mundo poético não tem de dar satisfações à verdade do mundo real eis aí uma tese a defender. Mas fique o leitor descansado: eu não pretendo provar coisa nenhuma... Estou modestamente fazendo uma afirmação”³⁵². Dessa forma, ao ser negada

³⁴⁶ QUINTANA, *op.cit.*, p. 173

³⁴⁷ CABRAL, Ana Beatriz; CALDAS, Ricardo W. O imaginário e o sonhador. In: ZILBERMAN, Regina; CALDAS, Ricardo Wahrendorff. (Org.). **Centenário de Mario Quintana (1906-2006) antologia: poesia e crônica**. Brasília: Editorial Abaré, 2006. p. 184

³⁴⁸ QUINTANA, *op.cit.*, p. 311

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 295

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² QUINTANA, *loc.cit.*

qualquer possibilidade de explicações mais extensas sobre o ofício criador, o leitor não é frustrado em seu lúdico deleite, como vimos em *Aproximações (VH)*, pois assim seriam infringidos os princípios mais elementares da poesia. O que deve ser mais uma vez esclarecido é que a relação do imaginário com a realidade não se dá com desquite ou afastamento total. Há um trânsito entre esses campos, de maneira que surge uma verdade própria, a verdade artística, observadora e transfiguradora da realidade.

Por conseguinte, encontramos na linguagem quintaneana uma rica confluência de imagens, referências tanto do mundo real quanto do mundo imaginário, indicando-nos então sua “*fleuma surrealista*” que justamente irá fundir “elementos que transitam livremente entre o mundo imaginário e o real”³⁵³. Na prosa poética *Interlúdio (SF)* a inusitada surpresa das imagens acontece pela ação de cães e da lua, onde esta é personificada com brincadeira e gracejo:

A noite se estende ao rés-do-chão como um lençol, que os cachorros puxam, do horizonte. Puxam, esticam, sem rasgar.
Porque a lua vai saltar.
E ficará pulando, ao centro, para cima, para baixo, para cima, para baixo, como Sancho Pança no capítulo XLV do *Dom Quixote*.³⁵⁴

Em *Floresta (AF)*, Quintana usará a escrita automática, “considerada o cerne da linguagem surrealista (...) tendo por objetivo comum a libertação psíquica do homem”³⁵⁵. Através desse método estilístico “os estados oníricos e de loucura puderam ser manifestados, rompendo os limites preestabelecidos, ou seja, as regras impostas pela sociedade”³⁵⁶. No texto configura-se assim o predomínio surreal:

Dédalo de dedos.
Lanterninhas súbitas.
Escutam as orelhas-de-pau. Ssssio...
O gigante deitado
Se virou pro outro lado.
O velho Carabô
Parou de pentear os cabelos.
É o Vencido... são as duas mãos e a cabeça do Vencido
[que se arrastam.
Que se arrastam penosamente para o poço da Lua,
Para o frescor da Lua, para o leite da Lua, para a lua da Lua!
(Filha, onde teria ficado o resto do corpo?)³⁵⁷

³⁵³ CABRAL, *op.cit.*, p.184

³⁵⁴ QUINTANA, *op.cit.*, p. 179

³⁵⁵ CABRAL, *op.cit.*, p.182

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ QUINTANA, *op.cit.*, p. 197

A associação da dança ao comportamento não racional surge como um tópico intrigante, onde é preciso levar em consideração a conquista do desprendimento mental através do rito dionisíaco, presente na pulsação física embalada pelo ritmo. A inauguração desse flerte, dança e desvairismo, dá-se já na estréia com *A rua dos cata-ventos*. No *soneto XXVII* predomina a concepção cromática da ascensão, isto é, o texto do início ao fim expõe uma luminosidade exuberante, livre, simbolizada por imagens diversas: “*a luz*”; “*corpos nus*”; “*na manhã*”; “*olhos claros*”; “*céu de vôos*”; “*tons vibrantes*”. O coroamento dessa iluminada alegria é feito ao final, momento pertinente para lembrarmos da reflexão nietzschiana: “somente dançando, sei falar em imagens das coisas mais elevadas”³⁵⁸. Observa-se que não haverá explicação para a felicidade coletiva: “Encheremos o céu de vôos encantados!...// E as rosas da Cidade inda serão mais rosas,/ Serão todos felizes, sem saber por quê.../ Até os cegos, os entrevadinhos... E/ (...) Nós improvisaremos danças espantosas/ Sobre os telhados altos, entre o fumo e os cata-ventos!”³⁵⁹.

O sentido de coletividade parece mais flagrante quando o poeta convoca os outros para danças em grupo, confirmando ainda mais a noção ritualística, como vemos em *Canção da primavera* e *Canção do primeiro do ano*, ambas do livro *Canções*. No primeiro texto citado, o que há de mais contundente é sua alta elaboração musical, apropriada quando falamos em dança. A repetição de palavras, principalmente do verbo “*dancemos*”, é o maior recurso responsável por essa construção musical. A rima nos versos 4 (chegando), 6 (girando) e 8 (bando) imprime o processo contínuo através do gerúndio, criando uma motricidade alucinante, até se perder por completo a razão: (“Dancemos todos até/ Não mais saber-se o motivo...”³⁶⁰). Ao ler a segunda estrofe (“Cata-vento enlouqueceu/ Ficou girando, girando./ Em torno do cata-vento/ Dancemos todos em bando”³⁶¹), Bittencourt afirma que a imagem do cata-vento “conduz também à idéia de movimento e dança pelo rodar contínuo de suas pás, além de trazer consigo um clima de renovação através da conotação que o elemento ‘vento’ adquire na obra quintanesca”³⁶². *A Canção do primeiro do ano* é realizada através da cotidiana sonoridade do espaço citadino. Assim, o poeta retira da voz dos pregoeiros, das risadas intempestivas, da personificação dos sinos o ritmo revigorante que contagiara toda a cidade, aproximando os indivíduos no clima festivo do ano que se inicia. Na quinta e sexta estrofe temos:

³⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 98

³⁵⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 111

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 125

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² BITTENCOURT, G. N. da Silva. Caminhos de Mario Quintana: a formação do poeta. **Revista Ciências e Letras**. Porto Alegre, n.17, p.21-30,1996. p.84

E os sinos dançam no ar.
De casa a casa, os beirais,
Para lá e para cá
Trocamos recados de asas,
Riscando sustos no ar.

Silêncios. Sinos. Apelos. Sinos.
E sinos. Sinos. E sinos. Sinos.
Pregoeiros. Sinos. Risadas. Sinos.
E levada pelos sinos,
Toda ventando de sinos,
Dança a cidade no ar!³⁶³

É em *Aula inaugural (AHS)* que se aplica de maneira mais emblemática a concepção de poesia como dança. O elemento nuclear desta concepção encontra-se na função rítmica. Brandão, ao discursar sobre *Aula inaugural*, diz que “essa sobrevalorização da poesia ele a vai buscar no ‘ritmo’, fator elementar comum à poesia, à canção, à dança e à própria vida”³⁶⁴. Desse modo, surge a máxima poética: “Fora do ritmo, só há danação./ Fora da poesia não há salvação./ A poesia é dança e a dança é alegria”³⁶⁵. O cromatismo de ascensão, como no *soneto XXVII*, reaparece aqui através de luzes metafóricas, contrapondo com sentido de resistência a cadência musical ao meio obscuro alegorizado na “noite” e nas “trevas”: “...a simples canção, é uma luz dentro da noite”³⁶⁶; “O solene canto é um archote nas trevas”³⁶⁷. Ao dançar seu desespero e miséria diante do “*Caos atônito*”, o poeta exercita sobre a “*escuridão*” que o cerca a possibilidade de vitória, elevando em si a transcendência pessoal e acentuando na poesia seu dado humanizante. Assim, “a dança é o modo possível de o homem ordenar o caos, dar uma forma (um ritmo), à existência que, por natureza, é desordem e desequilíbrio”³⁶⁸. Vemos adiante o prosseguimento do texto, atentando para a referência metalingüística que dirige ao próprio poema o valor da esperança “que eternamente se renova”³⁶⁹:

(...)
Dança, pois, teu desespero, dança

³⁶³ QUINTANA, *op.cit.*, p. 159

³⁶⁴ BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **Poemas sobre a poesia na literatura brasileira**. 1992. 210 f. Tese (Livro Docência) – Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992. p.193

³⁶⁵ QUINTANA, *op.cit.*, p. 447

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 448

³⁶⁸ ALVES, José Hélder Pinheiro. **A representação do tempo na poesia de Mario Quintana**. 2000.164 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. p.63

³⁶⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 447

Tua miséria, teus arrebatamentos,
 Teus júbilos
 E,
 Mesmo que temas imensamente a Deus,
 Dança como David diante da Arca da Aliança;
 Mesmo que temas imensamente a morte
 Dança diante da tua cova.
 Tece coroas de rimas...
 Enquanto o poema não termina
 A rima é como uma esperança
 Que eternamente se renova.
 A canção, a simples canção, é uma luz dentro da noite.
 (Sabem todas as almas perdidas...)
 Dança, encantado dominador de monstros,
 Tirano de esfinges,
 Dança, poeta,
 E sob o aéreo, o implacável, o irresistível ritmo de teus pés,
 Deixa rugir o Caos atônito...³⁷⁰

Podemos também considerar a auto-referência da voz lírica onde, ao intitular-se *O bailarino (CI)*, o poeta explicita seu estado incondicional de libertação, a poesia: “Não sei dançar./ Minha maneira de dançar é o poema”³⁷¹. Sob este sentido, em *A canção (AF)* é sugerida a leitura com dança (“Tão linda que só se poderia ler dançando”³⁷²), mesmo que a canção-poema esteja “fragilmente pintada sobre o véu do silêncio”³⁷³.

O ensaísta francês Roger Garaudy, na obra *Dançar a vida*, analisa diversos significados da dança na história da humanidade. Destacaremos aqui algumas dessas considerações:

Não apenas jogo, mas celebração, participação e não espetáculo, a dança está presa à magia e à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e à morte. Os homens dançam todos os momentos solenes de sua existência: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, a sementeira e a colheita. (...)
 Dançar é, antes de tudo, estabelecer uma relação ativa entre o homem e a natureza, é participar do movimento cósmico e do domínio sobre ele.³⁷⁴

Na obra de Quintana tudo parece ser retirado do cotidiano, inclusive as investidas no sobrenatural. Daí ele afirmará que “O cotidiano é o incógnito do mistério”³⁷⁵ (*Da humilde verdade – SF*), como em *Umbral (PG)* dirá que “O mistério está mesmo é do lado de cá”³⁷⁶. Ana Beatriz Cabral e Ricardo W. Caldas recorrem ao crítico C. Rosset, em seu texto *O real e seu duplo - Ensaio sobre a ilusão*, para comentarem a relação do sobrenatural com o

³⁷⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p.448

³⁷¹ QUINTANA,1989, *op.cit.*, p. 66

³⁷² *Ibid.*, p. 202

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.13-14.

³⁷⁵ QUINTANA, *op.cit.*, p. 177

³⁷⁶ QUINTANA, *op.cit.*, p. 809

cotidiano no universo quintanesco. Segundo eles, “a aparência deste mundo aqui é apenas a manifestação, ao mesmo tempo primordial e fútil, de um espantoso mistério”³⁷⁷.

Dessa forma, a poesia quintaneana investigará as nuances da vida, casando-a com esse mistério tão presente e comum, mas que deve ser sabiamente extraído por uma linguagem bela e incomum. Esta aproximação será mais flagrante ao reconhecer a própria poesia como “*um sintoma do sobrenatural*” (*Claro enigma – CH*), além de manter sua percepção do belo ao integrar a ele a esfera do incógnito: “*O mistério faz parte da beleza*” (*A definição – CH*). Em *A rua do poeta (VH)*, haverá o ponto de convergência entre o “lá” e o “cá”, justamente por ser o espaço reservado do sonhador, da presença imaginária e da contradição, isto é, do poeta. Assim, a assimilação do natural e do sobrenatural é realizada, compondo de maneira multifacetada o mágico verbo em transcendência: “Porque o reino do poeta... bem, não me venham dizer que não é deste mundo. Este e o outro mundo, o poeta não os delimita: unifica-os. O reino do poeta é uma espécie de Reino Unido do Céu e da Terra”³⁷⁸.

Alguns poemas, no entanto, farão constantemente referências a um outro lado, a um “*outro mundo*”, tornando-se quase um tema cristalizado na obra do autor de Alegrete. O fator intrigante nisto é que, por vezes, esse “*outro mundo*” se revela por “*portas*” aparentemente banais, como podemos ver em *A casa em ruínas (CI)* e em *As janelas (PMT)*. No primeiro texto, o fascínio pela passagem ao além é instigado através dos restos destruídos da moradia, onde a suspensão da parede e da porta, quase no ar, ao invés de levar a lugar nenhum, pode ser a entrada do contato mais surpreendente: “Uma única porta/ No único muro de uma casa em ruínas./ Cuidado... Quem atravessar essa porta, à noite,/ Pode ficar para sempre no Outro Mundo!”³⁷⁹. A mesma idéia se repete em *As janelas*, onde os portais agora surgem dos retratos, espiando-nos de lá os habitantes invisíveis: “Esses quadrados lívidos que os retratos deixam nas paredes, ao serem retirados, são janelas do outro mundo... Por elas nos fitam, invisivelmente, as almas queixosas dos retratados defuntos”.

Assim, o poeta vai tendendo, a partir dessas cotidianas evasões, a desembocar sua visão para o lado de “*lá*”, pois, como afirma, “a verdadeira poesia sempre foi um meio de comunicação com este e com o outro mundo”³⁸⁰ (*O chá, os fantasmas, os ventos encantados – PMT*). Desse modo, em alguns textos, sua disposição para o “*outro mundo*” é acentuada, reconhecendo uma ligação inerente da alma com o impalpável: “...a nossa alma, por mais que

³⁷⁷ CABRAL, *op.cit.*, p. 198

³⁷⁸ QUINTANA, *op.cit.*, p. 516

³⁷⁹ QUINTANA, 1989, *op.cit.* p. 31

³⁸⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 715

esteja envolvida nas coisas deste mundo, nunca deixa de estar do outro lado das coisas...”³⁸¹ (*Hamlet e Yorick – VH*). Essa experiência será estendida junto aos “*indivíduos*” desse plano distante, denominados de “*visitantes noturnos*” em *O que chegou de outros mundos (VH)*. Nesse texto, o contato da voz poética com os entes desencarnados efetua-se com certas restrições, dando-nos a entender, sobretudo, um sucinto respeito de ambos os lados, silenciosamente. O ser sobrenatural é recebido e acolhido na “*cadeira de espaldar*”, enquanto a voz poética irá cumprir seus “*estranhos rituais*” condizentes à sua “*condição e espécie*”: “E eu/ então/ ele ainda deve estar ali!/ levanto-me e vou cumprindo/ todos os meus rituais”³⁸². Em *O cais (AF)* as correspondências são tentativas de comunicação com alguém que o aguarda, ou seja, aqui não é ele que faz a recepção, mas é outro que está para recebê-lo, mesmo não sabendo quem seja: “Quem é que me espera,/ Que ainda me ama,/ Parado na beira/ Do cais do Outro Mundo?”³⁸³. Já na *Viagem futura (ET)*, denominando-se “*marinheiro do além*”, o poeta consegue finalmente encontrar nos portos “caras amigas, estranhas caras, desconhecidos tios mortos e eles me indagarão se é muito longe ainda o outro mundo...”³⁸⁴.

Além dos “*indivíduos*” participativos desses encontros fortuitos, surgem como representação de um patamar fantástico outros fenômenos diferentes, como vozes noturnas, anjos e seres sombrios. Em *Noturno I (AHS)*, são várias as cogitações para se tentar descobrir as características das vozes lançadas na noite. Vemos ao fim o poeta recorrer à figura dos anjos: “Essa voz que se escuta de noite/ nota (ou sílaba?) que se prolonga indefinidamente,/ que quer dizer? que nos quer dizer? (...) Serão anjos? Tristes Anjos, que desconhecem/ o maravilhoso espanto de viver por um só instante!”³⁸⁵. Em *Do sobrenatural (SF)*, recusa-se qualquer atribuição transcendental das sonoridades desse mundo. O contato com o “*outro mundo*” realiza-se através da voz de um recém-nascido. O surgimento da pequena criança nos traz a idéia de um mensageiro, correspondendo-nos com possíveis notícias do outro lado da existência: “Vozes ciciando nas frinchas... vozes de afogados soluçando nas ondas... vozes noturnas, chamando... pancadas no quarto ao lado, por detrás dos móveis, debaixo da cama... gritos de assassinos ecoando ainda nos corredores malditos... Qual nada! o que mais amedronta é o pranto dos recém-nascidos: aí é que está a verdadeira voz do outro mundo”³⁸⁶. A aparição de seres sombrios, fantásticos, acontece em *Cripta (AF)*, propriamente intitulado como *capela subterrânea para sepultamentos*. O espaço no poema é dimensionado em

³⁸¹ *Ibid.*, p. 502

³⁸² *Ibid.*, p. 560

³⁸³ *Ibid.*, p. 202

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 475

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 419

³⁸⁶ QUINTANA, *op.cit.*, p. 187

vertical, chegando ao fundo do “*porão da casa*” onde o tempo parece se ausentar e horizontalmente o mistério permanece. Vemos, desse modo, a estruturação integral do texto:

Debaixo da mesa
 A negrinha.
 Assustada,
 Assustada.
 Na janela
 A lua.
 No relógio
 O tempo.
 No tempo
 A casa.
 E no porão casa?
 No porão da casa umas estranhas ex-criaturas com cabelos
 [de teia de aranha e os olhos sem luz sem luz e todas
 [se esfarelado que nem mariposas ai todas se esfarelado
 [mas sempre se remexendo eternamente se remexendo
 [como anêmonas fofas no fundo de um poço de um poço!³⁸⁷

Friedrich, ao observar a lírica moderna, afirma que “A realidade desmembrada ou dilacerada pela violência da fantasia jaz na poesia como campo de ruínas. Acima deste encontram-se irrealidades forçadas. Mas ruínas e irrealidades encerram o mistério e, por este, os poetas líricos compõem versos”³⁸⁸. Esse comportamento, como outros apontados pelo autor, ganharam força no decorrer do século XX, desenvolvendo-se significativamente e de maneira diversa na literatura de vários países. Formando assim sua linguagem com propriedade e originalismo, Quintana irá captar esses traços estéticos da modernidade, adicionando em seu imaginário poético semblantes próprios de cunho sobrenatural ou misterioso.

O *Mundo (AF)* estrutura-se justamente pelo âmbito da fantasia, comprometendo imaginariamente os pilares da realidade. A inauguração de um novo espaço é fundada a partir de um tempo desconhecido. A observação feita através da imagem banal da folhinha, que “*marcava uma data em caracteres desconhecidos*”, desperta o eu poético para o tempo metonimizado na “*data ilegível e maravilhosa*”. Diante deste novo mundo, todo seu prévio conhecimento é esvaziado, inaugurando-se simultaneamente, a partir do não saber ou da não racionalidade, outros novos conhecimentos: “Ai, agora era um outro dançar, outros os sonhos e incertezas,/ Outro amar sob estranhos zodíacos...// Outro...”³⁸⁹. Essas adquiridas descobertas referem-se a elementos do desvario e do mistério. Primeiramente temos a dança como expressão de liberdade e encantamento pelo próprio corpo. Os outros elementos configuram-

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 199

³⁸⁸ FRIEDRICH, *op. cit.*, p.211

³⁸⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 196

se no campo do mistério: sonhos, incertezas, estranhos zodíacos, onde o amor é regido por esses signos. O poema divide-se em dois tempos, apresentando um fluxo entre os termos “*E eis que naquele dia a folhinha marcava*” e “*Ai, agora era um outro*”. O aspecto temporal do verbo “*ser*” (era) contribui para o instante lúdico surgido do novo. No verso final aparece o único fator de grande aversão ao mundo em surgimento, já que a expressão “*ai*” no quarto verso carrega um certo temor, porém, não o “*terror*” citado no fim (“E o terror de construir mitologias novas!”³⁹⁰). Tal aflição corresponde à construção de mitologias, uma forma de explicar a origem desse mundo. O novo mundo lírico de Quintana está envolto em mistério e ausente de qualquer ciência ou explicação, extensões da própria *razão*. Desse modo, um tipo de *Gênesis* aqui seria seu terror, pois finalizaria qualquer manifestação de mistério que habita o seu mundo.

A ambientação do espaço noturno, sob um clima oculto, é bastante recorrente no livro *Aprendiz de feiticeiro*. A confirmação disto pode ser observada em dois poemas seqüenciados no livro: *Noturno* e *As belas, as perfeitas máscaras*.

No primeiro texto citado, a dinamicidade do sujeito lírico segue em direção à descoberta do mistério, nutrido essencialmente pela “*noite imensa*”. A demarcação reiterada com ausência de explicações lógicas (“*Não sei por quê*”) cruza-se juntamente a uma ação aflita, resultando ao final em uma cena de abandono e desespero, além de seu pensamento estar em constante oscilação no decorrer do texto, como podemos notar na íntegra:

Não sei por quê, sorri de repente
E um gosto de estrela me veio na boca...
Eu penso em ti, em Deus, nas voltas inumeráveis que fazem
[os caminhos...
Em Deus, em ti, de novo...
Tua ternura tão simples...
Eu queria, não sei por quê, sair correndo descalço pela noite
[imensa
E o vento da madrugada me encontraria morto junto de um
[arroio,
Com os cabelos e a fronte mergulhados na água límpida...
Mergulhados na água límpida, cantante e fresca de um arroio!³⁹¹

Em *As belas, as perfeitas máscaras (AF)* retomamos o tópico nuclear deste trabalho que orienta o enfático lirismo quintaneano, tendo em vista o embate inerente do dado lírico com os aspectos negativos da sociedade em geral, acostumada a abafar a manifestação lúdica e sublime vivenciada pelo homem. Dessa forma, uma das escolas confluentes à

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*, p. 204

linguagem quintaneana, assumida pelo poeta com grande apreço, é o Simbolismo, carregada de referências musicais e ocultistas. Como importante confirmação, utilizaremos aqui algumas palavras de Solange Fiuza, defendendo que:

(...) ele se aproxima dessa estética pelo caráter marcadamente intimista de seu lirismo e pela conseqüente valorização de espaços em que o interior pode aflorar plenamente, como é o caso do devaneio, do sonhar acordado. Os simbolistas, em uma sociedade que lhes é hostil, **negam-se** a mimetizar essa sociedade e se põem a perscrutar a realidade mais autêntica do eu profundo.³⁹²

Neste poema, além de sua composição predominantemente introspectiva, vemos a ambientação noturna que novamente rege a perdição sobrenatural do eu. Outros elementos que confirmam esse diálogo com o estilo simbolista estão diluídos no texto, representando a musicalidade, o envolvimento com a morte, figuras espiritualizadas e o ocultismo. O trajeto obscuro do eu pela noite é finalizado paradoxalmente no contato com a “*pura estrela da manhã*”, como vemos ao fim:

As belas, as perfeitas máscaras de perfil severo
 Que a morte, no silêncio, esculpe,
 Encheram-se de uma estranha claridade...
 Que anjos tocam, através do mundo e das estrelas,
 Através dos sensíveis rumores,
 O canto grave dos violoncelos, profundos?
 Alma perdida, vagabunda, Messalina sonâmbula, insaciada...
 Que procuras na noite morta, Alma transviada,
 Com tuas mãos vazias e tristes?
 Cantam os violoncelos... A noite sobe como um balão...
 Meus olhos vão ficando cada vez mais lúcidos...
 Soluçam os violoncelos... Ah,
 Como é gelado o teu lábio,
 Pura estrela da manhã!³⁹³

Quintana, como um importante poeta moderno no Brasil, constituirá sua obra conforme certos preceitos já indicados por Friedrich no modernismo europeu de fins do século XIX. Ele orientará sua linguagem direcionado por composturas básicas da poesia, que, segundo Friedrich, “quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos **pré-racionais**...”³⁹⁴, isto é, nosso poeta lança mão do poder enfeitiçante da verbo imaginário, assumindo apropriadamente suas ousadias para o empenho necessário da criação de novos mundos, sempre a favor da liberdade do homem, seja através

³⁹² YOKOZAWA, *op. cit.*, p.143

³⁹³ QUINTANA, *op.cit.*, p. 204

³⁹⁴ FRIEDRICH, *op.cit.*, p.16

da loucura, da descoberta ou do mistério, mas antes de tudo, através do ofício íntimo da beleza verbal.

4.3 O menino de outrora

Como última extensão da criação imaginária de Quintana, abordada neste trabalho, traremos aqui a temática da infância. O envolvimento do poeta com o universo infantil é bastante significativo, tendo em vista a ampla dedicação voltada para esse público ao qual retribuiu sete obras suas, sendo duas direcionadas especificamente para as crianças: *O batalhão das letras* e *Pé de pilão*. Os outros cinco livros são formados por poemas extraídos do conjunto de sua obra: *Lili inventa o mundo*, *Sapo amarelo*, *Nariz de vidro*, *Primavera cruza o rio* e *Sapato furado*.

Dessa forma, vemos que a linguagem quintaneana está naturalmente inserida no âmbito poético regido pelo lúdico, onde a imaginação e a memória se entrelaçam. Assim, como confirma Bachelard ao tratar dos devaneios da lembrança: “o complexo de memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta. Mais exatamente, as lembranças da infância feliz são ditas com uma *sinceridade de poeta*. Ininterruptamente a imaginação reanima a memória, ilustra a memória”³⁹⁵. A ilustração memorialística comentada pelo filósofo apresenta a recriação de um tempo distante, tentativa por vezes angustiante e somente realizável pela magia da palavra. Quintana reconhece em *Álbum para colorir (CH)* o intuito inventivo exercitado pela memória, regressando com outros olhos para a vivência de si mesmo: “Mas a infância, ó poetas, não é mesmo azul? Quanto a mim, eu venho há muito desconfiando 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”³⁹⁶. O afastamento do período infantil facilitará distintamente o efeito contrário, isto é, uma aproximação mágica de si. Surge daí a *persona* poética de Quintana, configurada basicamente na imagem de menino, além das várias referências que rodeiam seu passado, como as avozinhas, as tias de *pince-nez*, os primos e os negrinhos das brincadeiras vespertinas, pois “as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente”³⁹⁷.

³⁹⁵ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.20

³⁹⁶ QUINTANA, *op.cit.*, p. 278

³⁹⁷ BACHELARD, *op. cit.*, p. 95

Em *O velho do espelho (AHS)* a imagem do menino emerge contrariamente, reforçando a oposição do poeta diante da imagem real refletida em tempo presente. A imaginação, desse modo, busca “reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel mas sempre viva”³⁹⁸, onde a passagem temporal é desacelerada em seu caráter deteriorante. Vemos adiante os seguintes versos:

Por acaso, surpreendo-me no espelho: quem é esse
 Que me olha e é tão mais velho do que eu?
 Porém, seu rosto... é cada vez menos estranho...
 Meu Deus, meu Deus... Parece
 Meu velho pai – que já morreu!
 Como pude ficarmos assim?
 Nosso olhar – duro – interroga:
 “O que fizeste de mim?!”
 Eu, Pai?! Tu é que me invadiste,
 Lentamente, ruga a ruga... Que importa?! Eu sou, ainda,
 Aquele mesmo menino teimoso de sempre
 E os teus planos enfim lá se foram por terra.
 Mas sei que vi, um dia – a longa, a inútil guerra! –
 Vi sorrir, nesses cansados olhos, um orgulho triste...³⁹⁹

Em *Confessional (VH)* a persona em *menino* parece surgir indiretamente pela observação do adulto. O poeta reconhece sua imagem de tempos passados, sendo possível revivê-la, nostalgicamente, no sonho: “Eu fui um menino por trás de uma vidraça – um menino de aquário”⁴⁰⁰. Assim, o poder imaginário da poesia ignora o tempo, vencendo-o, tendo como postura a defesa da *criança interior*. Tal caracterização é atribuída ao sonhador, como defende Bachelard: “Em todo sonhador vive uma criança, uma criança que o devaneio magnifica, estabiliza. Ele a arranca à história, coloca-a fora do tempo. Um devaneio mais e eis que essa criança permanente, se faz deus”⁴⁰¹. No decorrer de *Confessional*, a voz lírica ao recordar suas pequenas fugas lúdicas através de histórias infantis, protagonizadas por fadas e reis, dirá: “O colorido todo se refugiava, então, nas ilustrações dos meus livros de histórias, com seus reis hieráticos e belos como os das cartas de jogar”⁴⁰². Ao final do texto, faz-se uma contraposição temporal e espacial vivenciada pelo “*menino de aquário*” que, agora, ao apoiar-se na realidade, vivenciando o mundo exterior, parece sofrer o peso das contradições do mundo adulto com o mundo infantil. Como poeta, seu alívio está no regresso mágico que atravessa o tempo e na expressão natural da beleza, mencionada aqui na figura do cavalo,

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 94

³⁹⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 410

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 507

⁴⁰¹ BACHELARD, *op. cit.*, p. 129

⁴⁰² QUINTANA, *op.cit.*, p. 507

considerado o ser mais belo das criações divinas, conforme afirma em outros textos: “E aqui, do lado de fora, neste mundo em que vivo, como tudo é diferente! Tudo, ó menino de aquário, é muito diferente do teu sonho... (Só os cavalos conservam a natural nobreza)”⁴⁰³. O tom nostálgico aparece de maneira mais explícita em *Da saudade (CH)*, onde podemos inserir esse sentimento na dualidade *homem/menino*: “A saudade que dói mais fundo – e irremediavelmente – é a saudade que temos de nós”⁴⁰⁴. Em *Verbetes (VH)*, humoradamente se define: “Infância – A vida em technicolor. Velhice – A vida em preto-e-branco”⁴⁰⁵. Já no *soneto VIII* a recuperação da infância é reclamada violentamente, demonstrando inclusive certa melancolia pela ameaça de sua perda: “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... acreditai.../ Que envelheceu, um dia, de repente!...”⁴⁰⁶.

Apesar de toda essa nostalgia, em Mario Quintana o universo infantil é uma constante, onde a figura mirim sempre está junta “ao poeta e ambos participam de um co-existencialismo artístico reforçado pela união da imaginação com a memória”⁴⁰⁷. Assim, os espaços da infância também serão incluídos no imaginário poético quintaneano, onde a casa, segundo Ana Beatriz Cabral e Ricardo W. Caldas:

será responsável por fornecer a maioria das imagens que, mesmo dispersas, se condensarão em um todo, ganhando vida e se corporificando na lembrança, uma vez que a imaginação, em conluio com a memória, aumenta os valores de modo a todo lugar vivido se configurar em um abrigo, um refúgio o qual, iluminado pela luz do sonho, retém a infância.⁴⁰⁸

Sob tal observação, vemos que em *A casa grande (ET)* a voz lírica materializa a imensidão da casa paterna, perdendo-se contínua e atualmente por seus antigos lugares: “A casa era maior que o mundo!/ E até hoje/ mesmo depois que destruíram a casa grande / até hoje eu vivo explorando os seus esconderijos...”⁴⁰⁹. Este fator memorialístico é enfatizado mais diretamente no texto *Quem disse que eu me mudei? (PV)*: “Não importa que a tenham demolido:/ A gente continua morando na velha casa/ em que nasceu”⁴¹⁰. Bachelard discorre exatamente sobre este assunto ao tratar da permanência da casa natal, assim como a permanência do núcleo infantil na alma humana. Conforme nos diz o filósofo, “a casa natal

⁴⁰³ QUINTANA, *op.cit.*, p. 507

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 313

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 527

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 92

⁴⁰⁷ CABRAL, *op. cit.*, p.158

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.162

⁴⁰⁹ QUINTANA, *op. cit.*, p. 479

⁴¹⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 760

perdida, destruída, demolida permanece como a morada principal dos nossos devaneios de infância. Os refúgios do passado acolhem e protegem os nossos devaneios”⁴¹¹. Na prosa poética *Instabilidade (VH)*, a reflexão se atém ao desligamento dos homens em relação às suas casas de origem. Segundo o poeta, esta é a causa das instabilidades contemporâneas, pois como critica em *Arquitetura funcional (AHS)*, “a arquitetura nova não faz casas velhas”⁴¹². Assim, as almas de hoje estariam desabrigadas de si mesmas, perdidas em um tempo com o qual não se identificam, como vemos no texto:

Muita vez me entretenho em reconstruir de memória a nossa antiga casa paterna. Deixo-me estar no caramanchão, com sua mesa de pedra apanhando o sol coado pelas trepadeiras. Quanto aos longos corredores, será melhor que os evoque de noite, quando, no escuro do quarto, fico a imaginar que a noite de agora está cobrindo ainda a velha casa.

Sim! nesta época de grandes transformações arquitetônicas, a nossa alma teimosa continua morando nessas casas-fantasma.

Reconstruíram a cidade antiga, mas esqueceram-se de reconstruir as nossas almas. Daí, a instabilidade contemporânea.

Porque não somos contemporâneos de nós mesmos.

(...)⁴¹³

A estreita relação entre infância e poesia é tematizada em alguns textos, dando-nos a perspectiva da formação tanto do homem quanto do poeta. No pequeno poema intitulado *Biografia (AHS)*, a cotidiana cena retorna do passado como um flash. A presença da “tia” adiciona-se ao cenário como mais um fator integrante da imagética infantil: “Entre o olhar suspeito da tia/ E o olhar confiante do cão/ O menino inventava a poesia...”⁴¹⁴. A percepção da origem, segundo Bachelard, nos dá a impressão de uma vida mais longa e sonhadora. Suas afirmativas são postas de maneira interrogativa, como vemos: “Que grande é a vida quando meditamos nos seus começos! Meditar sobre uma origem, não é isso sonhar? E sonhar sobre uma origem não é ultrapassá-la?”⁴¹⁵. O valor considerado no surgimento da poesia é elevado a graus sacramentados, onde Quintana denomina como “*milagre*” ou “*mágica*” a criação primeira do verso. Em *O menino e o milagre (VH)*, nos diz: “O primeiro verso que um poeta faz é sempre o mais belo porque toda a poesia do mundo está em ser aquele o seu primeiro verso...”⁴¹⁶. Já em *O menino louco (AHS)*, além da atribuição à loucura, tema desenvolvido no capítulo anterior, observamos a origem da poesia sob um

⁴¹¹ BACHELARD, *op.cit.*, p.130

⁴¹² QUINTANA, *op.cit.*, p. 397

⁴¹³ *Ibid.*, p. 571

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 463

⁴¹⁵ BACHELARD, *op.cit.*, p.104

⁴¹⁶ QUINTANA, *op.cit.*, p. 524

encaminhamento mítico, assinalada no poeta: “Sim, desde menino,/ Meus olhos se abriam insones como flores no escuro/ Até que, longe, no horizonte, eu via/ A Lua vindo, esbelta como um lírio... (...) Pura como um punhal de sacrifício.../ (Em meus lábios queimava-se, ignorada, a palavra mágica!)”⁴¹⁷. A imersão nesse ambiente originário enriquece ainda mais a poesia de Quintana, diversificando suas menções adornadas sob o prisma da imaginação, pois como destaca o filósofo francês: “um excesso de infância é um germe de poema”⁴¹⁸.

Uma outra maneira de sustentar aproximações com a expressividade do âmbito infantil é centralizar essencialmente na existência todas as épocas vivenciadas pelo próprio indivíduo. Não se aplica nessas intrínsecas considerações a mediação temporal, isto é, o sujeito lírico atenta-se ontologicamente ao reconhecimento de todas as suas idades, ignorando a tabelação lógica da cronologia. Vale-nos aqui novamente a máxima bachelardeana: “Que grande é a vida quando meditamos nos seus começos!”⁴¹⁹. Mario Quintana “reivindica” sua proximidade com a infância nos seguintes versos em prosa: “Se a infância ajudou o poeta?”, indaga-me uma entrevistadora. “Sim, o menino faz parte do adulto”. (...) “Porque, no fim das contas, a cronologia deve ser um truque do calendário para efeitos de computação histórica. Temos todas as nossas idades ao mesmo tempo”⁴²⁰, (*Cronologia – PMT*). Em *Memória (VD)*, essa sensação está diretamente associada à poesia. Permanecem, assim, embaladas na alma todas as imagens de outrora: “Em nossa vida ainda ardem aqueles velhos, aqueles antigos lampiões/ de esquina/ Cuja luz não é bem a deste mundo.../ Porque, na poesia, o tempo não existe!/ Ou acontece tudo ao mesmo tempo...”⁴²¹. Ainda sobre as imagens infantis, Ana Beatriz Cabral e Ricardo W. Caldas interpretarão estes registros como uma linha mestra mantenedora das origens: “A infância do poeta serve, então, como fonte geradora das imagens poéticas que, reencontradas pela imaginação, revelam-se como manifestações de uma infância permanente, que atravessa *todas as idades do homem*, escapando ao tempo”⁴²². Em *Da mesma idade (VD)*, a identificação do poeta com a criança também se constata, investindo na igualdade dos anos um outro significado, como podemos perceber: “A criança que brinca e o poeta que faz um poema/ Estão ambos na mesma idade mágica!”⁴²³. Dessa forma, o exercício lúdico que os une é mutuamente praticado, no entanto, através de meios materiais distintos. Assim Quintana não se satisfaz e busca eliminar tal impedimento, de maneira que

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 429

⁴¹⁸ BACHELARD, *op.cit.*, p.95

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.104

⁴²⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 724

⁴²¹ *Ibid.*, p. 899

⁴²² CABRAL, *op.cit.*, p. 155

⁴²³ QUINTANA, *op.cit.*, p. 905

possa realizar uma unidade entre a linguagem da criança e do poeta. Sua proposta de interação é apresentada em *Da paginação (SF)*, onde ele trará para a obra o elo dessas múltiplas idades, unificando poeticamente diferentes reinos de fantasia: “Os livros de poemas devem ter margens largas e muitas páginas em branco e suficientes claros nas páginas impressas, para que as crianças possam enchê-los de desenhos gatos, homens, aviões, casas, chaminés, árvores, luas, pontes, automóveis, cachorros, cavalos, bois, tranças, estrelas que passarão também a fazer parte dos poemas...”⁴²⁴.

A investigação do espaço psicológico infantil se torna também uma convicta mediação para o entendimento e para a proximidade. Os temas que envolvem as idades pueris mergulharão nos medos, nas frustrações e nas crenças que os pequeninos desde já vivenciam. O poeta, no entanto, não escapando à sua maneira de abordar, apreende essas silenciosas dramaticidades com singela beleza. Ao preparar-se para dormir, dá-se em *Pés de fora (SF)* o caso da negrinha. Aí, o poeta se apropria de um quadro típico da infância que é o medo de fantasmas e a ingênua proteção sob os lençóis: “A negrinha, essa, tem medo de fantasmas. Cada vez que um rato corre mais depressa, ela tapa a cabeça. Mas fica com os pés de fora. É o medo ridículo, tocante, desamparado, o medo de pés de fora. Se eu fosse fantasma, eu... Não, não lhe faria nada: o melhor do susto é esperar por ele”⁴²⁵. Para alguns, o momento propício para divagações e traquinagens está na sala de aula, tendo como função o puro desejo de escapismo, onde vemos na menina Margarida tal reação, (*Pequenos tormentos da vida SF*):

De cada lado da sala de aula, pelas janelas altas, o azul convida os meninos, as nuvens desenrolam-se, lentas, como quem vai inventando preguiçosamente uma história sem fim... Sem fim é a aula: e nada acontece, nada... Bocejões e moscas. Se ao menos, pensa Margarida, se ao menos um avião entrasse por uma janela e saísse pela outra!⁴²⁶

Em *Deuses estagiários (CH)*, o poeta faz conjecturas diretas em relação à crença de seu interlocutor, explicitando claramente seu diálogo com o leitor. A partir disso, ele formula um credo comum a todas as crianças, ou seja, a confiança inocente, sem questionamentos, em um Deus arquetípico, habitante celeste e observador. Vemos que ao final essa crença se desfaz, surgindo adiante o estado desencantado do homem: “(...) Tu, tu mesmo deves estar lembrado do teu Deus de criança, dos pedidos que lhe fazias pessoalmente. Era um Deus ao alcance da

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 166

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 179

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 182

tua voz, quase ao alcance da tua mão: Ele morava logo ali por detrás das estrelas que cobriam o pátio de tua casa. Mas o teu Deus de hoje, com ele não tem choro...”⁴²⁷.

Ao fazer equiparações entre infância e beleza, Gaston Bachelard destaca das fortuitas nuances psicológicas da criança acontecimentos corriqueiros que irão enriquecer a vida adulta dos indivíduos. Para isso, faz-se presente a intercessão indispensável do poeta: “Parece, pois, que, se nos ajudamos com as imagens dos poetas, a infância se revela psicologicamente bela. Como não falar de beleza psicológica diante de um acontecimento sedutor da nossa vida íntima? Essa beleza está em nós, no fundo de nossa memória”⁴²⁸. Assim, mesmo aqueles pesares do passado tornar-se-ão futuramente recordações sublimes de um adulto reflexivo, pois como versa Quintana: “A memória vai tudo colorindo”⁴²⁹, (*Álbum para colorir – CH*).

Além da personificação delineada na imagem do menino, temos uma outra imagem simbólica da infância expressa através da personagem *Lili*. A distinção entre ambas corresponde basicamente ao que elas vão representar. A primeira se comporta como uma extensão imaginária da própria voz lírica dos textos, caracterizando assim a *persona* poética. Já a figura de *Lili* não encena propriamente uma outra identidade da voz lírica, mas de maneira generalizada, irá representar a personificação da infância em si, carregando em sua fala e em seu comportamento o traço típico, lúdico da criança. As diversas hipóteses levantadas, tendo como foco a menina *Lili*, estão presentes em um único poema: *Lili (ET)*. Os vários outros textos onde encontramos a personagem revelam a ação direta da pequena menina, como mencionamos, seja através de sua fala ou em suas atitudes. Dentre estes, podemos citar os que colocam a percepção da linguagem poética nas observações de *Lili*: *Mentiras (SF)*, *Vamos avoar? (CH)* e *As sete namoradas (PMT)*. Destacamos, de antemão, o seguinte verso de *Lili (ET)*: “*Talvez sejas apenas a minha infância!*”. Veremos o poema na íntegra:

Teu riso de vidro
desce as escadas às cambalhotas
e nem se quebra,
Lili
meu fantasminha predileto!
Não que tenhas morrido...
Quem entra num poema não morre nunca
(e tu entraste em muitos...)

⁴²⁷ QUINTANA, *op.cit.*, p. 293

⁴²⁸ BACHELARD, *op. cit.*, p.95

⁴²⁹ QUINTANA, *op.cit.*, p. 278

Muita gente até me pergunta
 quem és... De tão querida
 és talvez a minha irmã mais velha
 nos tempos em que eu nem havia nascido.
 És a Gabriela, a Liane, a Angelina... sei lá!
 És a Bruna em pequenina
 que eu desejaria acabar de criar.
 Talvez sejas apenas a minha infância!
 E que importa, enfim, se não existes...
 Tu vives tanto, Lili! E obrigado, menina,
 pelos nossos encontros, por esse carinho
 de filha que eu não tive...⁴³⁰

O verso destacado acima adquire um sentido maior quando comparamos seu contexto com partes do texto *De uma entrevista concedida a Edla van Steen (PMT)*. Nessa entrevista, ao ser questionado sobre sua infância e adolescência, responde assim o poeta: “Não tive infância. Fui um menino doente, por trás de uma janela. Creio que foi a ele que eu dediquei depois um soneto de *A rua dos cataventos*. O meu “elemento” era a poesia”⁴³¹.

Desse modo, o período infantil negligenciado ao poeta parece, imaginariamente, ser recuperado, contrariando as leis da realidade. Assim, “o caráter fundamental do imaginário poético de Quintana revela-se pelo processo da memória que imagina e, por esse motivo, transfigura-se em um antidestino e ergue-se contra o tempo”⁴³².

⁴³⁰ QUINTANA, *op.cit.*, p. 490

⁴³¹ *Ibid.*, p. 743

⁴³² CABRAL, *op. cit.*, p.157

5 CONCLUSÃO

A estruturação de “*Mario Quintana: a (re)construção lírica do mundo*” pode ser definida, de maneira geral, por dois importantes momentos. O primeiro estabelece um contato de *aversão* ao meio externo, enquanto o segundo se dirige para o sentido reformulador da realidade, evasivamente. O direcionamento arquitetado desta forma teve como meta criar um paralelismo complementador entre o discurso crítico e a voz lírica. Assim, a poética negadora dos artifícios modernos constitui um elo coerente com as intenções formuladas na poesia de predomínio acentuadamente lúdico. Essa negação envolve-se tematicamente em um âmbito problematizado, em que a presença sensibilizada da vida se abafa, sendo negligenciada por um bruto cotidiano. Os assuntos abordados, desse modo, foram localizados em um espaço de desfavorável manifestação lírica, revelando-nos, portanto, o peso significativo do lirismo como elemento transformador e humanizante. Vemos, então, que neste primeiro instante da negação se deu o “*aval*” causativo para a predominância da palavra fundadora, que gera a realidade sensível e imaginária do poeta. Como acessório crítico às posições abordadas na recusa de Quintana, achamos produtivo somarmos a tais reflexões alguns estudos de autores como *Octavio Paz*, *Theodor W. Adorno*, *H. Marcuse*, *Guy Debord*, *Walter Bruggler*, entre outros.

A sensibilização do cotidiano é a maneira encontrada pelo poeta para recuperar, e assim manter a vivacidade humana através dos detalhes. Seu engajamento é de caráter subjetivo, pessoal. Reclama-se em tom introspectivo pelas necessidades imateriais, isto é, pelas emergências interiores ou sentimentais do homem. Sua causa, desse modo, envereda por outros caminhos e intenções. Para além do pão, da moradia e das vestimentas, o poeta considera a “*situação crítica*” dos homens comuns e diz em *Dedicatória (CI)*: “Eu escrevo para a Maria de Todo o Dia./ Eu escrevo para o João Cara de Pão./ Para você, que está com este jornal na mão.../ E de súbito descobre que a única novidade é a poesia”⁴³³. Demonstra-se, sob este aspecto, o instrumento-mor para que as privações mais individuais sejam tocadas, a poesia. Retomamos aqui a máxima que fora por vezes destacada no trabalho: “*Fora da poesia não há salvação*” (*Aula inaugural – AHS*). Como essencialmente se define: “*Não sou mais que um poeta lírico*” (*Madrigal recusado – CH*), Quintana busca o diálogo acolhedor em meio a um ambiente brutalizado. Por isso sua linguagem se reveste de informalidade, tornando-se assim popular, atingindo a todos igualmente. Adiciona-se ao seu discurso o que

⁴³³ QUINTANA, 1989, *op. cit.*, p. 26

podemos definir por simplicidade e naturalidade. Para que o engajamento quintaneano, de outro gênero, fique mais flagrante, nos apossamos aqui de uma liberdade comparativa entre *Estatística (CI)*, de Mario Quintana, e *Poema brasileiro (DNV)*, de Ferreira Gullar. Ambos os textos vão tratar da mortalidade na infância, problema causado por privações básicas à população carente no Brasil, como saneamento e alimentação. À maneira de Ferreira Gullar, o assunto é relatado diretamente, com crueza, denunciando a questão quase de modo jornalístico: “No Piauí de cada 100 crianças que nascem/ 78 morrem antes de completar 8 anos de idade”⁴³⁴. Já à maneira de Quintana, a voz lírica reveste o mesmo contexto com uma atenuante delicadeza, abafando a tragicidade através da ternura e do lirismo: “Quantos filhos a senhora tem, Comadre?”/ a comadre respondia, com ternura:/ “Eu tenho quatro filhos e nove anjinhos...”⁴³⁵. Dá-se, portanto, sua denúncia com um caráter próprio.

Nossa preocupação em “**A fundação do mundo lírico**” foi de extrair conceitos básicos da poesia quintaneana, revelando assim a visão do poeta quanto ao seu mundo interior e possível. Esses conceitos, de moldagem simples e natural, tiveram seus sentidos extensivamente analisados, caracterizados de modo plurissignificativo. O enredo dessa composição passou pela sublimação do cotidiano, como vimos em *Encantação da primavera (AHS)*, percebendo também minuciosamente nos objetos corriqueiros (pedras, moedas, ruas, talheres, sapatos, etc.) a mesma forma de encantamento, invertendo ludicamente o valor das “*coisas*”, a princípio, sem valor. O “*argumento*” para a tomada de sua valorização é relatado em *Operação alma (AHS)*. Afirma assim o poeta: “Há os que fazem materializações.../ Grande coisa! Eu faço desmaterializações./ Subjetivações de objetos”⁴³⁶. Além dos objetos materiais, temos na formulação de sua linguagem os símbolos mais recorrentes ou preferenciais, como grilos e estrelas, que traduzem plenamente o “*mundo lírico*” pretendido. Esse espaço de feições reanimadas não se associará às mazelas do meio externo, mas as combaterá através do resgate das pequenas “*coisas*” despercebidas, acordando os homens para uma simplicidade poética, deixando-os nus de seus apegos e barbaridades. Em *Epístola aos novos bárbaros (BE)* a voz lírica se dirige quase que pedagogicamente aos homens, imprimindo, portanto, os conceitos da simplicidade e da naturalidade através de seus símbolos verbais: “Jamais compreenderéis a terrível simplicidade das minhas palavras/ porque elas não são palavras: são rios, pássaros, naves...”⁴³⁷. A relação entre o poeta e a natureza, desenvolvida no segundo capítulo, teve apoio inicial nos estudos de Mikel Dufrenne. Na obra

⁴³⁴ GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p.117

⁴³⁵ QUINTANA, 1989, *op.cit.*, p. 73

⁴³⁶ QUINTANA, *op.cit.*, p. 438

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 618

O poético, o autor detalha consistentemente a origem primeira das imagens. Para isso, demonstramos o contato subjetivo do poeta com os elementos naturais, em que a imaginação funciona como orientadora criativa e espontânea. Em Quintana, tal envolvimento pôde ser observado no poema *O vento e a canção (BE)*, dando-se inigualavelmente o contato de sua poesia com a natureza.

A última abordagem ao universo poético de Mario Quintana tem como palavra-chave a *imaginação*. O capítulo intitulado “**A imaginação quintaneana e suas extensões**” reafirma a contraposição de Quintana ao tecnocracismo racional, sob outro ângulo. Vimos neste capítulo que sua poesia, intensivamente, sabota a perspectiva lógica, tendendo ao âmbito mágico, desvairado e transcendente da própria razão. A transfiguração lúdica da realidade inaugura a todo instante novidades em seu mundo re-criado. Poemas como *O retrato de Eurídice (CH)*, *Pausa (VH)* e *Os grilos (AHS)* nutrem a percepção fantasiante do poeta, já que o dado imaginativo é inerente à própria poesia, conforme destacamos de Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (*A memória lírica de Mario Quintana*) a seguinte reflexão: “a arte não é nem pode ser o real, que ela é produção humana, ou melhor, construção artística e, como tal, pertence ao campo da criação, da ficção, da imaginação”⁴³⁸. Tal encaminhamento é desenvolvido no primeiro subcapítulo, denominado “**Da magia do verbo**”. A recorrência aos escritos de Gaston Bachelard, em “**A imaginação quintaneana e suas extensões**”, foi de significativa complementação para a análise interpretativa dos poemas.

No subcapítulo seguinte, “**Desvairismos e mistérios**”, além de Bachelard, lançamos mão de reflexões voltadas para a importância da arte em contraposição a limitações explicativas. Segundo Herbert Read, por exemplo, em *Arte e alienação*, a ciência dificilmente substituirá a arte, pois a “natureza do cosmos e a origem e objetivo da vida humana continuam sendo um mistério...”⁴³⁹. De imediato, já nos dirigimos à conceituação do lirismo moderno. Segundo Hugo Friedrich “o resultado é sempre o mesmo: desvalorização do real”⁴⁴⁰. Vimos assim que tal “*desvalor*” elaborado na obra de Quintana se realiza de maneira múltipla, e neste subcapítulo desenvolvemos a idéia de “*desimportância*” dada ao conhecimento, como prática da razão, o desinteresse pela nomeação, a presença influenciadora do surrealismo, a libertação expressa na dança e o flerte com o sobrenatural.

O exercício imaginário em “**O menino de outrora**” teve seu foco principal na permanência do núcleo infantil na alma humana. A revivência desse estado subjetivo é

⁴³⁸ YOKOZAWA, *op. cit.*, p.63

⁴³⁹ READ, *op. cit.*, p.25

⁴⁴⁰ FRIEDRICH, *op. cit.*, p.196

possibilitada através do fator memorialístico, em que este é ilustrado e reanimado pela própria imaginação. Alguns poemas abordados neste subcapítulo reconhecem o intuito inventivo da imaginação que recupera ludicamente o passado e “*vai tudo colorindo*”, como se afirma em *Álbum para colorir (CH)*. A conseqüência desse regresso, em cores, é a formação da *persona* poética na imagem de menino, como vimos nos textos *O velho do espelho (AHS)*, *Confessional (CH)*, *soneto VIII (RCV)*, *A casa grande (ET)*, além de outros. O período infantil também nos revela a origem mágica do poeta, estreitando simbolicamente a infância e a poesia. A tematização desse fenômeno é acompanhada em *Biografia (AHS)*, *O menino e o milagre (VH)* e *O menino louco (AHS)*. O delineamento da insurreição ao tempo é complementado através da imersão no espaço psicológico da criança. Isto pôde ser observado em *Pés de fora (SF)*, *Deuses estagiários (CH)* e *Pequenos tormentos da vida (SF)*. Outra imagem alegorizante da infância se encontra na personagem Lili, onde a própria voz lírica de *Lili (ET)* cogita utilizar a palavra imaginária como possibilidade de recuperação do tempo perdido. Desse modo, a criação do “*menino de outrora*”, e seus demais recursos, novamente contrariam as normas da atmosfera realista, ambiente propício para a homogeneização humana e para a ausência de suas manifestações mais sublimes.

Sob tal posição, integramos aqui o resumo básico das idéias desenvolvidas nos três capítulos deste trabalho, tendo como preocupação a necessidade de esclarecer o diálogo interno e correspondente entre as partes. Assim, a negação, a fundação e a caracterização da poesia quintaneana tiveram como fonte de observação a própria obra do poeta, favorecendo-nos coerentemente para uma abordagem plena e contribuinte.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.201-214.

_____. **Sociologia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. 207 p.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2006. 294 p.

ALVES, José Hélder Pinheiro. **A representação do tempo na poesia de Mario Quintana**. 2000. 164 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião**: 10 livros de poesia. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. 280 p.

ARRIGUCCI, Davi. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 301 p.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 201 p.

_____. **O ar e os sonhos**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 275 p.

_____. **L'Activité rationaliste de la physique contemporaine**. 2. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1951. 225 p.

_____. **A poética do devaneio**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 208 p.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 242 p.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 256 p.

BARTHES, Roland. **Aula**. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 2000. 89 p.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1993. 86 p.

_____. **Fragmentos do discurso amoroso.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. 295 p.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade.** São Paulo: Paz e Terra, 1997. 70 p.

BECKER, Paulo. **Mario Quintana: as faces do feiticeiro.** Porto Alegre: UFRGS, 1996. p.332

_____. O poeta pintor. In: SCHIMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha.(Org.). **Mario Quintana.** Porto Alegre: [s.n.], 1997. p.49-54.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 272 p.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 291 p.

BITTENCOURT, G. N. da Silva. Caminhos de Mario Quintana: a formação do poeta. **Revista Ciências e Letras.** Porto Alegre, n.17, p.21-30,1996.

BORDINI, Maria da Glória. Esconderijos do tempo: onde o poeta finge singelamente. **Revista Letras de Hoje.** Porto Alegre, v.22, n.55, p. 115-121, mar. 1984.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização.** 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 420 p.

_____. **História concisa da literatura brasileira.** 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. 528 p.

_____. **Literatura e resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 297 p.

_____. **Reflexões sobre a arte.** 6. ed. São Paulo: Ática, 1999. 80 p.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **Poemas sobre a poesia na literatura brasileira.** 1992. 210 f. Tese (Livre Docência) – Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, São Paulo,1992.

BRUGGER, Walter. **Dicionário de filosofia.** São Paulo: Herder, 1962. 703 p.

CABRAL, Ana Beatriz; CALDAS, Ricardo W. O imaginário e o sonhador. In: ZILBERMAN, Regina; CALDAS, Ricardo Wahrendorff. (Org.). **Centenário de Mario Quintana (1906-2006) antologia: poesia e crônica**. Brasília: Editorial Abaré, 2006.

CANCLINI, Nestor García. **Imaginários Urbanos**. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 201 p.

_____. **Educação pela noite**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 262 p.

CARVALHAL, Tânia Franco. Mario Quintana: Reeditado e Redescoberto. **Nonada Letras em Revista**. Porto Alegre, v. 9, n. 9, p. 21-32, 2006.

COELHO, Marcelo. Lugares de Quintana. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, v. 26, n. 36, p. 39-55, jul./dez. 2006.

CROCE, Benedetto. **Estética come scienza dell'espressione e lingüística generale**. 8. ed. [S.l.: s.n.], 1953.

CUNHA, Helena Parente. O sonho: a margem da realidade (leitura de Mario Quintana com embasamento psicanalítico). In: LOBO, Luiza; SOARES, Angélica. (Org). **Margens na literatura**. Rio de Janeiro: Numen Editora, 1995. Cap. 3.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 237 p.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Globo, 1969. 251 p.

DUROZOI, Gerard; LECHERBONNIER, Bernard. **O surrealismo**. Coimbra: Almeida, 1976. 366 p.

EAGLETON, Terry. **A ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 141 p.

FERRAZ, Eucanaã . Drummond: a poesia como semiologia da cidade. **Revista Terceira Margem**. Rio de Janeiro, n. 3, p. 143-149, 1995.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978. 349 p.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 188 p.

GASTAL, Ney. Entrevista com Mario Quintana. **Correio do Povo**, Porto Alegre, p. 19, 09 set. 1973.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O simbolismo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. 140 p.

GOMES, Renato Cordeiro. De rua e de janela. **Revista Semear**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 6, p. 293-308, jul./dez. 2002.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. 375 p.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à metafísica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966. 297 p.

_____. **Ser e tempo**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. 325 p.

HUPPES, Ivete Susana Kist. **A poética de Mario Quintana**. 1979. 93 f. Dissertação (Mestrado) – PUC-RS, Porto Alegre, 1979.

IPOVETSKY, Gilles. Tempo contra tempo ou a sociedade hipermoderna. In: _____. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004. 198 p.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. 366 p.

KOVADLOFF, Santiago. Mario Quintana: Trayectoria de una voz. **Cuadernos hispanoamericanos**. Madrid, n. 462, p.77-100, 2001.

LINS, Ronaldo Lima. **A indiferença pós-moderna**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 236 p.

MARCUSE, Herbert. **Ideologia da sociedade industrial**. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986. 238 p.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra: texto integral**. São Paulo: Martin Claret, 2007. 278 p.

_____. **O nascimento da tragédia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 177 p.

PAZ, Octavio. **Point de convergence: du romantisme à l'avant-garde**. Trad. Roger Munier. Paris Gallimard, 1974.

_____. **Signos em rotação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 320 p.

PEIXOTO, Sérgio Alves. **A poesia de Mario Quintana**. Belo Horizonte: Lê, 1994. 70 p.

_____. A poesia impura de Mario Quintana. **Revista da Faculdade de letras da UFRJ**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 47-58, jan./jul. 1980.

_____. Duas faces do humor na poesia de Mario Quintana. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, v. 26, n. 36, p. 91-99, jul./dez. 2006.

PLATÃO. **Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro**. Porto Alegre: Globo, 1945. 140 p.

PESAVENTO, Sandra J. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris**, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

QUINTANA, Mario. **A cor do invisível**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

QUINTANA, Mario. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. 1021 p.

QUINTO, Cláudia Catarina Dominguez. **Era azul e voava: viagem ao imaginário de Mario Quintana**. Porto Alegre: PUCRGS, 2006. 162 f. Dissertação (Mestrado) – PUC-RS, Porto Alegre, 2006.

READ, Herbert. **Arte e alienação: o papel do artista na sociedade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 156 p.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.). **Literatura confessional**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. 135 p.

RHEINHEIMER, Marione. O poeta-*flâneur* na lírica de Mario Quintana. **Revista Consciência**. Palmas, v. 19, n. 2, p. 73-85, jul./dez. 2005.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. 232 p.

ROSA, Sérgio Ribeiro. **Pombagira e o apocalipse**. Porto Alegre: Cultura Contemporânea, 1970. 159 p.

ROSA, Sérgio Ribeiro. Quintana: da visão subjetiva. In: _____. **Pombagira e o apocalipse**. Porto Alegre: Cultura Contemporânea, 1970.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond**: O gauche no tempo. Rio de Janeiro: Record, 1992. 270 p.

SANT'ANNA, Affonso Romano. Aquele lá do Sul. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 27 de Abr. 1986.

SARTRE, Jean Paul. **A imaginação**. 4. ed. São Paulo : DIFEL, 1973.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Parerga e Paralipomena**. São Paulo: Martin Claret, 2001. 126 p.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988. 817 p.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2000. 87 p.

TORRESCASANA, Nilce Maria Ferrugem. **Mario Quintana**: o lirismo na poesia. Porto Alegre: Cultura Contemporânea, 1986. 110 p.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. **A memória lírica de Mario Quintana**. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 300 p.

ZILBERMAN, Regina; CALDAS, Ricardo Wahrendorff. (Org.). **Centenário de Mario Quintana (1906-2006) Antologia** : poesia e crônica. Brasília: Editorial Abaré, 2006. 230 p.

ZILBERMAN, Regina. A poesia de Mario Quintana: diversidade sempre fiel a si mesma.
In: ZILBERMAN, Regina; CALDAS, Ricardo Wahrendorff. (Org.). **Centenário de Mario Quintana (1906-2006) antologia: poesia e crônica**. Brasília: Editorial Abaré, 2006.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. 181 p.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)