

**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara – SP**

**ROSILENE FREDERICO ROCHA BOMBINI**

**O UNIVERSO METALINGUÍSTICO NA OBRA DE MARIO QUINTANA:  
UMA POÉTICA DA LINGUAGEM**



**ARARAQUARA - SP**  
**2013**

**ROSILENE FREDERICO ROCHA BOMBINI**

**O UNIVERSO METALINGUÍSTICO NA OBRA DE MARIO QUINTANA:  
UMA POÉTICA DA LINGUAGEM**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp /Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teoria e Crítica da Poesia

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Guacira Marcondes Machado Leite

**ARARAQUARA – SP  
2013**

**ROSILENE FREDERICO ROCHA BOMBINI**

**O UNIVERSO METALINGUÍSTICO NA OBRA DE MARIO QUINTANA:  
UMA POÉTICA DA LINGUAGEM**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teoria e crítica da poesia

**Orientador:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Guacira Marcondes Machado Leite

Data da defesa: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Nome e título**  
Universidade.

---

**Membro Titular: Nome e título**  
Vínculo  
Universidade.

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

À minha família, que sempre acreditou que eu seria capaz de atingir meus objetivos.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, que plantou em meu coração a semente de um ideal, cujo resultado é colhido com a alma repleta de gratidão.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Guacira Marcondes Machado Leite que, acentuando minha paixão pela literatura, compartilhou seus conhecimentos e tornou possível a concretização desta tese.

Ao meu marido, Adauto, e meus filhos, Gabriel e Raíssa, pela compreensão e apoio que sempre me dedicaram.

Aos meus pais, Osílio (em memória) e Iva que, com amor e dedicação, proporcionaram-me os primeiros ensinamentos para que eu chegasse até aqui.

À minha irmã, aos meus sogros, a minhas cunhadas e cunhado, sobrinhos e sobrinhas, pela alegria com que compartilharam cada etapa desta caminhada.

Às Apóstolas da Universidade do Sagrado Coração, nas pessoas das irmãs Suzana de Jesus Fadel, Ilda Basso e Maria Aparecida Lima, por acreditarem em meu trabalho e confiarem em minha formação.

Aos queridos amigos professores da Universidade do Sagrado Coração, em especial aos colegas do Centro de Ciências Humanas, que sempre acreditaram em meu objetivo e me motivaram para realização deste trabalho.

Aos professores e colegas da pós-graduação, que durante os cursos e atividades necessários à realização deste estudo, compartilharam seus conhecimentos e contribuíram para minha formação.

Ao Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro, na pessoa da funcionária Manoela Oliveira, pela acolhida e disponibilidade na ocasião da pesquisa realizada no acervo pessoal do poeta.

À Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato e ao Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente pela atenção e contribuição dispensada à análise do relatório geral de qualificação.

À banca examinadora, pelos conhecimentos, sugestões e contribuições que enriquecerão ainda mais este trabalho.

A todos os profissionais da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara que, direta ou indiretamente, tornaram possível a concretização de meu trabalho.

Àqueles que, embora não citados aqui, também contribuíram para a concretização desta pesquisa.

Mosquito aranha  
Aranha mosquito  
Bito do Baio  
Baio do Bito

Primeiro verso aos nove anos

(QUINTANA, 1922, acervo pessoal - 01k1191-1922)

## RESUMO

Esta tese tem o objetivo de apresentar como a poesia de Mario Quintana se desenvolveu ao longo de sua carreira possibilitando o fortalecimento da consciência poética do autor. Os textos selecionados enfocam a metalinguagem presente na obra desse poeta e proporcionam o atendimento dos objetivos específicos do trabalho, como levantar aspectos da poética quintaneana, apoiando-se nas teorias da poesia moderna e de crítica literária. Além disso, reconstituir o itinerário do poeta por meio dos textos que tratam de seu ofício, analisando poemas metalinguísticos selecionados de seus livros publicados de 1940 a 1990, num total de treze obras, foi um grande desafio que se realizou ao longo do capítulo 2 desta tese. Outro importante elemento de análise foi considerar o processo de reescritura e revisão/correção dos textos como uma forma de autocrítica do próprio trabalho, o qual Quintana realizou desde o início de sua carreira como uma prática constante em busca da expressão mais adequada para seus poemas. As análises estão fundamentadas em estudos de teóricos da poesia moderna como Friedrich, Paz, Compagnon, entre outros autores que tratam especialmente da metalinguagem e da intertextualidade como Campos, Samoyault, Perrone-Moisés. São ainda referenciais importantes para o desenvolvimento deste trabalho as obras de Cândido, Barbosa e Lyra. No decorrer deste estudo foi possível reconhecer o processo de criação e as variações em torno do fazer poético por meio de análises comparativas dos textos localizados no acervo pessoal do poeta e selecionados para esse propósito. Ao final, pôde-se identificar uma teoria da poesia construída ao longo de conceitos que se modulam e buscam, cada vez mais, a precisão.

**Palavras-chave:** Mario Quintana. Poesia. Consciência poética. Metalinguagem. Processo criativo.

## ABSTRACT

This thesis aims at presenting how the poetry of Mario Quintana developed throughout his career, allowing the strengthening of a poetic consciousness of the author. Having modern poetry and literary criticism theories as a base, the selected texts focus on the metalanguage in this poet's work and meet these thesis specific purposes, such as raising Quintana's poetic aspects. Furthermore, in chapter 2, it was a great challenge to reconstruct the poet's itinerary through texts which address his work by analyzing metalinguistic poems selected from his books published from 1940 to 1990, a total of 13 works. Another important element of the analysis was to consider the texts rewriting and revision/correction process as a self criticism of his own work, which was a constant practice Quintana had since the beginning of his career, seeking the most appropriate expression to his poems. The analyzes are based on theoretical studies of modern poetry theorists, such as Friedrich, Paz, Compagnon, among other authors who deal specially with metalanguage and intertextuality, such as Campos, Samoyault, Perrone-Moisés. Cândido, Barbosa and Lyra's works are also important references for this study development. Throughout this study, it was possible to identify the creation process and the variations in the poetry through comparative analyzes of texts found in the poet's personal collection and selected for this purpose. By the end, it was possible to identify a poetry theory constructed over concepts which modulate and seek an increasingly accuracy.

**Keywords:** Mario Quintana. Poetry. Poetic consciousness. Metalanguage. Creative process.

## RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objectif de présenter la manière dont la poésie de Mario Quintana s'est développée au long de sa carrière rendant possible le renforcement de la conscience poétique de l'auteur. Les textes sélectionnés se concentrent sur le métalangage présent dans l'œuvre de ce poète et procurent l'accueil des objectifs spécifiques du travail, comme relever les aspects de la poétique quintanaëenne, s'appuyant sur les théories de la poésie moderne et de critique littéraire. En plus, reconstituer l'itinéraire du poète au moyen des textes qui traitent de sa travail, en analysant des poèmes métalinguistiques sélectionnés dans ses livres publiés de 1940 à 1990 dans un total de treize œuvres, a été un grand défi qui s'est réalisé au long du chapitre 2 de cette thèse. Un autre élément important d'analyse a été de considérer le processus de réécriture et de révision\correction des textes comme une forme d'autocritique du travail même, ce que Quintana a réalisé depuis le début de sa carrière comme une pratique constante de recherche de l'expression la plus adéquate pour ses poèmes. Les analyses sont fondées sur des études de théoriciens de la poésie moderne comme Friedrich, Paz, Compagnon, parmi d'autres auteurs qui traitent spécialement du métalangage et de l'intertextualité comme Campos, Samoyault, Perrone-Moisés. Les œuvres de Cândido, Barbosa et Lyra sont des référentiels importants pour le développement de ce travail. Au long de cette étude il a été possible de reconnaître le processus de création et les variations autour du faire poétique au moyen d'analyses comparatives des textes localisés dans les archives personnelles du poète et sélectionnés dans ce but. Finalement, on peut identifier une théorie de la poésie construite au long de concepts qui s'articulent, et cherchent, toujours plus la précision.

**Mots-clés:** Mario Quintana. Poésie. Conscience poétique. Métalangage. Processus de création.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1 MARIO QUINTANA: VIDA, OBRA, CONFLUÊNCIAS .....</b>	<b>15</b>
1.1 Breve resumo da vida e obra de Mario Quintana .....	15
1.1.1 O poeta por si mesmo e pelos admiradores .....	21
1.2 A formação de um poeta.....	29
1.2.1 Quintana: gazeando entre o passadismo e o Modernismo.....	39
1.2.2 Literatura e tradução: um caminho para a poesia .....	57
<b>2 A POÉTICA AO LONGO DA CARREIRA.....</b>	<b>66</b>
2.1 Metalinguagem, intertextualidade e consciência poética .....	68
2.2 O itinerário do poeta pelos textos metalinguísticos.....	73
2.2.1 A Rua dos Cataventos .....	75
2.2.1 Canções.....	87
2.2.3 Sapato Florido .....	97
2.2.4 O Aprendiz de Feiticeiro .....	104
2.2.5 Espelho Mágico .....	110
2.2.6 Caderno H.....	117
2.2.7 Apontamentos de História Sobrenatural.....	125
2.2.8 Esconderijos do Tempo .....	134
2.2.9 A Vaca e o Hipogrifo.....	140
2.2.10 Baú de Espantos .....	149
2.2.11 Da Preguiça como Método de Trabalho .....	157
2.2.12 Preparativos de Viagem.....	163
2.2.13 Porta Giratória .....	168
2.3 Ponderações acerca do desenvolvimento da poética .....	173
<b>3 O PROCESSO CRIATIVO VISTO PELO ACERVO .....</b>	<b>180</b>
3.1 Inspiração e Transpiração .....	180
3.2 A poesia em processo .....	182

3.3 Variações em torno do fazer poético .....	193
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>209</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>213</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....</b>	<b>218</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>220</b>
<b>ANEXO A – OBRAS PUBLICADAS .....</b>	<b>220</b>
<b>ANEXO B – TEXTO “CARTA” – CADERNO H .....</b>	<b>222</b>
<b>ANEXO C – POEMA INÉDITO EXCLUÍDO DE OBRA .....</b>	<b>224</b>
<b>ANEXO D – POEMA INÉDITO.....</b>	<b>225</b>
<b>ANEXO E – MANUSCRITO DO ACERVO .....</b>	<b>226</b>
<b>ANEXO F – IMAGENS DO ACERVO.....</b>	<b>227</b>

## INTRODUÇÃO

O poeta gaúcho Mario Quintana<sup>1</sup>(1906-1994) quase não figura entre os autores mais estudados da literatura brasileira, tampouco tem seu nome relacionado nas obras didáticas que analisam textos e autores consagrados na poesia do século XX no Brasil. No entanto, segundo Alfredo Bosi (2000, p.518), “outros poetas [...] devem figurar ao lado de um Drummond, de um Jorge de Lima e de uma Cecília Meireles, como vozes originais de uma literatura brasileira contemporânea.” Dentre esses autores citados por Bosi, encontramos o nome deste que, se por um lado não teve o reconhecimento da Academia, por outro lado impressiona pela popularidade alcançada: seus textos podem ser encontrados nas agendas, nos cadernos, nas aulas escolares e universitárias, nas epígrafes de livros, citados em cartas pessoais, mencionados em crônicas de jornal, em programas culturais de rádio e TV, reproduzidos em inúmeros textos que circulam pela *internet* e até explorados em textos publicitários.

Além do grande público, Quintana contou com o reconhecimento de muitos escritores, também poetas, que lhe renderam elogios e homenagens em várias ocasiões, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles entre outros. Todos eles souberam demonstrar respeito e admiração pela obra quintaneana ao publicarem poemas que enalteciam seus versos, sua figura ímpar, a qual parecia ser constituída da mesma poesia com a qual criou sua obra poética.

Ao falarmos da produção de Mario Quintana é preciso ressaltar as experimentações literárias em que o autor mostrava a sua originalidade, oscilando entre o tradicional e o moderno, inventando e reinventando temas e formas para encantar e até, por que não, chocar o leitor. Sua obra é tão diversa que, em muitos textos, se utiliza da mais pura ironia e humor mordaz, ao mesmo tempo em que mantém um carinho todo especial pelas crianças, a elas dedicando textos consagrados do universo infantil. Seu estilo criativo e inovador deu origem a um novo verbete da língua portuguesa – “quintanares”<sup>2</sup> – com o qual foi homenageado pelos amigos, na ocasião de seus 80 anos. Devemos explicar que o termo quintanares foi criado pelo próprio Quintana para designar todos os poemas criados por ele, prosa ou verso. A “Canção de barco e de

---

<sup>1</sup> Será empregada a grafia do nome, sem acento, como sempre foi utilizada pelo poeta.

<sup>2</sup> O termo aparece pela primeira vez no livro *Canções*, de 1946, na “Canção de barco e de olvido”: “Que eu vou passando e passando, / Como em busca de outros ares... / sempre de barco passando, / Cantando os meus quintanares...” (QUINTANA, 2005, p.161).

olvido”, publicada em *Canções* (1946), menciona o termo pela primeira vez, o qual foi adotado pelos admiradores quando querem se referir aos textos do poeta.

Sua obra apresenta-se de maneiras múltiplas: ora com características simbolistas, ora românticas ou realistas, outras surrealistas e outras ainda com visão irônica (modernista) em relação à vida do homem contemporâneo. Entre os quintanares encontram-se sonetos, canções, poemas livres, quadras, aforismos poéticos, poemas em prosa, haikus, revelando a exploração de variados tipos de composições poéticas, o que mostra um poeta cujo trabalho foi marcado pela maneira como revela seu eu: Quintana não se deixou marcar pela exploração exaustiva de uma única forma poética em especial que o vinculasse a modismos ou estéticas literárias. Toda essa variedade de sua poesia, em que convivem elementos tão opostos como a dor e o humor, o real e o sobrenatural, o passado e o presente, faz com que sua produção seja marcada por uma forte característica reflexiva, a qual identifica um traço essencial de sua poética, tornando-o reconhecido no panorama da literatura brasileira.

É objetivo geral deste trabalho mostrar, por meio da análise de textos presentes na obra *Poesia Completa* de Mario Quintana (2005), publicada pela Editora Nova Aguilar por ocasião de seu centenário de nascimento, como a poesia de Quintana se desenvolveu ao longo de sua carreira possibilitando o fortalecimento de uma consciência poética do autor. São objetivos específicos: 1) Levantar aspectos da poética quintaneana, apoiando-se nas teorias da poesia moderna e de crítica literária; 2) reconstituir o itinerário do poeta por meio dos textos que tratam de seu ofício, analisando poemas metalinguísticos selecionados de seus livros, publicados de 1940 a 1990; 3) Analisar o processo de reescritura e revisão/correção dos textos localizados no acervo pessoal do poeta como uma forma de autocrítica do próprio trabalho.

Diante disso, o *corpus* desta pesquisa está focado na construção da poética na obra de Mário Quintana, a qual chama a atenção de leitores dos mais diferentes tipos, sejam eles ingênuos ou mais experientes. Serão estudados poemas selecionados dos livros publicados de 1940 a 1988 excetuando-se as antologias, por serem publicações de livros anteriores. Esta delimitação de *corpus* permitir-nos-á aprofundar o estudo sobre a visão do poeta acerca do fazer poético, uma de suas principais temáticas e objeto de interesse de nossa discussão.

Ressaltamos que o uso dos recursos metalinguísticos ocorre tanto nos poemas em verso como nos poemas em prosa, sendo uma constante prática desenvolvida ao longo de sua carreira e, ao mesmo tempo, reveladora de uma consciência crítica que, ao

voltar-se para o próprio fazer literário, trata de assuntos como a poesia, o papel do poeta, o poema e o leitor.

No capítulo primeiro abordaremos a formação de Mario Quintana, sua vida e breve resumo de sua obra. A visão do próprio Quintana sobre si mesmo e seu trabalho será apresentada e discutida ao longo desse capítulo, que também contemplará a avaliação de poetas e escritores em geral a respeito de sua produção literária. Acredita-se que a constituição de sua poética ímpar foi consolidada durante uma longa formação literária inspirada nas leituras e traduções de obras da literatura universal fartamente explorada por ele desde a juventude.

O capítulo segundo apresentará objetivos mais específicos, uma vez que se destina à reconstituição de seu itinerário por meio do estudo de poemas que tratam de seu ofício, percorrendo toda sua produção<sup>3</sup>. Far-se-á a análise de textos das seguintes obras: 1. *A Rua dos Cataventos* (1940); 2. *Canções* (1946); 3. *Sapato Florido* (1948); 4. *O Aprendiz de Feiticeiro* (1950); 5. *Espelho Mágico* (1951); 6. *Caderno H* (1973); 7. *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976); 8. *Esconderijos do Tempo* (1980); 9. *A Vaca e o Hipogrifo* (1977); 10. *Baú de Espantos* (1986); 11. *Da Preguiça como Método de Trabalho* (1987); 12. *Preparativos de Viagem* (1987); 13. *Porta Giratória* (1988). A expectativa é que consigamos demonstrar como sua poética fundamenta-se ao longo de conceitos que se modulam e buscam, cada vez mais, a precisão do texto. Das quinze obras publicadas com poemas inéditos, optou-se por trabalhar com textos das treze primeiras publicações, já que os dois últimos livros - *A Cor do Invisível* e *Velório sem Defunto* - apresentam inúmeros poemas já publicados em edições anteriores e, por isso mesmo, tornariam o trabalho de análise bastante repetitivo.

Conhecer o acervo literário do poeta - seus originais, rascunhos e manuscritos - permitiu-nos ter uma visão do processo da criação, da revisão e da correção de suas produções, sendo possível perceber uma constante insatisfação com o trabalho realizado, que sempre merecia uma possibilidade de melhoria no texto. Esse contato com o material evidenciou o processo criativo do poeta e, por sua vez, as variações de sua escritura, manifestando a necessidade de encontrar a expressão mais adequada. Esse rico material será analisado e discutido no capítulo terceiro desta tese, ao procurarmos evidenciar essa consciência poética, traduzida na reflexão sobre a poesia, sua natureza e seu fazer, tão perceptível nos manuscritos e originais do autor.

---

<sup>3</sup> A relação completa das obras de Mario Quintana encontra-se no ANEXO A.

Analisar e cotejar as obras de Quintana será um grande desafio que se pretende desvendar nesta tese. Diante desse universo tão vasto, pergunta-se: Que aspectos da obra de Quintana podem ser captados pelo leitor? Como foi construída a poética de Quintana e como se desenvolveu ao longo de sua obra? De que maneira sua iniciação literária como tradutor contribuiu para a formação do poeta? Como ele desenvolve seu trabalho de precisão da linguagem?

Essas reflexões sobre a produção desse autor parecem justificar a pertinência em se estudar e cotejar os textos de sua obra, o que nos fornece grande material de pesquisa para o trabalho aqui proposto: O universo metalinguístico na obra de Mário Quintana - uma poética da linguagem.

Para a conceituação teórica e análise das obras, contamos em nosso conjunto de fontes com publicações sobre o estudo da poesia de autores como Antonio Cândido, Alfredo Bosi, João Alexandre Barbosa, Octavio Paz, Antoine Compagnon entre outros. Como fontes teóricas sobre a metalinguagem, apoiamos-nos principalmente em estudos de Haroldo de Campos, Samira Chalhub e Leila Perrone-Moisés. Outros teóricos contribuíram para enriquecer o arcabouço teórico pelo qual nos orientamos e serão citados no decorrer do trabalho.

Durante o desenvolvimento deste estudo, far-se-á importante reconhecer o estilo e as marcas de Mário Quintana por meio de levantamento dos procedimentos literários e, principalmente, poéticos que caracterizam seus textos, para estabelecer parâmetros de comparação a fim de servirem de instrumento de análise do desenvolvimento de sua obra. Tendo como apoio a fundamentação teórica da bibliografia pesquisada, serão apresentadas análises de textos que apresentam a visão do poeta a respeito do fazer literário, nas quais serão apontados os aspectos de construção e revisão do texto como características fundamentais das marcas do autor e de sua poesia.

Espera-se comprovar, com a leitura e análise de sua *Poesia Completa*, que nada é aleatório na poética de Quintana, mas sua obra é construída ao longo de um trabalho exaustivo na busca da precisão. O que se rotula muitas vezes de “poesia simplista”, na realidade revela um trabalho consciente e um amplo domínio da construção poética, observada na diversificação das formas exploradas por ele. Além disso, pretende-se contribuir para a produção de material que sirva de subsídios para outros estudos a respeito da obra desse poeta.

## 1 MARIO QUINTANA: VIDA, OBRA E CONFLUÊNCIAS

Todos esses que aí estão  
 Atravancando meu caminho,  
 Eles passarão...  
 Eu passarinho!  
 (QUINTANA, 2005, p.257)

### 1.1 Breve resumo da vida e obra de Mario Quintana

Tão importante quanto conhecer a obra de um autor é saber um pouco de sua vida para entender sua trajetória no mundo literário. Assim, Mário de Miranda Quintana nasceu na cidade de Alegrete (RS), no dia 30 de julho de 1906. Filho de pai farmacêutico e neto de médicos, Mario é o terceiro filho do casal Celso e Virgínia. Aos 7 anos, auxiliado pelos pais, aprendeu a ler tendo como cartilha o jornal *Correio do Povo*, no qual trabalhou durante anos tempos depois, e a revista infantil *Tico-Tico*. Seus pais ensinaram-lhe, também, estudos iniciais de francês e espanhol. Após concluir o curso primário em sua cidade natal, foi matriculado no Colégio Militar de Porto Alegre, instituição de larga tradição de ensino, em regime de internato, no ano de 1919.

Mesmo não tendo bom desempenho em algumas matérias como álgebra, geometria, geografia e desenho, segue estudando até o terceiro ano. Começa a produzir seus primeiros trabalhos, que são publicados na revista *Hyloea*, órgão da Sociedade Cívica e Literária dos alunos do Colégio. Esses anos de internato contribuíram para seu envolvimento com as leituras prediletas: romancistas russos, poetas simbolistas franceses e revistas de arte europeias. Após algumas reprovações no colégio, a pedido de seu pai, em 1924 deixa o Colégio Militar e passa a trabalhar na Livraria do Globo como desempacotador de livros estrangeiros.

No ano seguinte, retorna a Alegrete para trabalhar com o pai, na farmácia, o que configura um retrocesso na vida do poeta: tinha ido à capital para formar-se mas retornara sem o diploma. Sua mãe falece em 1926.

Sua vocação para a escrita é confirmada em 1927, quando tem seu conto “A sétima personagem” premiado em concurso promovido pelo jornal *Diário de Notícias*, de Porto Alegre. Em seu *Caderno H*, temos: “Bem que eu gostaria de escrever contos. Mas isso de enredo me parece uma coisa para comadres... O que não deixa de ser uma contradição da minha parte, porque ainda penso que o conto deve ser para contar

alguma coisa [...]” (QUINTANA, 2005, p.376). Nesse mesmo ano, a Revista *Para Todos*, do Rio de Janeiro, também publica um poema de sua autoria. Falece seu pai.

A partir de 1929, retornando a Porto Alegre, começou a escrever para jornais e revistas de renome, mas sua faceta de tradutor fez com que Quintana tomasse contato com obras universais, além de lhe render prestígio. Em 1934 é publicada sua primeira tradução: *Palavras e sangue*, de Papini, pela Editora Globo. Nessa função, traduziu obras de escritores consagrados e firmou-se funcionário da Globo para trabalhar em tempo integral como tradutor. Nesse mesmo ano Quintana publica seu primeiro poema no jornal *Correio do Povo*, onde trabalharia por décadas.

A produção poética de Quintana iniciou-se ainda em plena juventude, mas só começou a ser compilada em 1940, quando o poeta publicou, sob pressão de amigos, *A Rua dos Cataventos*, coletânea de 35 sonetos sem título e numerados à romana. Apresentando sonetos líricos bem expressivos, carregados de referência à cidade de Porto Alegre, ora sem qualquer ortodoxia, ora metrificados, o livro foi dedicado aos irmãos mais velhos Marieta e Milton, sendo datado de Alegrete, 1938.

*A Rua dos Cataventos* é uma obra revolucionária para o momento em que é publicada. Composta de sonetos tradicionais, chama a atenção do público e da crítica, visto que a literatura brasileira já havia passado pela transformação estilístico-formal do Modernismo da Semana de 1922. Nesse livro já se pode ver o poeta em sua face mais expressiva: o humor reflexivo, a preocupação metalinguística, a visão imagética na reorganização do cotidiano, a crítica ao mundo moderno, a infância, o mistério de nossa existência e o mistério da poesia, além de um lirismo intenso que permanece nas futuras obras.

Nessa mesma publicação - *A Rua dos Cataventos* - confirma-se outra característica marcante da poética de Quintana: sua recusa à poesia engajada. Para o poeta, o proletário define-se como aquele “que é explorado financeiramente pelos patrões e literariamente pelos poetas engajados”, conforme afirma em *Caderno H* (QUINTANA, 2006, p.152), ratificando sua posição. Essa obra reunirá suas publicações na coluna do jornal *Correio do Povo* alguns anos depois. Ele ainda explicita sua recusa a toda e qualquer poesia que trate de problemas político-sociais, sendo que sua posição torna-se muito contundente a exemplo do texto “Natureza Morta”, do mesmo *Caderno H*: “Que importa a seca? Para o artista, o que importa é esse desenho belíssimo do solo gretado; é agora, essa pausa das águas na paisagem morta, onde não fluem sequer as

lágrimas... O artista é duro que nem Deus” (QUINTANA, 2005, p.247). Mais tarde, parte dessa produção foi reunida em livro com o mesmo título.

Apesar de suas produções iniciais terem boa aceitação pela crítica, o reconhecimento do seu trabalho como escritor só chegou com a publicação de "O Aprendiz de Feiticeiro", livro de poesias publicado em 1950, que recebeu elogios de grandes poetas brasileiros como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

Seu segundo livro de poemas é publicado, em 1946, com o título de *Canções*. Combinando poemas metrificados e em verso livre, alguns longos e outros bem curtos, oscila do melancólico e meditativo aos poemas com aspecto de crônica. Fischer (2009, p.13) observa que, “em *Canções*, Quintana mostra-se um poeta moderno, à vontade com qualquer regra de composição”, diferentemente daquela inusitada coleção de sonetos de *A Rua dos Cataventos*.

À publicação de *Canções* sucedem outras obras, tais como: *Sapato Florido* (1948), *O Batalhão das Letras* (1948) – primeiro texto infantil do autor - , todos pela Editora Globo, e *O Aprendiz de feiticeiro* (Editora Fronteira, 1950), que recebe elogios no meio literário. Em 1951 publica *Espelho Mágico*, composto de quartetos, às vezes irregulares quanto ao número de sílabas, em que o poeta comenta aforismos ou epigramas de escritores famosos, para interpretar o cotidiano, as várias maneiras de ser, a filosofia, o trabalho, o estilo etc.

Em 1953 ingressa no jornal *Correio do Povo*, no qual passa a publicar “Do Caderno H”, cuja explicação, dada pelo próprio autor, seria uma alusão aos textos escritos na hora H, em cima do prazo. Publica *Inéditos e esparsos*, pela editora Cadernos de Extremo Sul, Alegrete.

Só a partir da metade da década de 60, o poeta Mario Quintana começou a ser valorizado, aos 60 anos de idade, primeiro em seu estado natal e depois em todo o Brasil, com a *Antologia poética*, livro organizado por Rubem Braga e Paulo Mendes Campos, pela Editora do Autor, em 1966. Por essa obra, recebe o Prêmio Fernando Chinaglia para o “melhor livro do ano”. Já bastante admirado no meio literário, é saudado na sessão da Academia Brasileira de Letras, no dia 25 de agosto, por Augusto Meyer, velho amigo e grande mestre para Quintana, e Manuel Bandeira. Ainda nessa década recebe inúmeras homenagens, inclusive da prefeitura de sua terra natal. *Pé de Pilão*, seu maior sucesso na literatura para crianças, é publicado em 1968, pela Editora Vozes, de Petrópolis. Mais tarde a obra recebeu adaptações musicais e teatrais bem conhecidas.

No início da década de 70 o poeta tornou-se famoso e popular em Porto Alegre e, em 1973, ocorre a publicação de *Caderno H*, coletânea compilada pelo autor com o vasto material já publicado ao longo dos anos pela editora Globo. Nesse volume, Quintana revela seu fastio para com os críticos, bem como suas preferências de leitura e também suas recusas e antipatias. Em 1976, lança os *Apontamentos de História Sobrenatural*, com retratos de pessoas e coisas, desenvolvendo um humor mais sentimental e uma melancólica ironia. Ao completar 70 anos, recebe uma das mais altas distinções do governo do Rio Grande do Sul, a medalha Negrinho do Pastoreio. Publica ainda *Quintanares*, antologia que seria distribuída como brinde por uma importante agência de propaganda na época, a MPM. *A Vaca e o Hipogrifo* (1977) é nova coletânea de prosa, publicada pela editora Garatuja, na qual muitos textos recordam o *Caderno H* e o *Sapato Florido*. Recebe o Prêmio *Pen Club* da Poesia Brasileira pelo livro *Apontamentos de História Sobrenatural*.

Em 1978, pela primeira vez, parte de sua produção é traduzida para o inglês com o título de *Chew me up slowly*, e no ano seguinte, é publicada uma antologia em espanhol intitulada *Objetos perdidos y otros poemas. Esconderijos do Tempo* é lançado pela Editora L&PM, em 1980. Neste livro, o sentimentalismo é substituído por uma postura mais realista, uma visão mais lúcida da vida. Há, entretanto, diversos poemas de recordação da infância e neles destaca-se a figura do pai. Neste mesmo ano, recebe o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra. A coleção didática *Para gostar de ler*, da Editora Ática, lança o volume de poesias contendo poemas de Quintana, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Henriqueta Lisboa.

O mês de março de 1981 traz a primeira de três derrotas de Quintana para uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, sendo vitorioso naquele momento, Eduardo Portella. Isso se repetiu novamente no mês de julho do mesmo ano, quando perdeu a eleição para Orígenes Lessa. O ano de 1981, entretanto, não foi marcado apenas por decepções. Publicou a *Nova Antologia Poética*, pela Editora Codecri, do Rio de Janeiro. Retomou a publicação de “Do Caderno H”, no jornal *Correio do Povo*. Foi um dos principais homenageados na Jornada de Literatura de Passo Fundo e recebeu o Prêmio Jabuti de Personalidade Literária do Ano, concessão da Câmara Brasileira do Livro.

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul concede-lhe o título de doutor *honoris causa* no ano de 1982. Ainda neste ano, candidata-se, pela terceira vez, a uma cadeira na Academia Brasileira de Letras e acaba perdendo para Castello Branco; o

segundo lugar faz com que Quintana recuse outros convites posteriores para novas investidas. Importa dizer que o aceite a essas candidaturas ocorreu, segundo Fischer, “como uma espécie de coroação de sua vida literária já avantajada”, contudo é notório também que o poeta “era avesso a rapapés e a visitas de cortesia” e ainda “não se animava a solicitar votos para si, como era a praxe obrigatória” (FISCHER, 2009, p.16).

Quintana não se fixou em residência particular, pelo contrário, viveu sempre em hotéis e pensões. Um desses locais, no centro da cidade de Porto Alegre, o Hotel Majestic, no qual o poeta se hospedou de 1968 a 1980, foi tombado como patrimônio histórico no ano de 1982 para ser transformado no ano seguinte na Casa de Cultura Mario Quintana. Os hotéis Royal e Porto Alegre Residence também serviram de moradia para o poeta.

O ano de 1983 foi bastante produtivo: além da publicação de *Lili Invento o Mundo*, da Editora Mercado Aberto, Fausto Cunha organiza um volume na coleção *Os Melhores Poemas*, pela Global Editora. Há também o lançamento de um disco *long-play* da gravadora Phillips-Poligram, a *Antologia Poética de Mario Quintana*, apresentando mais de 100 poemas lidos pelo próprio autor.

O público infantil recebe atenção especial no ano de 1984 quando é publicado o livro de poesia *Nariz de Vidro*, da Editora Moderna, de São Paulo. Já pela Editora Globo é publicada a segunda edição de *O batalhão das Letras*. Além disso, na 30ª. Feira do Livro de Porto Alegre, o lançamento de *O Sapo Amarelo* vem consagrá-lo ainda mais com as crianças, uma vez que foi a obra mais vendida daquele evento literário. Nem mesmo o acidente que lhe trouxe sérias consequências físicas, no ano de 1985, fez sua produção literária diminuir: *Diário Poético*, *Nova Antologia* e o paradidático *Primavera Cruza o Rio* são publicações que a Editora Globo lança naquele ano. Para abrilhantar ainda mais a produção, a pesquisadora e estudiosa de sua obra Tania Carvalhal organiza o álbum *Quintana dos 8 aos 80* a ser publicado pela Editora Globo no ano seguinte, quando o poeta completa 80 anos. *Baú de Espantos* é um livro lançado em 1986, cujos poemas inéditos recentes se unem a poemas também inéditos escritos em sua adolescência.

As homenagens prosseguem nos seus 80 anos e recebe o título de doutor *honoris causa* de mais duas universidades: a Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). O poeta ainda recebeu inúmeras homenagens em vida, mas sempre demonstrava uma certa modéstia, negando todas as reverências que lhe faziam. Exemplo disso pode ser percebido em

vários textos como o que vemos a seguir: "Dizem que sou modesto. Pelo contrário, sou tão orgulhoso que acho que nunca escrevi algo à minha altura. Porque poesia é insatisfação, um anseio de auto-superação. Um poeta satisfeito não satisfaz" (QUINTANA, 2005, p.633).

*Da Preguiça como Método de Trabalho e Preparativos de Viagem* são livros publicados no ano de 1987, pela Editora Globo, já vendida para as Organizações Globo no ano anterior e com a sede transferida para o Rio de Janeiro. O primeiro, cujos textos são selecionados da série "Do Caderno H", assemelha-se ao segundo em sua forma poética, outro volume de prosa. A relação poesia e música é fortalecida por um lançamento tendo a colaboração de diversos artistas: o disco "*Quintanares & cantares*", patrocinado pela Riocell, é composto de poemas musicados, os quais foram interpretados por diversas cantoras gaúchas. A obra ainda contava com declamação do próprio poeta e textos de Luis Fernando Veríssimo, Moacir Scliar e Juarez Fonseca no encarte.

Em 1988 é convidado mais uma vez a candidatar-se à ABL, com grandes chances de ser eleito; todavia prefere não aceitar mais os convites para novas campanhas e continua publicando textos em prosa como *Porta Giratória*, pela Editora Globo. A esse episódio da ABL, o poeta expressa seu sentimento com a publicação do texto "Academias":

Entrar para uma Academia de Letras tem algo de hipocrisia, pois o cara é logo obrigado a pronunciar, no discurso de recepção, o "elogio" de seu antecessor.

E o pior é quando ele é honesto e sente-se na obrigação de ler de fio a pavio as obras completas do falecido.

Além disso, o acadêmico comete um meio-suicídio, dedicando metade da vida a solenidades e rapapés, quando poderia empregá-la toda no silêncio e no recolhimento da criação literária (QUINTANA, 2005, p.794).

Também pela mesma editora, lança *A Cor do Invisível* e, mais adiante, a Ediouro publica *Antologia Poética de Mario Quintana*. Ainda no ano de 1988, a Universidade Estadual de Campinas e a Universidade Federal do Rio de Janeiro concedem-lhe o título de doutor *honoris causa* pelo reconhecimento de sua obra. É eleito o Príncipe dos Poetas Brasileiros, entre escritores de todo o país, em promoção da Academia Nilopolitana de Letras, Centro de Memórias e Dados de Nilópolis e o jornal *A Voz dos Municípios Fluminenses*. É o quinto poeta a receber esse título. Seus antecessores foram Olavo Bilac, Alberto Oliveira, Olegário Mariano e Guilherme de Almeida.

Quintana ainda recebe várias homenagens como adaptações de suas obras infantis para o teatro e recitais com seus poemas musicados. O último livro lançado em vida foi *Sapato Furado*, pela Editora FTD. O poeta falece no dia 05 de maio de 1994, em Porto Alegre, cidade que elegeu para viver e que o consagrou.

A vida e a obra de Mario Quintana foram lembradas em uma extensa programação de eventos culturais, durante todo o ano de 2006, marcando os 100 anos de nascimento do poeta. O "Ano do Centenário de Mario Quintana" foi instituído pelo Governo do Estado, através do Decreto n.º 43.810, de 24 de maio de 2005. A lei também institui uma Comissão responsável pela promoção dos eventos. Presidida pelo governador Germano Rigotto, ela foi integrada pelo vice-governador Antonio Hohlfeldt, pelos secretários de Cultura e da Educação e pelos diretores da Casa de Cultura Mario Quintana e do Instituto Estadual do Livro, além de representantes da UERGS, PUC e Prefeitura de Porto Alegre.

Toda essa programação desenvolvida confirmou a popularidade do poeta abrindo caminho para uma série de atividades que movimentou a mídia e a população gaúcha numa clara demonstração de vitalidade da obra de Quintana.

### **1.1.1 Mario Quintana por si mesmo e pelos admiradores**

Demonstrando sempre um estilo tranquilo e introspectivo, era notório que Quintana não se sentia à vontade para falar de sua vida pessoal, mas muito do que se sabe está descrito nos seus textos, segundo as próprias palavras do poeta. Assim, ele reforça sua visão de que a obra revela o artista quando afirma que “[...] Tudo é auto-retrato e autobiografia. Nem era por outro motivo que Flaubert proclamava: ‘Madame Bovary sou eu! [...]’” (QUINTANA, 2005, p.827).

Dessa forma, o poeta apresenta-se de maneira simples e reservada, mesmo quando lhe pedem uma autobiografia, em texto escrito por ele mesmo para a revista *Isto É*, de 14/11/1984. Eis a visão de Mario Quintana por Mario Quintana, lendo o texto “Apresentação”, publicado posteriormente nas primeiras páginas do livro *Da Preguiça como Método de Trabalho*, em 1987:

Nasci em Alegrete, em 30 de julho de 1906. Creio que foi a principal coisa que me aconteceu. E agora pedem-me que fale sobre mim mesmo. Bem! eu sempre achei que toda confissão não transfigurada pela arte é indecente. Minha vida está nos meus poemas, meus poemas são eu mesmo, nunca escrevi uma vírgula que não fosse uma confissão. Há! mas o que querem são detalhes, cruezas, fofocas... Aí

vai! Estou com 78 anos, mas sem idade. Idades só há duas: ou se está vivo ou morto. Neste último caso é idade demais, pois foi-nos prometida a eternidade. Nasci do rigor do inverno, temperatura: 1 grau; e ainda por cima prematuramente, o que me deixava meio complexado, pois achava que não estava pronto. Até que um dia descobri que alguém tão completo como Winston Churchill nascera prematuro – o mesmo tendo acontecido a Sir Isaac Newton ! *Excusez du peu*. Prefiro citar a opinião dos outros sobre mim. Dizem que sou modesto. Pelo contrário, sou tão orgulhoso que nunca acho que escrevi algo à minha altura. Porque poesia é insatisfação, um anseio de auto-superação. Um poeta satisfeito não satisfaz. Dizem que sou tímido. Nada disso! Sou é caladão, introspectivo. Não sei por que sujeitam os introvertidos a tratamentos. Só por não poderem ser chatos como os outros?

Exatamente por execrar a chatice, a longuidão, é que eu adoro a síntese. Outro elemento da poesia é a busca da forma (não da fôrma), a dosagem das palavras. Talvez concorra para esse meu cuidado o fato de ter sido prático de farmácia durante 5 anos. Note-se que é o mesmo caso de Carlos Drummond de Andrade, de Alberto de Oliveira, de Érico Veríssimo – que bem sabem (ou souberam), o que é a luta amorosa com as palavras. (QUINTANA, 2005, p.633)

Ao ler o texto autobiográfico acima, constatamos que o poeta só crê na confissão transfigurada pela arte, pois apresenta sua própria vida como confissão expressa em seus versos. Curioso vê-lo preferir citar a opinião dos outros a seu respeito e, dessa forma, utilizar o sujeito indeterminado representado pela 3ª. pessoa do plural: “Dizem”. No entanto, em trecho mais à frente, nega o que “dizem” para falar de seu orgulho e de seu modo introspectivo de ser, revelando-se um pouco mais ao leitor, ainda que de forma sintética. Vê-se como Quintana mistura sua própria vida com sua visão de poesia. Para ele, o poeta é um ser insatisfeito, alguém que está buscando a autossuperação. Mesmo em sua autobiografia ele é conciso, objetivo, vai direto ao assunto, pois “adora a síntese” e faz a “dosagem das palavras” para buscar a forma mais apropriada, mostrando sua “luta amorosa com as palavras” como fizeram outros poetas de seu tempo.

Outro texto que pode confirmar bem a visão quintaneana sobre o assunto está registrado em *Caderno H* (QUINTANA, 2005, p.306), com o título “Biografia”: “Era um grande nome — ora que dúvida! Uma verdadeira glória. Um dia adoeceu, morreu, virou rua... E continuaram a pisar em cima dele.” Com esse texto, Quintana revela sua perspicácia ao comentar a pouca importância dada às reverências e homenagens de que tanto se esquivava.

Ao longo de sua obra, é possível constatar que na prosa o poeta se revela sutilmente ao mesmo tempo em que se mostra irônico e bem-humorado; no entanto, as

primeiras imagens que ele mostra de si mesmo em seus versos situam-no com uma certa postura de observador que passa pela vida. Os poemas que inauguram o livro *A Rua dos Cataventos*, por exemplo, ora o mostram como um “pobre menino [...] que envelheceu, um dia, de repente!...”, como se vê no soneto VIII; em outros versos, o poeta mostra-se “sem norte, como o velho Sindbad de alma cansada”, conforme o soneto XX; ou ainda no soneto XXVI afirmando ser “o meu próprio Frankenstein [...] O belo monstro ingênuo e sem memória”. Há, todavia, os versos do soneto VI que o retratam como “um operário triste”, que “trabalha silenciosamente” para compor o soneto ao “menininho doente”. Já em *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), o poeta se revela “traço a traço”, por meio de seu “Auto-retrato”, analisado no capítulo 2 desta tese.

Apesar de viver de maneira solitária, Quintana formou um círculo grande de amigos ao longo de sua carreira, ganhando respeito e admiração. As manifestações públicas são muitas, mas em especial uma provocou grande repercussão quando da publicação da obra *Antologia Poética*, em 1966. A obra apresenta 60 poemas inéditos e foi organizada por Rubem Braga e Paulo Mendes Campos, Editora do Autor - Rio de Janeiro, lançada em comemoração ao seu sexagésimo aniversário. Nesse ano, em 25 de agosto o poeta é saudado na Academia Brasileira de Letras por Augusto Meyer e Manuel Bandeira, o qual recita o seguinte poema, de sua autoria, intitulado “A Mario Quintana”:

Meu Quintana, os teus cantares  
 Não são, Quintana, cantares:  
 São, Quintana, quintanares.

Quinta-essência de cantares...  
 Insólitos, singulares...  
 Cantares? Não! Quintanares!

Quer livres, quer regulares,  
 Abrem sempre os teus cantares  
 Como flor de quintanares.

São cantigas sem esgares.  
 Onde as lágrimas são mares  
 De amor, os teus quintanares.

São feitos esses cantares  
 De um tudo-nada: ao falares,  
 Luzem estrelas luares.

São para dizer em bares

Como em mansões seculares  
Quintana, os teus quintanares.

Sim, em bares, onde os pares  
Se beijam sem que repares  
Que são casais exemplares.

E quer no pudor dos lares.  
Quer no horror dos lupanares.  
Cheiram sempre os teus cantares

Ao ar dos melhores ares,  
Pois são simples, invulgares.  
Quintana, os teus quintanares.

Por isso peço não pares,  
Quintana, nos teus cantares...  
Perdão! Digo quintanares.  
(BANDEIRA, 2005, p.76-77)

Os poemas de Quintana são seus “quintanares” – como bem o escreveu Manuel Bandeira - como se fosse uma maneira de cantar a vida por meio da imaginação nas linhas de cada verso, de cada texto, de cada obra. Bandeira reforça a visão de Quintana quando este reproduz na poesia o que aquele também confessa entender: para Bandeira, os cantares de Quintana estão impregnados de marca especial, que os torna diferenciados e únicos: são quintanares! Em seus versos, Bandeira exalta que a poética de Mario Quintana é ao mesmo tempo insólita, singular, feita de um tudo-nada, para ser apresentada nos mais diferentes lugares (bares, mansões seculares, lares, lupanares) e, porque são simples, invulgares, recomenda que o poeta não pare com seus cantares.

Ainda nessa mesma ocasião dos 60 anos do poeta, Paulo Mendes Campos publicou, na Revista *Manchete*, um texto intitulado “Carta a Mario Quintana”<sup>4</sup> em sua coluna. No início do texto, Campos afirma que não o cumprimentará, mas a si mesmo e aos convivas da poesia de Quintana. Questiona a forma como ele a desenvolve e os temas que aborda. Em seguida, Campos enumera os “objetos” comuns que impressionam o poeta e são capazes de transformar seus textos em “grande poesia”:

[...] a caneta com que escreves, os telhados, as tabuletas, a vitrine do brique. Teus animais são os próximos do homem: boi, cavalo. As sensações que te fazem pulsar são as mais cotidianas: como a de um gole d’água bebido no escuro. Os sons que te empolgam são os ritornelos de infância ou fundo suspiro que se some no ralo misterioso da pia. (CAMPOS, 2005, p.71)

---

<sup>4</sup> Publicação original em *O anjo bêbado*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

Nessa homenagem, Campos reproduz vários trechos e versos dos poemas de Quintana e ainda diz que muitos o perseguem, como se fossem dele. Afirma que a poesia de Quintana não é a reprodução do traço descrito nesses objetos, “mas o contorno de uma contra-imagem”. Para Campos, os versos de Quintana não decifram, “denunciam o mistério”. Ao final, conclui dizendo que “a poesia é de quem se apossa dela” e expressa seu orgulho pela obra do poeta enviando seu abraço de aniversário.

O que se ressalta nessas homenagens é a capacidade de Quintana falar de coisas simples como o vento, as ruas da cidade, os arroios, pássaros, relógios, a natureza, ou ainda das inquietações do homem contemporâneo. Quando aborda esses temas, está falando de tudo o que faz parte da vida de todos os homens e mulheres, de todas as cidades, enfim, de situações universais porque são comuns a todas as épocas e lugares. Essa visão é corroborada pelas palavras de Afrânio Coutinho (2008, p.32), ao discutir o conceito de literatura e afirmar que “através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana.”

Diante disso, Mario desperta admiração a inúmeros escritores e recebe homenagens de vários deles. Em 1979, Carlos Nejar - poeta, ficcionista, tradutor e crítico literário - publica a obra *Viventes*, na qual apresenta o poema “A escada por onde passa Mario Quintana”, em homenagem aos setenta anos do poeta:

Caminhos vão e vêm  
nos teus setenta anos  
dentro das coisas.  
E de longada, vivemos  
apesar dos relógios.

Às bordas da manhã  
carregas a palavra anêmona,  
a rosa dos ventos.

Palavras rechinam  
como velhos sapatos.  
Outras sobem  
do Caos atônito  
e pedem  
a ressurreição da carne.  
O som das tábuas ecoa.

Deus não se move:  
está preso  
por indócil metáfora  
no lombo da criação.

E o poema

toma o freio nos dentes.  
(NEJAR, 2005, p.78)

Carlos Nejar é poeta em cuja obra se identificam tendências comuns à obra de Quintana: o sentimento de pertencimento à cidade, a linguagem atenta à banalidade, a referência às formas clássicas e a tirada humorística, por exemplo. No poema acima, a poesia de Quintana é exaltada pelo poeta, mas é no trecho a seguir que se percebe a visão do crítico:

A linguagem de Quintana não deseja ser, almejar, alcançar sentidos mais ricos, além do que diz, sugerindo. Infelizmente, é muitas vezes mais celebrado por seu lado fácil, comunicatório, pelo tom trocadilhesco, anedótico, folclórico (nem sempre o mais apurado), popularesco, do que por sua maestria de mago das imagens, conhecedor da alma [...]. (NEJAR, 2007, p.281)

Como observa Carlos Nejar, o fato de Quintana ter se tornado conhecido, também, como um poeta que se utilizava do humor, do folclore, da anedota, ou seja, da marca mais popular, em certo aspecto, acabou afastando o olhar da crítica para o poeta irônico, metafórico, o qual gostava de brincar com as palavras.

De todas as homenagens, entretanto, talvez o poema “Quintanares”, de Cecília Meireles, escrito em dezembro de 1946, tenha trazido ainda mais emoção ao poeta; os versos de sua poetisa predileta celebram a publicação da obra *Canções* no mesmo ano e demonstram o grande carinho e admiração que a escritora mantinha por ele:

O Natal foi diferente  
porque o Menino Jesus  
disse à Senhora Sant’Ana:  
“Vovozinha, eu já não gosto  
das canções de antigamente:  
cante as do Mario Quintana!”

Viram-se então os anjinhos  
de livro aberto nas mãos  
deslizar no ouro dos ares.  
Estudaram nova solfa  
pelos celestes caminhos  
e ensaiaram quintanares.

Deixaram cair os versos  
que já sabiam de cor  
pelos telhados das casas.  
E o milagre das cantigas  
foi que até seres perversos  
amanheceram com asas.  
(MEIRELES, 2005, p.80)

Cecília, ao dedicar essas redondilhas a Quintana, expressa também em forma de canção a admiração pela obra recém-publicada do poeta. Considera as canções de Quintana como “milagres” capazes de tornar as pessoas mais perversas seres “com asas”. Cecília e Quintana tornaram-se grandes amigos e nutriam admiração recíproca. A ela também Quintana dedicou seus versos.

Quintana's Bar<sup>5</sup> é um texto com o qual Carlos Drummond de Andrade também homenageia o poeta, dizendo embriagar-se dessa assiduidade de leitura. No texto a seguir, o poeta mineiro aproveita a nasalização contida no nome Quintana e cria interessantes jogos sonoros com palavras como vã, manhã, lã, picumã, avelã, romã, formando uma espécie de poema-crônica:

Num bar fechado há muitos, muitos anos, e cujas portas de aço bruscamente se descerram, encontro, que eu nunca vira, o poeta Mario Quintana.

Tão simples reconhecê-lo, toda identificação é vã. O poeta levanta seu copo. Levanto o meu. Em lugar algum – coxilha? montanha? vai rorejando a manhã.[...]

Falando em voz baixa nos entendemos, eu de olhos cúmplices, ele com seu talismã. Assim me fascinavam outrora as feitiçarias da preta, na cozinha de picumã.[...]

E já os homens sem província, despetala-se a flor aldeã. O poeta aponta-me casas: a de Rimbaud, a de Blake, e a gruta camoniana. [...]

(ANDRADE, 2005, p.75)

É possível perceber que o texto de Drummond dialoga com a obra do poeta Quintana. As referências a expressões e versos quintaneanos misturam-se às palavras que compõem este texto de forma reconhecível para aqueles que conhecem os versos do poeta gaúcho. Além de desenvolver o texto apoiando-se na sonoridade desencadeada pelo nome do homenageado, Drummond torna explícitos trechos de alguns poemas de *O Aprendiz de Feiticeiro*, publicado em 1950, como a referência às casas dos poetas, à menina correndo com arco, aos tamanquinhos, imagens presentes nos poemas “Casas”, “A menina” e “Veranico”, respectivamente.

O poeta, professor, ensaísta e crítico de arte gaúcho Armindo Trevisan, admirador da poesia quintaneana, escreveu sobre o poeta inúmeras vezes, tendo até dedicado um estudo<sup>6</sup> à sua obra. Na seleção a seguir, publicada em site oficial do

<sup>5</sup> Publicado originalmente em *Claro Enigma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

<sup>6</sup> TREVISAN, Armindo. **Mario Quintana desconhecido**. Porto Alegre: BREJOeditora, 2006.

Governo do Rio Grande do Sul<sup>7</sup>, em comemoração ao centenário de Quintana, Trevisan reúne depoimentos de escritores brasileiros que manifestam sua visão do poeta:

Sobre o Mario Quintana - Seleção de Armindo Trevisan: I. Carlos Heitor Cony: "Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema" - foi assim que ele definiu sua poesia e, em parte, se definiu. Cultivava, sem dúvida, uma nostalgia existencial que os críticos julgaram expressão de passadismo. A sutileza de seu humor chegava às vezes à total irreverência, a visão lírica da aventura humana, o menino atrás da vidraça, o homem que mora dentro dele mesmo: o poeta.[...] Foram os jovens que descobriram Quintana, já ancião mas ainda poeta". II. José Paulo Paes: "Sem dúvida, foi o maior poeta do Rio Grande deste século". III. Antônio Callado: "É um poeta de excepcional delicadeza. A sua poesia se destaca por ser simples, suave e profunda". IV. Fausto Cunha: "Uma poesia (a de Quintana) difícil, porque intensamente alusiva, e de um humor sutil, irredutível. Uma clareza ilusória, porque de um instrumento multívoco. Aí está o segredo dos grandes poetas..." V. Armindo Trevisan: "Mario Quintana é o mais simples dos poetas brasileiros do século XX, e um dos mais difíceis. Dá a impressão de dizer as coisas mais comuns, as coisas que todo o mundo imagina que é capaz de dizer. Só que Quintana as diz como ninguém é capaz de dizê-las. Usa uma música verbal e um ritmo tão fino que não se percebe. A sua poesia é endovenosa. Quando o indivíduo nota, a poesia já entrou nele, penetrando-lhe o coração e a mente. É poeta tão simples que sua genialidade só é descoberta - como a luz das estrelas - muitos anos depois de ter brilhado!" VI. Hélio Pólvora: "Ele consegue o milagre de prolongar a infância. [...] Uma nostalgia, um faz-de-conta, um reino mágico." (TREVISAN, 2010).

Diante dessa coleção de depoimentos, pergunta-se: é possível definir a poesia de Mario Quintana? Mesmo para aqueles que dominam a arte da palavra torna-se difícil expressar um pouco do que foi a poesia desse poeta. Para Trevisan (2006), Quintana não era um, mas vários: o sutilíssimo, o humorista, o enamorado platônico, o ator, todos eles representados por máscaras perfeitas utilizadas pelo poeta confirmando-se um autêntico “fingidor”, na mais pura concepção de Pessoa. Nostalgia, simplicidade, humor sutil são algumas das expressões utilizadas acima para se tentar explicar a poética quintaniana, tal a sua independência no panorama da literatura brasileira. Chega a ser contraditório o sentimento que sua obra desperta: para Callado, sua poesia é “simples” tanto quanto “profunda”; para Cunha, uma poesia “difícil”, “alusiva”, “multívoca”; dessa simplicidade aparente surge a genialidade. Trevisan (2006, p.77) ainda explica que “seus poemas são ‘quintanares’, o que vale dizer uma espécie de vida passada a limpo através da imaginação”. Diante disso, pretende-se, ao longo deste trabalho, analisar o

<sup>7</sup> Por ocasião do centenário do nascimento do poeta em 2006. Disponível em <<http://www.estado.rs.gov.br/marioquintana/principal.php?menu=15&idPersonalidade=2>> Acesso em: 30/07/2010.

desenvolvimento de uma poética ímpar capaz de surpreender até mesmo aqueles que têm na palavra sua matéria-prima mais selecionada.

## 1.2 A formação de um poeta

Uma leitura atenta do conjunto da poesia de Mario Quintana faz-nos perceber o estilo diversificado desse autor e as múltiplas maneiras pelas quais apresenta sua obra: ora com características simbolistas, ora românticas, outras realistas ou surrealistas e mais ainda com visão irônica (modernista) em relação à vida do homem contemporâneo. Tudo isso, no entanto, carregado de rigorosas observações do cotidiano e grande perspicácia crítica.

Com frequência, ao abordarmos a obra de determinado autor, questionamo-nos acerca do que o teria levado a criar este ou aquele texto. Especulações à parte, torna-se delicado afirmar com segurança qual teria sido a motivação individual para produzir literatura. Há que se considerar também um certo contexto literário, que pode influenciar mas não determinar a criação poética. Sobre essa questão, apresentamos o pensamento de Paz (1982, p.20), ao afirmar que “o estilo é o ponto de partida de todo projeto criador, por isso mesmo, todo artista aspira transcender esse estilo comum ou histórico. Quando um poeta adquire um estilo, uma maneira, deixa de ser poeta e se converte em construtor de artefatos.

Segundo Paz, quando o poeta transcende o estilo comum ao seu tempo, consegue alcançar a essência da criação poética e torna-se único, singular. No entanto, isso não ocorre de maneira aleatória, é preciso que a pluralidade existente no significado de cada palavra se liberte das significações impostas pelo uso cotidiano e das formalidades atribuídas pela prosa para que “o ritmo e seu incessante ir e vir cedam lugar à marcha do pensamento” (PAZ, 1982, p.83). Para o autor, a palavra liberta-se no texto poético quando “mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. O prosador aprisiona-a” (PAZ, 1982, p.26).

“Ler Quintana é pular de galho em galho, como passarinho”. Tal afirmação, escrita por Rubem Alves (2006, p.26) em um artigo intitulado “O vírus da gripe literária”<sup>8</sup>, publicado na Revista Educação, demonstra a admiração que a obra de

---

<sup>8</sup> Subtítulo do artigo “A técnica passarinho da ironia fina” publicado na Revista Língua Portuguesa (2006).

Quintana sempre recebeu, desde o público mais intelectualizado até o leitor mais descompromissado. Isso porque o poeta procurou trabalhar seus textos explorando as diferentes formas poéticas que se lhe ofereciam. Assim, valeu-se de modelos mais tradicionais, como o soneto clássico, mas também optou por produções menos convencionais como o epigrama e o haicai. E mais ainda: explorou o verso livre, quebrando as regras relativas ao metro e rima. Para Paz (1982, p.28), “a pluralidade de poemas não nega, antes afirma, a unidade da poesia”.

A citação de Alves faz-nos pensar a respeito da participação do leitor no momento da leitura, quando este é solicitado a descobrir a magia dos sentidos, os significados em profundidade que resultam na emoção proporcionada pela poesia. Recorremos novamente a Paz, o qual reforça a interação entre poesia e leitor como uma questão determinante, isto é, sem a participação do leitor não haveria a poesia: “Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético” (PAZ, 1982, p.30).

A leitura de cada poema é única; da participação do leitor surgem as diversas interações com o texto e, neste pular de galho em galho, destaca-se o trabalho do poeta para que o poema se concretize; tal trabalho advém do esforço poético, traduzido na sensibilidade da busca das palavras, pois “em cada obra lateja, com maior ou menor intensidade, toda a poesia” (PAZ, 1982, p.28).

Mas, o que vem a ser um poeta? O escritor Mário Faustino (1977, p.43), em sua obra crítica *Poesia e experiência*, afirma que ele é “um ser humano como os outros; em cada poeta a condição humana pode assumir feições tão variadas quanto no caso dos demais homens.” Sim, ele é aquele que vê o mundo com palavras; depois, exprime em palavras tudo o que conseguiu captar.

Pensando assim, o poeta seria um homem capaz de perceber os fenômenos sociais e naturais de maneira especialmente sintética, é capaz também de revelar em palavras uma visão totalizadora do mundo, da época, da sociedade em que vive. O artista das palavras tem a capacidade de perceber cada objeto em sua individualidade e não simplesmente como uma ideia representativa de vários objetos parecidos. Sua função é apresentar o objeto, e não comentá-lo. Assim faz Quintana.

Para falar de poesia, Mário Quintana revela uma sensibilidade surpreendente quando expressa “A beleza de um verso não está no que diz, mas no poder encantatório das palavras que diz: um verso é uma fórmula mágica” (QUINTANA, 2006, p.166).

Pode-se ainda exemplificar suas concepções acerca do fazer literário por meio desses pequenos textos:

“Arte poética”

Esquece todos os poemas que fizeste. Que cada poema seja o número um. (QUINTANA, 2005, p.174)

“O poema”

O poema é um objeto súbito. Os outros objetos já existiam. (QUINTANA, 2005, p.174)

“A vida é um sonho”

A vida? Pode ser que seja um sonho. A poesia, não. A “possessão poética” não tem sentido passivo. É o mesmo que no palco: um ator, para bem desempenhar o papel de ébrio, deve estar inteiramente sóbrio. (QUINTANA, 2005, p.272)

Os textos acima tratam da poesia de forma semelhante, seja pela emoção de cada criação poética como se fosse a primeira produção<sup>9</sup>; seja pela novidade de cada poema, ou então pela necessidade de grande dedicação para a construção do texto, já que o poeta discorda de Platão, que defende a inspiração divina como motivadora da criação artística, e afirma não existir passividade nesse trabalho do poeta, visto que o poema não brota diretamente da inspiração do artista, mas é fruto de seu esforço.

O fazer poético é tema recorrente na obra de Quintana como veremos ao longo deste trabalho; a reflexão sobre a linguagem poética, sobre o poeta e sua função, reúne boa parte dos textos escritos por ele que vê poesia em toda parte porque esta é inerente ao homem: “[...] Ah, todo mundo sabe que a poesia está em toda parte, mas agora cabe toda ela na folha que treme. Por que não caberia então em único verso? Um uni-verso [...]” (QUINTANA, 2005 p.317). Quintana fala dela poeticamente, sem rótulos, sem classificações, explora imagens sugestivas que aumentam o encantamento provocado por ela. Poesia é, para Quintana, produto da sua maneira de ser, de ver e de sentir o mundo. Estudá-la é estudar o homem que ele foi.

Há três posições importantes para o artista da palavra expressar-se (FAUSTINO, 1977). Em primeiro lugar, ao pensar sobre o mundo, deve ser objetivo, quer dizer, ser capaz de reconhecer as diversas categorias de fatos; ter uma mentalidade aberta e ser receptivo a novas ideias. Em segundo lugar, ele precisa raciocinar de forma sintética e

---

<sup>9</sup> A respeito dessa questão, há um texto esclarecedor no acervo do poeta, o qual merece ser reproduzido aqui: “[...] Comecei a fazer versos logo que aprendi a ler. O poema decerto não prestava. Mas o poema de um menino poeta é sempre o mais belo poema do mundo porque é o primeiro encontro de sua alma com a poesia. Continuei a fazer poemas até hoje com o mesmo deslumbramento e o susto de dar uma nota em falso, pois um poeta é sempre um insatisfeito [...]” - Material datilografado contendo 11 páginas (01J0796-1989) Provavelmente é uma entrevista concedida a Giovanni Ricciardi.

analítica, com a capacidade de ter uma visão do conjunto e das situações. Em terceiro lugar, é preciso que o poeta perceba a mutabilidade das coisas e raciocine sobre o mundo evolutivamente.

Diante dessas proposições, o fazer poético de Quintana encaixa-se perfeitamente nas considerações de Faustino (1977). Quintana é o poeta que apreende o mundo sensorial e intelectualmente. Ele inova, experimenta dizeres novos, mostra uma escolha diferente de palavras e faz um arranjo original com elas. Constrói uma poesia mais pessoal, mais individual, quando demonstra a “novidade”, o surpreendente no verso. Na subjetividade de seus versos, consegue revelar a objetividade do momento criador, e evidencia uma construção racional da sua produção poética. Trevisan (2006, p.29) afirma que “a arte de Quintana é de uma precisão ‘quase científica’. Cada palavra precisa estar no seu lugar”.

Na visão de Quintana, a inspiração é relativa. Isso pode ser comprovado no *Caderno H*, cujo texto “Da relativa inspiração” manifesta esse pensamento: “Inspiração? Sim... Mas convém não esquecer que a poesia, como todo verdadeiro jogo, é uma luta da astúcia contra o acaso” (QUINTANA, 2005, p.369). Assim, a inspiração chega sem aviso. Cabe ao poeta lutar pacientemente e com astúcia contra essa força para descobrir tudo aquilo que o acaso possa lhe oferecer. Essa luta se desenvolve no esforço constante que busca a precisão ao refazer versos, experimentar outros, até encontrar a melhor expressão de sua poesia.

Se tentássemos explicar em uma palavra o que é, para Mário Quintana, a essência da poesia, essa resposta seria imaginação<sup>10</sup>, isto é, a capacidade de se criarem

---

<sup>10</sup> A concepção do pensador e, por extensão, a do próprio homem Quintana, podem ser associadas ao conceito de imaginação que se iniciou na chamada modernidade. Nesse período, passou-se a considerar o ofício do poeta como um poder mágico de revelar o indefinível, o misterioso. Hugo Friedrich, em seu clássico livro *Estrutura da Lírica Moderna*, conta-nos que essa ideia da imaginação como a faculdade anunciadora de uma nova verdade inicia-se entre os precursores da modernidade, os primeiros escritores românticos europeus do século XIX. Essa visão de imaginação teve fundamental importância para a compreensão da arte literária a partir desse momento. O mundo exterior já não parece mais apreensível, estável, nem mesmo digno de ser objeto de cópia. O artista deseja uma nova realidade, mais humana, mais individualizada. A imaginação decompõe toda a criação; segue regras do fundo da alma do artista, pois este traduz o mundo da arte em um mundo novo. Depois de observar, o poeta arquiva tudo para, mais tarde, reorganizar o universo apresentando-o em uma nova ordem. Assim, a imaginação decompõe o mundo e depois o reconstrói por meio da inteligência do poeta, conforme anuncia Baudelaire ao falar da “rainha das faculdades”. Dessa forma, todas as faculdades da alma humana devem estar subordinadas à imaginação, pois esta é a mais elevada. O universo é um lugar onde são armazenadas imagens e signos; cabe à imaginação atribuir-lhes significados e valores. Assim como as palavras carregam significados, o leitor precisa dizer o que o autor quer transmitir, precisa ficar procurando as ideias do poeta, já que poesia é a arte da condensação.

imagens: “No princípio era a Poesia... No cérebro do homem só havia imagens... Depois, vieram os pensamentos... [...]” (QUINTANA, 2005, p.351) Veja-se a seguir o texto “O imagista”, da obra *Porta Giratória*:

[...] A vida não passa de um livro de figuras, para o verdadeiro artista. E até na poesia (que muitos julgam apenas um desfrute sentimental e outros um jogo do intelecto), até na poesia, se lhe tirarem as imagens – que é que sobra? Não sobra nem a alma! (QUINTANA, 2005, p.807).

No que se refere à temática, os estudiosos concordam que a leitura do cotidiano é tema transbordante na obra quintaneana, sua capacidade “de transformar as coisas rotineiras em poesia” (CARVALHAL, 2005, p.26) surpreende os leitores mais exigentes. Decorrente dessa visão do cotidiano, o poeta foi um criador de metáforas. Algumas de suas frases tornaram-se lugar-comum, como “A imaginação é a memória que enlouqueceu” ou “O tempo é um ponto de vista dos relógios”. Entretanto, para alguns estudiosos de sua obra, Quintana é sobretudo “um exímio inventor e produtor de formas verbais. Sua sensibilidade o conduz a uma constante experimentação com a linguagem, com o objetivo de torná-la expressiva, pois só assim ela alcançará um efeito mais direto sobre o leitor” (BECKER, 1996, p.15).

No prefácio da obra *Mario Quintana: Poesia Completa*, Tania Franco Carvalhal anuncia que determinadas características frequentemente relacionadas à escrita de Quintana apontam justamente para seu avesso. A tão exaltada “simplicidade” dos versos quintaneanos mostra, na realidade, um trabalho consciente e grande domínio da criação poética. Para muitos estudiosos, essa aparência despojada de sua poesia evidencia o grau de complexidade que está por trás da aparência espontânea que é respaldada por certo apego ao coloquial, aos temas quotidianos. Para a organizadora da obra completa de Quintana, a consciência poética está presente desde o início da carreira, sendo outro elemento essencial da produção do poeta sul-rio-grandense. Segundo Carvalhal, “essa reflexão sobre a poesia, sobre sua natureza e seu fazer, está presente desde o primeiro livro, *A Rua dos Cataventos*, de 1940. Ali já se autorretrata como um como um ‘operário triste’ (soneto VI)” (QUINTANA, 2005, p.90). Decorrente dessa consciência, a preocupação com o fazer poético é percebida com clareza ao longo de sua obra. Desde os primeiros livros até os mais recentes, temas como o cuidado com a escrita, a reflexão sobre a natureza da poesia e a função do poeta possibilitam reconstituir o itinerário desse autor através de poemas que abordam o seu ofício, tarefa esta que será proposta para o terceiro capítulo desta tese.

Há ainda a forte noção de continuidade que permeia sua obra e assegura a unidade entre vários livros. Ora reiterando motivos, temas e imagens, ora reproduzindo poemas inteiros ou mesmo versos isolados que são retomados de obra em obra, esta reincidência é mais uma característica que se destaca na obra de Quintana. Carvalhal, ainda na apresentação da obra completa, entende que “desse modo o leitor se vai reencontrando com certos poemas e versos e compondo seu repertório pessoal, ou seja, uma mesma voz ecoa nos ouvidos do leitor e o ensina a reconhecê-la mais adiante” (QUINTANA, 2005, p.17).

Diversos autores são presença constante na obra do poeta; evocações de Antônio Nobre, Camões e Cesário Verde misturam-se às de Verlaine, Baudelaire, Apollinaire e Mallarmé. Augusto Meyer, Drummond e Manuel Bandeira estão entre os contemporâneos exaltados nos versos de Quintana, o qual não considerou essas leituras simples influências mas “confluências”, sublinhando a ideia da admiração, para extrair o que lhe agradasse mais. Para ele, confluir era o mesmo que eleger e, elegendo, sua capacidade de admirar se tornaria mais presente: “Já escrevi, e repito: o que chamam de influência poética é apenas confluência” (QUINTANA, 2005, p.344). Não menos citados são os brasileiros Drummond e Manuel Bandeira, além do amigo pessoal Augusto Meyer, como se constata no texto “Três poemas que me roubaram” no qual Quintana confessa desejar ser o autor de “Pedra no meio do caminho”, “Estrela da manhã” e “Balada & Canha”, respectivamente.

Como já afirmado acima, Quintana não entendia esses autores de sua preferência como meras influências, entretanto reforçava a visão do encontro com a poesia que eles criavam, não como um processo que incidisse sobre o outro, mas elegendo e valorizando o que lhe agradasse mais. Segundo Quintana, a leitura dos poetas preferidos fará o leitor compreender-se mais, e não o contrário, pois “cada um só gosta de quem se parece consigo” (QUINTANA, 2005, p.344). Em *Esconderijos do Tempo*, o poeta exalta outros três grandes nomes da literatura universal, por meio de um poema sem título, apenas representando-o com a letra XXXXXXXXXX repetidas vezes:

Quem disse que a poesia é apenas  
 Agreste avena?  
 A poesia é a eterna tomada da Bastilha  
 O eterno quebra-quebra  
 [...]  
 Deles nascem os poetas.  
 Não todos... Os legítimos  
 Espúrios:  
 um Rimbaud, um Poe, um Cruz e Souza...

(Rege-os misteriosamente, o décimo terceiro signo do Zodíaco.)  
(QUINTANA, 2005, p. 285-286)

Evidencia-se neste poema a forte intertextualidade presente nos textos de Quintana. Essa característica manifesta-se ao longo de sua obra ora como referência direta a autores e textos, como é o caso do poema acima, ora como referência indireta, exigindo do leitor um conhecimento maior da tradição literária. Para Samoyault (2008, p. 47), “a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-leituras [...]”. Muitos textos de Quintana fazem da intertextualidade essa memória da literatura, confirmando a explanação acima. Essa discussão acerca da intertextualidade será aprofundada no próximo capítulo desta tese.

Como bem expressou Carvalhal, a leitura da obra em seu conjunto reforça a marca reflexiva ao mesmo tempo que a identifica, pois à medida que sua obra se torna conhecida,

mais se reconhece a variedade de sua poesia, o domínio constante dos metros, o experimento de todas as formas poéticas, sua aproximação continuada com a prosa e uma aderência cada vez mais intensa ao coloquial e ao quotidiano, examinando sempre com perspicácia e humor. (CARVALHAL, 2005, p.27)

Para outro estudioso da poesia quintaneana, Gilberto Mendonça Teles, um ponto a ser considerado no estudo de sua obra é a divisão de seus textos em dois grupos de livros. O primeiro deles composto pelos livros escritos em verso, metrificadas ou livres; o segundo grupo formado pelos poemas em prosa. Às obras em versos, pertencem os títulos *A Rua dos Cataventos* (1940), *Canções* (1946) e *O Aprendiz de Feiticeiro* (1950). Fazem parte das obras escritas em poema em prosa *Sapato florido* (1948), *Espelho Mágico* (1951) e *Caderno H* (1973). No prefácio da edição comemorativa do *Caderno H* (QUINTANA, 2006, p.31), em homenagem ao centenário de Mário Quintana, o pesquisador orienta que esses dois grupos recebem denominações distintas: o primeiro deles – textos em versos - é chamado de Condição do poema; o segundo, com textos de poema em prosa, recebe o nome de Quintanares. Sobre a Condição do poema, afirma:

Tem-se neste primeiro grupo o que se poderia chamar de inclinação do poeta à reflexão sobre a linguagem literária. Essa reflexão ganha relevo à medida que se passa de um livro para outro, atingindo relativo amadurecimento no último deles. Os poemas aí privilegiam a metáfora

e, portanto, aquela atmosfera mágica de surrealismo que, de certa forma, envolve suavemente todo o discurso poético de Mário Quintana. (TELES, 2006, p.32)

Essa temática da reflexão metalinguística mergulha na linguagem, no seu uso e em suas entranhas linguísticas, trazendo para a lírica quintaneana inúmeros aspectos modernos, como os metapoemas tão presentes ao longo de sua obra e que serão analisados mais à frente.

A reflexão sobre o fazer literário e, conseqüentemente, a linguagem literária é demonstrada ainda de maneira tímida na obra *A Rua dos Cataventos*; mais adiante, com a publicação de *Canções*, Mário Quintana focaliza mais a palavra, demonstrando uma consciência metalinguística mais verbal, concentrando-se mais no nome, no substantivo. Essa última obra faz o poeta evidenciar uma postura mais realista diante da linguagem. Ainda de acordo com Teles, no mesmo prefácio do *Caderno H* (TELES, 2006, p.33), “em *O aprendiz de feiticeiro* nota-se o adensamento da inquietação teórica sobre a linguagem, gramatical e literária.”

Corroborando a preocupação literária de Quintana quanto ao interesse pela palavra, exploramos aqui o estudo de Antonio Cândido, quando teoriza os fundamentos do poema e, especialmente, do verso: “A palavra, portanto, é a unidade de trabalho do poeta e a peça que compõe o verso. Palavra como conceito, como ligação, como matriz do conceito, como unidade sonora que desperta um prazer sensorial pela sua própria articulação” (CÂNDIDO, 1996, p.59). Assim Quintana lidava com as palavras, insaciavelmente lidas nas obras dos poetas de seu e de outros tempos. Todo esse mundo de palavras lidas e inúmeras vezes traduzidas proporcionou ao poeta uma noção muito particular de poesia, como se pode perceber no texto “Crônica”, no qual se expressa da seguinte forma: “Ah, essas pequenas coisas, tão cotidianas, tão prosaicas às vezes, de que se compõe meticulosamente a tessitura de um poema... talvez a poesia não passe de um gênero de crônica, apenas: uma espécie de crônica da eternidade” (QUINTANA, 2005, p.336).

Já o segundo tema, Quintanares, de acordo com Telles, tem início formalmente com a publicação de *Espelho Mágico*, em 1951. Pertence, pois, à terceira geração modernista. A preocupação maior do livro é com a retórica, com o fazer literário mas também reflete o conflito teórico por que passava o poeta. O informalismo de Quintana opõe-se ao formalismo dos autores da geração de 45, pois seus textos não são nem prosa nem poesia, são seus “quintanares”. Como expressamos, a obra pertence à terceira

geração modernista por questões de mera classificação na periodização literária, mas Quintana sempre afirmou não pertencer a movimento algum, ideia reforçada pelos textos “Das escolas” – “Pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua” (QUINTANA, 2006, p.89); ou ainda em “Das escolas poéticas” – “A minha escola poética? Não frequento nenhuma. Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho... Tão bom!” (QUINTANA, 2006, p.133).

Já a obra *Sapato Florido* (1948) é um livro de poemas em prosa que até hoje causa certo estranhamento. Com marcas de temática surrealista e linguagem coloquial, a intensidade da linguagem é evidenciada pelos aforismas. No entanto, o *Caderno H* é considerado, segundo Teles, “o ponto de convergência, tanto das experiências com os minitextos de sentenças e provérbios como do amadurecimento intelectual e estético e da capacidade criadora de Mário Quintana” (TELES, 2006, p.36), consoante podemos comprovar no texto a seguir:

“A poesia é necessária”

Eu acho que todos deveriam fazer versos. Ainda que saiam maus, não tem importância. É preferível, para a alma humana, fazer maus versos a não fazer nenhum. O exercício da arte poética representaria, no caso, como que um esforço de auto-superação.

É fato consabido que esse refinamento do estilo acaba trazendo o refinamento da alma. (QUINTANA, 2006, p.101)

Em artigo intitulado “No centenário do poeta Mário Quintana”, no qual homenageia o autor, Sérgio Alves Peixoto compara-o a outros grandes nomes da literatura nacional afirmando que mesmo sendo

Contemporâneo de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes, somente para citarmos quatro dos maiores poetas modernos da literatura brasileira, Quintana não se confunde com nenhum deles. Se Drummond transita pela poesia participativa, como foi o caso, por exemplo, de *A rosa do povo*, Quintana jamais fez poesia social; se Bandeira primou por voltar, por uma memória que se quis minuciosa e exata, à sua infância no Recife, Quintana soube muitas vezes inventar, pela imaginação, um passado tornado sempre presente; se João Cabral primou por uma poesia construída pela razão criadora, Quintana trilhou o caminho do lirismo tradicional, banhado por uma aura de espontânea emoção desavergonhada, mas sempre transformada pela arte. Finalmente, se Murilo Mendes exibiu sua cultura enciclopédica, antenado que esteve sempre com as vanguardas de seu tempo, Quintana soube esconder a sua nas pequeninas ruas e nas ínfimas coisas de um mundo eminentemente pessoal. (PEIXOTO, 2006, p.1)

Para o pesquisador, a obra de Quintana não se apresenta menor que a obra dos autores relacionados acima, mas está no mesmo nível de importância. Isso porque há

uma forte personalidade que diferencia sua obra da obra dos outros poetas, ao mesmo tempo em que revela a originalidade de sua linguagem. Algumas afirmações, entretanto, merecem um olhar mais analítico uma vez que podem ocorrer equívocos deploráveis dessa comparação. Ao afirmar que “Quintana jamais fez poesia social”, Peixoto desconsidera que “o mal de Quintana foi ser um autêntico poeta, e – além disso – um poeta inteligente” (TREVISAN, 2006, p.20), já que Mario sempre demonstrou não se interessar por política ou até parecia não gostar de políticos, mas não era um alienado. É perceptível, em sua obra, um repúdio sutil a qualquer situação que humilhe o homem, que o prive da liberdade, pois em seus versos encontramos “o murmúrio da inocência, o grito – sufocado – dos injustiçados, a dor anestesiada dos miseráveis” (TREVISAN, 2006, p.20); o idealismo era a verdadeira política para Quintana. São do próprio poeta as seguintes palavras sobre a discussão da poesia engajada:

Nem se pense que o poeta lírico está fora do mundo. Os sentimentos que ele canta pertencem a todo o mundo, a toda a humanidade, são de todos os tempos e não apenas os de sua época - independentes de quaisquer restrições de nacionalidades, raças, crenças ou partidos políticos. Se não é assim, depois de resolvidos os problemas, o que seria dos poetas? Ficariam simplesmente sem assunto. (QUINTANA, 2005, p.745)

E mais ainda: quando se apresenta a ideia de que “Quintana trilhou o caminho do lirismo tradicional, banhado por uma aura de espontânea emoção desavergonhada, mas sempre transformada pela arte”, como se em oposição à poesia construída pela razão criadora de João Cabral, Peixoto desconsidera todo o trabalho preciso de construção da linguagem presente na obra de Quintana, o qual será motivo de análise neste trabalho. Vê-se, ao longo da obra do poeta, que ele reafirma diversas vezes o quanto a técnica é importante para a composição poética. Para que o poema possa existir, é necessário um esforço capaz de levar a inspiração a transformar-se em linguagem poética, como o exemplo de texto a seguir: “Da difícil facilidade: É preciso escrever um poema várias vezes para que dê a impressão de que foi escrito pela primeira vez” (QUINTANA, 2005, p.331). O paradoxo presente no título desse texto explora a questão de que, embora possa parecer fácil a criação de um poema, é preciso um trabalho de correção, reescritura e melhorias no texto até que fique perfeito, pois a inspiração, por si só, não produz poesia. Ou ainda: “Inspiração? Sim... mas convém não esquecer que a poesia, como todo verdadeiro jogo, é uma luta da astúcia contra o acaso” (QUINTANA, 2005, p.369), afirmando ser a inspiração uma questão relativa explícita

no título deste texto. Portanto, quando Peixoto relaciona as qualidades da obra quintaneana comparando-o aos grandes mestres consagrados da literatura brasileira, necessário se faz um cuidado para não diminuir a obra deste poeta, mesmo quando a intenção é simplesmente exaltar.

### **1.2.1 Quintana: gazeando entre o passadismo e o Modernismo**

Desde o início de sua carreira Quintana assume uma posição bastante independente em relação à sua poesia, o que permite que seja comparado aos autores que marcaram a literatura brasileira no século XX. O poeta sul-riograndense não se subordinou à estética da Semana de Arte Moderna e, pelo contrário, reuniu em sua obra de estreia sonetos de forte tendência simbolista. Embora vivesse no Sul, longe das principais grandes esferas culturais, o poeta mantinha intercâmbio com diversos escritores que atuavam no Rio de Janeiro, onde havia intensa efervescência cultural.

Decorrente desse diálogo com personalidades da época e criando vínculos com grupos de intelectuais como o grupo da Livraria do Globo, no Rio Grande do Sul, Mario passa a ser conhecido e respeitado como um nome capaz de brilhar naquele cenário. Nesse ambiente, ele cria fortes laços de amizade com Érico Veríssimo, além de outras personalidades do mundo literário.

É importante ressaltar que o poeta não se fixou na escola literária à qual historicamente pertenceu, o Modernismo, mas percorreu inúmeros estilos em sua poesia, indo do simbolismo e romantismo até a visão mais realista ou modernista da realidade. Suas próprias palavras apresentam-nos uma afirmação dessa característica, como se pode perceber no texto a seguir: “Das Escolas - Pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua” (QUINTANA, 2005, p.248). Mais especificamente, dizia ser um “gazeador” de todas elas.

Desenvolver-se-á uma análise a partir deste momento com a finalidade de evidenciar o quanto Quintana demonstrou uma firme consciência de seu instrumental poético. Sem a preocupação com fórmulas para construir sua obra, o poeta age de forma independente no campo da criação poética, sem se vincular particularmente a apenas um estilo, mas apropriando-se das características de vários deles. O estudo abordará a ordem de publicação de suas obras nas quais predominam os textos inéditos. Assim, a intenção aqui apresentada é a de comprovar o tom gazeador de sua produção que, a nosso ver, tem como vertente principal o Modernismo.

A Semana de Arte Moderna é considerada o ponto de partida do Modernismo no Brasil. Movimento marcado pela liberdade de estilo e aproximação com a linguagem falada, tem nos escritores da primeira fase os mais radicais em relação a esse momento. Nas artes, em geral, passam a predominar o ideal de libertação estética, a rejeição às tendências do século XIX, a experimentação constante e a busca incessante de novos rumos; na literatura, a liberdade total da forma: libertação da sintaxe, da rima, muitas vezes apresentando o substantivo isolado e economia na linguagem com temas mais voltados para o presente, o cotidiano.

Para iniciar essa discussão, apoiamo-nos na *História Concisa da Literatura Brasileira*, obra em que Alfredo Bosi explica os rumos tomados pela poesia no Modernismo, após a década de 30. Ao apresentar as “Tendências Contemporâneas”, Bosi expõe o subtópico “Outros Poetas” quando fala da lírica, comum a quase toda a poesia pós-modernista:

O projeto de uma lírica essencial é comum a quase toda a poesia pós-modernista. Dele participaram, cada um a seu modo, poetas que têm escrito desde a década de 30, ou desde fins da década anterior, e que, apesar de menos conhecidos pelo público médio, devem figurar ao lado de um Drummond, de um Jorge de Lima e de uma Cecília Meireles, como vozes originais da literatura brasileira contemporânea. (BOSI, 2000, p.518)

Após citar vários poetas que se destacaram nesse período, Bosi comenta:

É o caso de [...] Mário Quintana, poeta que encontrou fórmulas felizes de humor sem sair do clima neo-simbolista que condicionara a sua formação. (BOSI, 2000, p.519)

A citação acima provém de um dos estudiosos mais conceituados na literatura brasileira, o que nos incentiva a dar crédito às palavras, mas também é reveladora de uma visão sobre a poesia de Quintana. A primeira questão a ser mencionada é que, segundo Bosi, ele foi um poeta menos conhecido do público médio, todavia deve figurar ao lado dos grandes nomes da literatura brasileira. Isso porque as sucessivas publicações entre as décadas de 40 e 60 tornaram Quintana um poeta conhecido não só no Rio Grande do Sul, mas com projeção nacional.

Para o crítico e curador da nova edição da obra deste poeta, Ítalo Moriconi (2012)<sup>11</sup>, Quintana não rejeitaria a qualificação de poeta menor já que Bandeira se dizia ser um poeta menor. Ao afirmar que a poesia não tem obrigação de demonstrar

---

<sup>11</sup> Conforme reportagem divulgada pelo jornal *O GLOBO*, em 20/08/2012.

erudição, o crítico ressalva que o “menor”, no caso de Quintana, significa a rejeição às grandes narrativas, o desinteresse pela abordagem explícita de temas sociais, as coisas aparentemente banais do cotidiano como principal matéria-prima, o uso da delicadeza e do humor para falar até da morte. Esses aspectos, segundo o crítico, foram responsáveis por levar seus versos às agendas e aos cadernos, popularizando jogos de palavras como “Eles passarão.../ Eu passarinho!” ou frases como “A amizade é um amor que nunca morre”.

Ainda retomando a discussão, observa-se o quanto é difícil classificar a obra desse poeta. Para Massaud Moisés (1989, p.332), por exemplo, Quintana herdou do sincretismo comum à literatura anterior ao Modernismo, temas simbolistas sob o aspecto do conteúdo e “linhas de força parnasianas”, do aspecto da forma. Bosi também se vale de uma mescla de referências a diferentes períodos literários para enquadrar a obra de Quintana. Essa referência situa-se no capítulo no qual aborda o Modernismo, sendo que logo no começo deste remete ao Pós-Modernismo e, ao final, refere-se diretamente à obra de Quintana como sendo neo-simbolista sendo a estética que condicionara sua formação.

A citação de Bosi ainda ressalta que essa projeção do poeta e consequente reconhecimento foram atribuídos quase sempre às “fórmulas felizes de humor” (BOSI, 2000, p.519). Esse humor a que o autor se refere é marca especial na poesia de Quintana. Essa marca, tão comum aos modernistas, pode ser entendida como um refinamento de sua visão de mundo, pois não apresenta o tom depreciativo de certos poemas da geração de 22.

Na visão quintaneana, esses toques de humor a que Bosi se refere, são na verdade “toques de impureza” à lírica tão propagada em sua obra, já que não se sente um poeta “puro” como Cecília Meireles, por exemplo. É o que explica no texto do *Caderno H*, “Acontece que”:

Como todos os indivíduos profundamente sentimentais, acontece que tenho verdadeiro horror ao sentimentalismo verbal.  
Daí, certos truques de “humour” nos meus poemas. Uns toques de impureza, pois.  
E na verdade te digo que poeta puro, mesmo, “na santidade da sua nudez”, só mesmo a Cecília Meireles.  
A nossa Cecília que, a 9 do mês de novembro em que escrevo estas linhas, faz exatamente cinco anos que não morreu... (QUINTANA, 2005, p.284-285)

Sobre o humor na obra de Quintana, Trevisan (2006, p.98) afirma que o poeta “possuía o dom de expressar coisas importantes e desimportantes acondicionadas no

melhor humor. O mais interessante é que ele extraía da poesia o melhor humor, e do humor, a melhor poesia”. Isso porque o poeta sabia fazer poesia sem ter que apelar para ideias grandiosas tampouco para emoções incompreensíveis.

O crítico, escritor, tradutor e editor Fausto Cunha, em ensaio sobre a Poesia e Poética de Mario Quintana (CUNHA, 2005, p.49-61)<sup>12</sup>, manifesta sua análise sobre a transição do “passadismo” para o Modernismo, quando comenta a ordem de publicação adotada pelo poeta como “uma aguda intuição crítica de oportunidade e ao mesmo tempo uma consciência crítica de seu próprio valor”<sup>13</sup>. Conforme discute o crítico, não se pode considerar o ano de publicação dos livros para situá-lo em uma determinada periodização literária, tampouco pode-se considerar Quintana um retardatário em relação ao Modernismo de 22. O próprio Cunha explica que, mesmo em pleno movimento Modernista, havia poetas que ainda “faziam sonetos à moda de Bilac, de Nobre, Cruz e Sousa ou de Augusto dos Anjos, para não falar nos que ainda viviam em pleno romantismo castroalvino”.<sup>14</sup> Na década de 40 ainda se apreciavam os sonetos à antiga, pois o Modernismo não figurava nos livros escolares. Finalmente, é importante ressaltar que a primeira publicação de Quintana vem divulgar uma produção poética que já se desenvolvia havia décadas.

Acrescentando informações a essa discussão, recorremos a Zilberman (1988, p.15), quando explana acerca do panorama da época em *Mario Quintana - Literatura Comentada* – ao dizer que, “de certo modo, a literatura gaúcha produzida nas décadas anteriores ao Modernismo, sendo de natureza regionalista e valorizando as peculiaridades locais, já havia antecipado as propostas do movimento oriundo do centro do país”. Isso porque, no Rio Grande do Sul, as repercussões das rebeldias estéticas da Semana de Arte Moderna ocorreram de maneira tardia. A autora ainda acrescenta que na produção rio-grandense dos anos 20, o Modernismo ocorreu apenas de “modo esporádico e epidérmico”. Em contrapartida, muitos intelectuais gaúchos foram os responsáveis pelas mudanças no modo de conceber a literatura e também viabilizar sua circulação comercial:

Augusto Meyer, Athos Damasceno Ferreira, Theodomiro Tostes, Moisés Vellinho, entre outros, foram os críticos e poetas com os quais Mário Quintana conviveu e que incorporam a estética da modernidade

---

<sup>12</sup>Publicado originalmente em *A leitura aberta*. Rio de Janeiro: Cátedra/ Instituto Nacional do Livro, 1978.

<sup>13</sup>(CUNHA, 2005, p.49).

<sup>14</sup>(CUNHA, 2005, p.50).

nas letras regionais, ainda que preservando os laços com o passado e com a literatura precedente. (ZILBERMAN, 1988, p.15)

Para Zilberman, naquele momento, a literatura brasileira produzia obras que se comunicavam mais facilmente com um público emergente, decorrente do vibrante ritmo cultural produzido pela nova distribuição social e pela industrialização do país. Essa efervescência cultural recebe apoio de importantes editoras, as quais passam a divulgar obras nacionais e estrangeiras de grande valor. Renunciando aos arroubos experimentalistas do período modernista, os escritores procuram um contato mais consistente com o público leitor por meio dos romances de orientação social. Nesse contexto, “a poesia é o gênero que mais se universaliza”, segundo Zilberman, ao deixar a representação da sociedade ao encargo dos romancistas e dedicar-se a temas menos palpáveis, entretanto, mais pessoais. Para a pesquisadora, “é por aderir a este enfoque estritamente pessoal que a obra de Mário Quintana entra em consonância com a arte de seu tempo, convertendo-se num de seus intérpretes mais significativos” (ZILBERMAN, 1988, p.18).

Defende-se neste trabalho exatamente essa visão apresentada por Zilberman, a de que Quintana foi um poeta o qual soube interpretar o Modernismo, mesmo criando um percurso desafiador capaz de confundir a crítica mais severa ou ainda possibilitar outras tantas interpretações. Intensificando a discussão, acrescente-se ao momento histórico abordado o fato de Quintana surgir em pleno cenário literário Modernista com um livro de sonetos neo-simbolistas, *A Rua dos Cataventos*, o que para alguns críticos mais radicais poderia ser considerado um fato desprezível ou mesmo marginal; o grande público, entretanto, não percebia algumas “novidades” que o poeta se permitia. Surpreendente é que até mesmo à crítica experiente e conhecedora do trabalho literário passaram despercebidas essas inovações apresentadas nos sonetos. Isso se confirma nas palavras do crítico Álvaro Lins<sup>15</sup>, citado por Fausto Cunha:

Não sei quais tenham sido as relações do Sr. Mario Quintana com o Modernismo, mas os seus versos mostram-no como um indiferente ao que se passou, entre nós, de 1922 para cá. O seu livro se compõe de 35 sonetos, todos bem rimados, bem metrificadas, bem estruturados. O poeta não se permite a mínima liberdade com esta forma secular de 14 versos. Dispondo, no entanto, de recursos tão limitados, consegue realmente comover porque é um autêntico poeta. Mas comoveria ainda mais se não fosse tão generalizada, e tão ostensiva, em sua obra,

---

<sup>15</sup> Publicado originalmente em *Jornal de Crítica*, série 1.

a presença de António Nobre. (LINS, Álvaro apud CUNHA, 2005, p.52)

Longe de serem apenas bem rimados e bem estruturados, pois todos apresentam essa característica, os versos de *A Rua dos Cataventos* utilizam uma métrica bem diferente da tradicional, como também seus decassílabos não se repetem, mas renovam-se. Isso pode ser constatado na leitura atenta dos sonetos da obra em questão, pois vários deles não são decassilábicos. O Soneto XIV, por exemplo, apresenta uma combinação de versos de 8, 10, 12 e 8, este último podendo ser lido como 9 ou 10 sílabas: “Dentro da noite alguém cantou. / Abri minhas pupilas assustadas / De ave noturna... E as minhas mãos, velas paradas, / Não sei que frêmito as agitou!”. No último terceto apresentam-se versos de 12, 7 e 8 sílabas: “Foi minha própria voz, fantástica e sonâmbula! / Foi, na noite alucinada, / A voz do morto que cantou.” (QUINTANA, 2005, p.98)

Decorrente desses exemplos e de outros que poderiam aqui ser apresentados, há uma constatação de que o tom neo-simbolista da obra acabou encobrendo as dissonâncias e liberdades existentes nos versos, já tão próximas do Modernismo. Se por um lado, a crítica mais severa identificou na obra de Quintana apenas esse tom passadista dos simbolistas e parnasianos, visto que o poeta efetivamente explorou temas espiritualizantes em seus versos de forma fixa como o soneto, por outro, deve-se ressaltar que sua produção não permaneceu indiferente às influências do experimentalismo praticado pelos colegas contemporâneos, como se defende neste capítulo. É possível perceber recursos que possibilitam subverter a lógica da linguagem verbal, dando vazão ao fluxo da consciência, por exemplo, como é notório no poema de *O Aprendiz de Feiticeiro* (1950), de título “Cripta”:

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

fundo de um poço de um poço!  
(QUINTANA, 2005, p.199)

Pelo caráter caótico que confere ao texto, a ausência de pontuação na parte final do poema, quando os versos não cabem mais nas linhas, pode ser relacionada à fluidez e à confusão com que são expressos os conteúdos mais intensos da psique. As repetições contínuas e a presença da interjeição “ai” atribuem um sentido de emotividade ao desordenamento das palavras. Esse recurso de dispensar as regras gramaticais (a ausência de pontuação) mostra um “mergulho” no inconsciente, após os versos curtos na primeira parte do poema. O poema tem início com uma primeira parte bem “marcada” pela pontuação e pelo ritmo para depois, no final, entregar-se à divagação do sonho.

Todavia, é na segunda fase modernista que o poeta concentra sua produção na vertente espiritualista, necessitando aprofundar as várias possibilidades líricas do verso, enfatizando o aspecto mais musical. A liberdade para retomar as formas fixas e tradicionais associada a algumas experiências pré-concretistas são visíveis em textos que se espelham na terceira fase do Modernismo como é o caso do poema “Veranico”, da mesma obra citada acima (QUINTANA, 2005, p.198-199):

Um par de tamanquinhos  
Prova o timbre da manhã.

Será o Rei dos Reis,  
Com os seus tamanquinhos?

Ei- lo que volta agora zumbindo num trimotor.

Um reflexo joga os seus dados de vidro.

alta

alta

E a minha janela é alta

Como o olhar dos que seguiram o voo do primeiro balão

Ou como esses poleiros onde cismam imóveis as invisíveis cactuas  
de Deus.

Vê-se que o poeta ocupa uma posição elevada, tal qual a personagem do poema, e pode observar a realidade exterior através da janela, a qual enfatiza ser “alta alta alta”, explorando diferentes níveis do espaço em branco da página. Dessa forma, entendemos que a linguagem também precisa acompanhar a consciência do poeta, que foge da concepção de verso tradicional e avança para tornar o espaço da página mais significativo. Esse é um traço tipicamente modernista, pois, com a disposição das palavras na folha, busca produzir um efeito plástico de elevação.

É do próprio Quintana um longo texto no qual aponta para o Modernismo não notado em suas produções iniciais. Em “Resposta”, do *Caderno H*, o poeta descreve a contraposição existente entre a liberdade dos versos e a rigidez da forma nos poemas:

O modernismo, ou melhor, o verso-librismo libertou o verso, é verdade, mas não libertou o poeta.

Havia, antes, uma arte poética cujos rudimentos estavam ao alcance de todos e que, se não ensinava a fazer um poema perfeito, ao menos permitia fazê-lo sem imperfeições.

Agora, qualquer poema é uma aventura, boa ou má. O poema livre, como o seu nome o diz, não é obrigado a ter versos de medida clássica, muito embora os possa ter, visto que um bom verso clássico é tão natural ou expressivo como outro qualquer. Mas, se as linhas do poema que você estiver fazendo "livremente" não se complementarem, se o todo não apresentar uma misteriosa unidade, o poema se desagrega. Tudo tem de estar interdependente, como num sistema planetário. O poema livre é um jogo de equilíbrio, prestes a desabar ao mínimo descuido do construtor.

Quanto à armação de um poema em versos regulares, é coisa tão segura como empilhar paralelepípedos.

Também os parnasianos precisavam saber equilibrar-se, é claro, mas trabalhavam com rede de segurança...

[...] você estava candidamente enganado em julgar aí consigo que não se precisa suar para fazer um poema livre: precisa-se suar muito mais, por experiência o digo. (QUINTANA, 2005, p.304)

A liberdade criadora, característica que percorre toda a obra de Mario Quintana, permite que o poeta tenha um pensamento bastante flexível em relação ao Modernismo e às vanguardas. Ao afirmar que “o verso-librismo libertou o verso, é verdade, mas não libertou o poeta”, Quintana desconfia desse movimento do qual não se sente inteiramente adepto e, em decorrência dessa atitude, prefere a liberdade do poeta à liberdade do poema, pois a primeira assegura ao autor a sua independência para continuar sendo um “gazeador” de várias estéticas.

Ainda em relação ao posicionamento do autor na citação acima, fazer versos livres exige muito mais do poeta do que a produção de versos regulares. Há um jogo de equilíbrio que precisa ser respeitado sob pena de desmoronar toda a construção. O texto é, na verdade, uma aula em defesa do verso-livre; nela, o poeta dialoga com um suposto interlocutor, a quem atribui o nome de Liberato, em clara alusão ao tipo de verso tratado. Especificamente em defesa dos sonetos de *A Rua dos Cataventos*, o poeta apresenta outro longo esclarecimento sobre uma nova compreensão da linguagem poética, bem original, no Modernismo brasileiro:

Desde muito que eu desejava escrever um soneto de mãos no bolso. [...] e que ao partir não imaginasse aonde iria chegar, como tão bem o

sabem os sonetos clássicos, os quais se encaminham silogisticamente das premissas para a conclusão.[...]

Mas por que logo um soneto e não um outro poema? Por isso mesmo. Um poema qualquer não tem prazo determinado e às vezes o poeta não atina como há de fazê-lo parar. [...] é obrigado a se deter, por força, no décimo quarto verso - esse derradeiro verso que os parnasianos fechavam, luzentemente, com uma pesada chave de ouro. [...]

O meu soneto, no entanto, não levaria chave de espécie nenhuma.

Apenas se acomodaria, ao fim, como quem se houvesse enrodilhado, à noite, contra um portal.

[...] pois um verdadeiro soneto se basta a si mesmo.

Nada mais do que isso pretendiam os sonetos andeijos que asilei um dia na Rua dos cataventos. (QUINTANA, 2005, p.340-341)

Enquanto muitos poetas, naquele momento, anunciavam a transgressão à norma, a desconstrução da linguagem por sentirem que o soneto era uma composição ultrapassada, para Quintana a forma dada aos seus sonetos não é limitadora da ação poética mas, contrariamente, torna-se um diferencial: há uma liberdade estrutural em seus sonetos que os diferencia dos sonetos comuns. E, ao final, o poeta acrescenta que “se um ou outro saiu com armadura clássica, espero que isso não lhe tenha prejudicado a naturalidade do andar” (QUINTANA, 2005, p.341).

A crítica atribuiu o rótulo de simbolista ainda a duas obras iniciais de Quintana: *Canções* (1946) e *Sapato Florido* (1948). A primeira reúne 35 composições extremamente musicais, nas quais se busca captar a poesia nas situações cotidianas. A segunda, surpreendentemente, apresenta composições em forma de poema em prosa: nem verso, nem prosa ou, como explícito na epígrafe que abre o livro, “*Non, je ne veux ni prose, ni vers*”<sup>16</sup>. Essa forma de poema revela mais uma novidade do Modernismo não propagado na produção de Quintana, mais tarde conhecida como “quintanares”. Essa rebeldia inicial do poeta demonstra o quão livre ele era para conduzir sua poesia sem se apegar a modismos. Fazendo um caminho inverso, o poeta desafia a produção da época com um livro inaugural de sonetos; mais tarde, opõe-se ao formalismo novamente dos clássicos da Geração de 45 com seus poemas em prosa, os quintanares, cujos textos em linguagem prosaica, do cotidiano, passam a conduzir sua obra a um discurso poético livre de convencionalismos formais ou temáticos.

Antes de ser uma ousadia poética, o poema em prosa, isto é, seus “quintanares”, demonstra uma evolução da linguagem literária, uma nova concepção do fazer poético para Quintana, possibilitada pelo Modernismo, que aproximou a prosa da

<sup>16</sup> Referência à obra: MOLIÈRE, *Le Bourgeois Gentilhomme*. Paris: Hatier, s/d, p.22. Ato II, Cena IV.

poesia. No Brasil, as primeiras manifestações dessa forma de poesia encontram-se nas obras dos impressionistas e simbolistas ao final do século XIX como Raul Pompéia, Cruz e Souza e Adelino Magalhães. Alguns poetas modernistas cultivaram o gênero de maneira eventual como Bandeira, Jorge de Lima e Drummond. Todavia, segundo Gilberto Mendonça Teles (1989) o “berço da formação poética” de Mario Quintana foi a própria tradição literária riograndense, ou seja, os grandes poetas gaúchos de influência simbolista e modernista, entre eles, Augusto Meyer, Álvaro Moreyra e Teodemiro Tostes.

*O Aprendiz de Feiticeiro*, publicado em 1950 com 31 poemas, é livro dedicado a Augusto Meyer, o qual considera a presença de uma “genuína voz” poética ao mostrar-se impressionado com esta obra do “fenômeno Quintana” (QUINTANA, 2005, p.45). Sobre o livro, Becker (1996) afirma que Quintana foi buscar o título na famosa balada de Goethe, *Der Zauberlehrling* (o aprendiz de feiticeiro) e, nesse caso, o poeta compara-se ao aprendiz dessa história, e não ao mestre, por entender que esse instrumento – a linguagem – possui vida própria e, ainda mais, é incontrolável.

Há pela primeira vez uma forte preocupação com as características próprias da linguagem poética, preocupação esta que se reflete na construção da metapoesia representada por vários textos: “O Poema”, título atribuído a dois textos, “Casas”, “A Canção”, “Bar”, entre outros. Essa forte característica de Quintana percorre sutilmente a obra *O Aprendiz*: a preocupação com a metalinguagem é elemento constante entre os versos. Dessa forma, o poeta mantém o traço de racionalidade que diferencia seu estilo e apresenta sua visão particular de poesia, como no verso “Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema”, do texto “O Poema”, ou ainda, “No mármore da mesa escrevo / Letras que não formam nome algum”, do poema intitulado “Bar”.

Curioso é perceber também que, além de uma sintonia maior com a estética modernista, o poeta vai experimentando formas consagradas da poesia, como um aprendizado que se constrói a cada novo texto em busca da melhor manifestação de sua lírica. “Não é descabido falar numa presença de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade, mais do que da presença direta de Augusto Meyer, em alguns versos do *Aprendiz*”, explica Cunha (2005, p.59), e completa: “Há um arrojo maior, a frase mais solta, o próprio verso às vezes se desfaz de sua condição de verso para que o poema tenha mais liberdade expressiva”.

Nessa obra já se percebem algumas manifestações surrealistas as quais trazem elementos novos para a poética quintaneana, ainda que prosaica, comparando a poesia a uma espécie de mística. Essas são mais algumas aproximações com o Modernismo à moda quintaneana. Notam-se esses traços surrealistas nos versos de *O Aprendiz*, pela liberdade de associação de imagens e a ligação com o mundo dos sonhos, mas outros aspectos fazem-nos perceber que, se Quintana se aproxima de alguns pontos, se afasta de outros. Esse é o caso de sua individualidade criativa, pois antes de ser uma atividade de “expressão inconsciente”, seus poemas são fruto de grande racionalidade, exatidão e trabalho minucioso com as palavras; tudo em nome da independência de estilo que sempre anunciou.

*Espelho Mágico* foi escrito, segundo a página de rosto da obra, em 1945, mas somente publicado em 1951. Há na obra em questão mais uma novidade poética: o retorno à forma rígida. São 111 poemas em forma de quartetos epigramáticos, demonstrando um manejo preciso do metro com muitas sutilezas e combinações ora humorísticas, ora irônicas. Novamente os críticos tentaram enquadrar Quintana em uma estética e, dessa vez, a definição de “realista” predominou, ou seja, uma evolução da fase primeira, a “fase simbolista” do poeta. Da mesma forma como seus sonetos de estreia, seus epigramas foram considerados “passadistas”.

A inovação, porém, está justamente na exploração dessa forma rígida que, aparentemente, não traria novidades. Em forma de aforismos, seus textos refletem questões filosóficas amplas ao mesmo tempo em que evidenciam o caráter anti-sistemático do pensamento do poeta, de sua falta de limites mesmo quando escreve em formas tão demarcadas pelos padrões clássicos, por exemplo. Alguns críticos, como Fausto Cunha, consideraram que a obra não apresenta contribuições ao conjunto da produção de Quintana, sendo “puramente circunstancial” (CUNHA, 2005, p.58). Outros ainda, conforme Gilberto Mendonça Teles (1989, p.43), acreditam ser essa uma “obra de transição” para o caminho surrealista que se revelou na obra do poeta posteriormente. Faltou, porém, perceber que *Espelho Mágico* não se contaminou de qualquer tipo de sentimentalismo, mas evidenciou um autor cético, capaz de falar muito mais pelas entrelinhas e espaços em branco do poema do que pelas frases feitas comuns a essa produção.

A obra *Caderno H* surge em 1973 como resultado da coleção de textos publicados no *Correio do Povo*, semanalmente. Temas do cotidiano colaboram para que se desfaça a fronteira entre poesia e prosa. Contendo produções de estilos diversos,

a obra apresenta máximas, frases soltas, epigramas, poemas em verso, poemas em prosa, anotações, narrativas curtas, coisas numeradas, textos críticos, textos de simbolismo explícito, textos surrealistas, textos que fundem o corriqueiro com o poético, enfim, nessas produções o poeta demonstra grande capacidade de transfigurar a realidade, tecendo importantes reflexões sobre a linguagem e sobre a poesia, criando uma poética própria, para novamente reafirmar que não pertence a nenhuma estética literária, ao dizer no texto “Das Escolas Poéticas”: "A minha escola poética? Não frequento nenhuma. Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho... Tão bom!" (QUINTANA, 2005, p.267).

A respeito dessa poética tão controversa, o próprio Quintana fornece dados imprescindíveis para a leitura e entendimento de sua produção artística, por meio de um dos textos mais significativos apresentados no *Caderno H*. Trata-se do texto “Carta”, a ser analisado no capítulo segundo desta tese, e cujas reflexões traduzem uma verdadeira “arte poética”, ao explicar a um suposto poeta sobre a poesia e o fazer poético. Ainda que forneça dados importantes para a compreensão da obra desse poeta, o texto também permite situar sua produção no contexto da poesia brasileira do século XX.

Conforme já exposto anteriormente, a poesia de Quintana não se revela em fases, como se costuma observar na produção artística em geral; porém o poeta, sim, revela-se em múltiplas faces: é o caso da obra *Apontamentos de História Sobrenatural*, publicada em 1976, em cujo prefácio Quintana declara:

Eis o meu primeiro livro cujos poemas saem mais ou menos na sua ordem cronológica. Porque antes se reuniam numa ordem lógica: sonetos com seus companheiros de lirismo um tanto boêmio, canções com suas irmãs de dança, quartetos filosofando uns com outros, porém num riso mal contido, diante da seriedade que se presume existir num simpósio, poemas em prosa proseando amigavelmente sobre isto e aquilo, poemas oníricos com suas perigosas magias de aprendizes de feiticeiro. Foram reeditados num só volume, *Poesias* – o que levou alguns a pensar que a cronologia de publicação dos livros indicava uma evolução do autor, quando foram feitos simultaneamente ao longo de anos. O fato é que nunca evoluí. Fui sempre eu mesmo. (QUINTANA, 2005, p.383.)

Tal é a importância dessa explanação que novamente surge um pensamento de incapacidade para tentar classificar ou definir sua estética. A declaração acima, a nosso ver, vem acentuar mais uma face de seu modernismo: o de ser muitos sendo um só. É visível sua produção em formas e estéticas diferentes, manipulando a linguagem poética de maneira diversificada, para finalmente explorar a modernidade em formas clássicas, mas conferindo-lhes inovações e tom original.

É preciso destacar que até aqui se optou por comentar cada obra, seguindo a ordem cronológica de sua publicação, mas essa preferência não deve conduzir o pensamento para uma evolução da obra deste poeta. A constatação de que seus textos “foram feitos simultaneamente ao longo de anos” comprova que Quintana foi sempre um, revelando muitas facetas.

Novamente o poeta mostra-se como alguém que experimenta a linguagem, produzindo textos diversos, conforme a explicação supracitada, mas sempre permanecendo fiel à lírica. Entretanto, essa experimentação da linguagem não se faz de maneira metalinguística, mas há uma certa percepção sobrenatural nos versos, como se transfigurasse o cotidiano com a ajuda de visões oníricas.

A obra seguinte, *A Vaca e o Hipogrifo* (1977), contém mais de 200 textos, na qual estão reunidos pensamentos, aforismos, anotações, poemas e breves crônicas, reunindo prosas, miniprosas e poemas. Por estar muitas vezes próxima à forma de um diário, o título permite experimentar o domínio de Quintana no contraste entre os versos e a prosa, que também se mesclam: o real, o cotidiano (a vaca) e a imagem lendária, o mitológico (o hipogrifo). Essa união do real e do imaginário permeia toda a obra e o poeta continua explorando o sentido sobrenatural dos seus escritos ou mesmo surreal. No texto a seguir, intitulado “Novos & Velhos”, o poeta explana acerca de sua visão em relação aos cânones do passado e os “chamados modernistas”:

Não, não existe geração espontânea. Os (ainda) chamados modernistas, com a sua livre poética, jamais teriam feito aquilo tudo se não se houvessem grandemente impressionado, na incauta adolescência, com os espetáculos de circo dos parnasianos.

Acontece que, por sua vez, fizeram eles questão de trabalhar mais perigosamente, sem rede de segurança - coisa que os acrobatas antecessores não podiam dispensar.

Quanto a estes, os seus severos jogos atléticos eram uma sadia reação contra a languidez dos românticos.

E assim, sem querer, fomos uns aprendendo dos outros e acabando realmente por herdar suas qualidades ou repudiar seus defeitos, o que não deixa de ser uma maneira indireta de herdar.

Por essas e outras é que é mesmo um equívoco esta querela, ressuscitada a cada geração, entre novos e velhos.

Quanto a mim, jamais fiz distinção entre uns e outros. Há uns que são legítimos e outros que são falsificados. Tanto de um como de outro grupo etário. Porque na verdade a sandice não constitui privilégio de ninguém, estando equitativamente distribuída entre novos e velhos, em prol do equilíbrio universal.

E, além de tudo, os novos significam muito mais do que simples herdeiros: embora sem saber, embora sem querer, são por natureza os nossos filhos naturais. (QUINTANA, 2005, p.547)

Moderno e antigo representam, nesta obra, um conteúdo presente e bastante explorado pelo poeta. Na reflexão supracitada, ele confirma ser natural uma “maneira indireta” de herdar dos antecessores, por isso mesmo diz nunca ter feito “distinção entre uns e outros”, o que é comprovado por citações anteriores. O texto define muito bem as opções estéticas do autor. Mesmo utilizando recursos clássicos e modernos em sua obra, essa experiência ocorreu com lucidez. Sua independência literária torna o poeta coerente com a autonomia de pensamento que sempre proclamou, visto que essa busca da autonomia e de seu individualismo é complementada pela forma como se relaciona com as escolas literárias, as vanguardas e a produção poética. A despeito de todas as evidências mostrarem que Quintana estava em sintonia com a estética de seu tempo, a crítica ainda o considerava um anacrônico.

*Esconderijos do Tempo* (1980) é uma obra que apresenta uma nova categoria poética a ser explorada pelo poeta, já expressa no próprio título: o tempo. Com essa temática, Quintana continua demonstrando que é capaz de inovações mesmo com um “passadismo” ainda perceptível em suas produções. Seja por meio dos títulos: “Viagem antiga”, “Viagem futura”, “Solau à moda antiga”; seja pelos versos: “Quando se vê, passaram 60 anos...”, “Como estranhas lembranças de outras vidas”; “O tempo se desenrolava como um rio por entre as casas de porta e janela”; seja nas temáticas dos retratos de parede, o poeta quer captar, ou melhor, apreender o tempo poeticamente não se importando com reflexões filosóficas a respeito do seu sentido: “O poeta é belo porque os seus farrapos /são do tecido da eternidade” (QUINTANA, 2005, p.488). Não se trata de explorar uma atemporalidade da poesia, trata-se de descobrir o tempo da poesia nesses escondrijos do tempo, expressos pelo título.

Para Carvalho (2005, p.26), “a adesão à exploração de escondrijos, sejam os sótãos ou porões das velhas casas, lembranças nas quais o poeta não cessa de remexer, ou de abismos interiores, nos quais se lança e se exprime como sobrevivente de todos os naufrágios” é característica da densidade da poesia quintaneana. Outra característica importante curiosamente presente nesta obra é um toque de romantismo que reforça a veia lírica do poeta. O poema “Bilhete”, a seguir, é um ótimo exemplo dessa presença:

Se tu me amas, ama-me baixinho  
 Não o grites de cima dos telhados  
 Deixa em paz os passarinhos  
 Deixa em paz a mim!  
 Se me queres,  
 enfim,  
 tem de ser bem devagarinho, Amada,

que a vida é breve, e o amor mais breve ainda...  
(QUINTANA, 2005, p.474)

Mesmo com a temática alusiva aos românticos, Quintana se torna original ao diferenciar-se dos românticos do passado: no poema em questão o amor é breve, diferentemente dos poetas românticos do passado, para os quais o amor ultrapassava o tempo. Novamente confirma-se que o poeta transita entre estéticas anteriores, passadistas, mas não retoma simplesmente essas características, por mero prazer em utilizá-las, transforma-as, atualiza-as para o seu momento presente.

Seis anos mais tarde, *Baú de Espantos* (1986) é publicado com uma epígrafe inicial que resgata versos da obra anterior: “...quantas coisas perdidas e esquecidas / no teu baú de espantos...”, do texto “O Baú” (QUINTANA, 2005, p.480). O que se vê na obra é uma coletânea de poemas, vários deles datados, repletos de situações tiradas da memória do poeta. Há, inclusive, alguns poemas inéditos escritos na juventude.

A metáfora do baú refere-se a um mundo interior o qual expõe, por meio dos poemas, as imagens que revelam um modo sobrenatural de falar das coisas. Essa temática, já iniciada no livro *Apontamentos de História Sobrenatural*, é retomada e reforçada, como se vê no poema “Espantos”: “Neste mundo de tantos espantos, / Cheios de mágicas de Deus, / o que existe de mais sobrenatural / São os ateus...” (QUINTANA, 2005, p.590), ou ainda, em “Os Degraus”:

Não desças os degraus do sonho  
Para não despertar os monstros.  
Não subas aos sótãos - onde  
Os deuses, por trás das suas máscaras,  
Ocultam o próprio enigma.  
Não desças, não subas, fica.  
O mistério está é na tua vida!  
E é um sonho louco este nosso mundo...  
(QUINTANA, 2005, p.601-602)

Para o poeta, o sobrenatural, o mistério, estão contidos no quotidiano, na vida diária, como a insônia (“Noturno IV”), o sono (“Viagem”), as cidades (“Magias”), os homens das minas (“A voz subterrânea”), o primeiro soninho (“Pé ante pé”), um velho lampião familiar (“Bilhete atirado no fundo do tempo”), os bondes (“Meu bonde passa pelo mercado”) ou um cavalo do poeta (“O velho poeta”). É pela linguagem que o poeta se une ao sobrenatural: “a poesia é um sintoma do sobrenatural” (QUINTANA, 2005, p.359); decorrente disso, é na poesia que se revela toda essa visão mística da vida, embora sem apelar para uma religiosidade específica.

Quintana dá continuidade às posturas anteriormente assumidas, reforçando seu compromisso com a poesia, com a palavra, em busca do texto que preencherá o espaço da página, pois “o limite do poema é uma página em branco” (QUINTANA, 2005, p.612). Para explicar essa continuidade nas obras de Quintana, Carvalhal esclarece que

[...] nos três livros que publica no espaço de dez anos - *Apontamentos de história sobrenatural* (1976), *Esconderijos do tempo* (1980) e *Baú de espantos* (1986) - há uma certa identidade que os percorre, unificando-os como uma trilogia no conjunto da obra. Por isso, observou-se que “*Esconderijos do tempo*” é título de poema do livro anterior e que irá reiterar-se na epígrafe do livro seguinte, expressando ainda a consciência crítica do poeta. Marca esses três livros a inclinação ao sobrenatural, ao onírico, que certamente não é nova em sua poesia. Já estava ela presente em *O aprendiz de feiticeiro* e em alguns textos de *Sapato florido*, inclusive nos títulos desses dois livros, que remetem ao insólito e ao inusitado, noções recuperadas na designação dos três outros livros. No entanto, essa inclinação se acentua nestes últimos e acaba por ser um dos traços definidores da obra do poeta [...]. (CARVALHAL, 2005, p.27)

Esses traços citados acima pela organizadora de sua obra reforçam a complexidade da poesia de Quintana; além disso, reafirmam a determinação do poeta em manter-se comprometido consigo mesmo, sendo original e fiel a seus princípios de não se apegar a quaisquer estéticas, apenas confirmando sua atitude diante da poesia: “é que o voo do poema não pode parar” (QUINTANA, 2005, p.627).

Em 1987 Quintana publica *Da Preguiça como Método de Trabalho*, obra que, de certo modo, dá continuidade ao trabalho realizado em *Caderno H*. São poemas em prosa, quintanares, metapoemas, aforismos, minicontos e até entrevistas concedidas, revelando mais uma vez o quanto a obra deste poeta é eclética. Uma justificativa para o título, um tanto contraditório, aparece nas duas páginas iniciais do livro, seguida de uma autoapresentação na qual o autor esclarece que “poesia é insatisfação, um anseio de auto-superação” (QUINTANA, 2005, p.633). Esse sentimento constante de insatisfação vem reforçar o que se defende nesta tese, ou seja, o poeta Mario Quintana sempre buscou superar-se a cada verso, a cada texto, a cada obra, inovando e buscando caminhos diversos para enriquecer seu ofício, sendo um “gazeador” de todos os estilos. Quintana ratifica, neste livro, o que sempre defendeu a respeito de sua não filiação a um determinado estilo poético: “O preço da poesia é a eterna liberdade... / E aderir a determinada escola poética é o mesmo que internar-se, voluntariamente, num asilo de incuráveis” (QUINTANA, 2005, p.704).

Em especial nesta obra o poeta não está em busca da essência da poesia como ocorreu em publicações anteriores, apenas pratica a poesia, revelando o mistério existente nas palavras. Em “Notas de um leitor” (QUINTANA, 2005, p.641) Quintana afirma sobre os versos do escritor Jorge Luis Borges que estes “são premeditados, implacavelmente lógicos. A sua prosa tem mais mistérios, isto é, mais poesia”; ou ainda em texto intitulado “Mistérios”, afirma: “Um dos mais espantosos mistérios da poesia é que uma coisa só parece ela própria quando comparada a outra coisa” (QUINTANA, 2005, p.676).

Para Quintana, a poesia é, pois, um mistério que se revela nas “pequenas coisas tão cotidianas, tão prosaicas, às vezes, de que se compõe meticulosamente a tessitura de um poema...” e finaliza: “talvez a Poesia não passe de um gênero de crônica, apenas – uma espécie de crônica da Eternidade” (QUINTANA, 2005, p.668).

*Porta Giratória*, publicação de 1988, foi o último livro com textos inéditos do poeta antes de sua morte. Repleto de produções em prosa, quintanares e versos avulsos, a obra reproduz também textos de entrevistas concedidas por Quintana, como a publicada no antigo *Jornal da Manhã* de Porto Alegre em julho de 1936. Na introdução do texto intitulado “Panorama de uma geração”, o poeta explica que sente a necessidade de divulgar textos antigos que o marcaram de alguma forma. Esta é a razão para publicar sua primeira entrevista concedida à imprensa em *Porta Giratória*. O último texto do livro, “Não pude morrer jovem”, também chama a atenção por ser uma reprodução de texto publicado em junho de 1956 no *Correio do Povo*. No entanto, o que se destaca logo no início é a abertura da obra em que o poeta faz uma apresentação por meio do texto “A Poesia”, dizendo-se perplexo pela encomenda feita pelos editores, isto é, uma suma de seu trabalho, à qual o poeta responde com a seguinte interrogativa: “Saberá mesmo um poeta em que consiste essa espécie de força oculta que o faz poetar? Ele não tem culpa de ser poeta; portanto, não tem do que se desculpar ou explicar” (QUINTANA, 2005, p.779). Percebe-se, por meio dessas palavras, que o poeta é conduzido à poesia, é forçado a poetar e, como não é possível explicar essa situação, ele o faz poeticamente.

Quintana continua mantendo fidelidade à sua trajetória na literatura, desenvolvendo sua obra de maneira bem pessoal, ainda que sua produção esteja inserida na estética do modernismo brasileiro. Em *Porta Giratória*, Quintana reforça sua opinião de total despreocupação a respeito da crítica quando esta tenta julgar sua trajetória poética. O texto “Ah! É?” apresenta: “Acabo de ler, num artigo de jornal, que

pertenço à ‘antiga geração’. Deve ser por isso mesmo que me sinto tão arejado como um velho casarão de vidraças partidas” (QUINTANA, 2005, p.827). Há nesse texto uma mistura de certo orgulho e insistência ao reafirmar antigas maneiras de avaliar a crítica sobre seu trabalho. Esta mesma ideia aparece em texto semelhante encontrado nos manuscritos de seu acervo pessoal com a seguinte redação: “Eu sou um velho casarão de vidraças quebradas e por isso mesmo cheio de sol!”<sup>17</sup> Decorrente dessa metáfora sobre si mesmo, pode-se reafirmar o quanto Quintana tinha forte consciência de sua produção poética e, mais ainda, manifestava sua convicção diante de sua obra sempre repleta de novidades. Bordini (1997) assinala que Quintana foi simbolista em *Canções*, surrealista em *Aprendiz de Feiticeiro*, fez prosa poética em *Sapato Florido*, poesia aforismática em *Espelho Mágico*, tudo isso sem esquecer as formas fixas clássicas e modernas; além disso, misturou códigos e costumes nas produções posteriores, como *Apontamentos de História Sobrenatural*, *Baú de Espantos* e *Esconderijos do Tempo*. Diante desse quadro, Bordini conclui que Quintana “é um modernista exemplar, pela vontade de espantar os burgueses, pela quebra de expectativas de estilos de época, mas principalmente pela representação que empreende de um mundo à margem daquele em que vivia [...]” (BORDINI, 1997, p.11).

Mario Quintana explica esse comportamento analisado acima em mais um de seus quintanares, cujo título é “Não olhe para os lados”: “Seja um poema, uma tela, ou o que for, não procure ser diferente. O segredo está em ser indiferente” (QUINTANA, 2005, p.840). *Porta Giratória* ainda reserva alguns conselhos do poeta a respeito da crítica do público em “Autor Aconselha Autor”:

Cair no agrado público é um feliz acidente. Mas pode trazer esta consequência infeliz: a preocupação de não desagradar, e isso leva o autor a repetir-se, o que é mortal, porque a pior imitação é a imitação de si mesmo... Ou, pressentindo o perigo, mascara-se num desses poetas novidadeiros, sempre atrás das modas literárias, sem lembrar que as coisas mais velhas deste mundo são exatamente os figurinos do ano passado. Não importa que a crítica especializada chame a isso “renovar-se”, Mas, que há de fazer o autor perante o público? Não ligue. Ignore-o. Finja que está sozinho. Fique sozinho, de fato. O público não gosta de ninguém que esteja “representando”, mas sim de alguém que ele julga surpreender na sua verdadeira intimidade. (QUINTANA, 2005, p.807-808)

---

<sup>17</sup> Texto manuscrito (caderno brochura) localizado no acervo pessoal do poeta sob a guarda do Instituto Moreira Sales (Rio de Janeiro) com a seguinte catalogação: ALMAQ 01k0885-sd.

Para Quintana, é preciso se expressar para surpreender o mais exigente dos leitores: o próprio autor. Para isso, o poeta deve apartar-se dos outros, pois preocupando-se com a sua pura expressão de sentimentos, com a sua mais pura verdade chegará, naturalmente, a ele quando este estiver absorto na comunicação silenciosa com o texto. Quintana finaliza suas reflexões dizendo ao suposto poeta interlocutor que seja seu próprio público, “o seu único público”, e ao final, afirma que é preciso não ter vaidade nenhuma para satisfazer o mais exigente dos públicos, apenas muito orgulho.

Avaliando as características da obra do poeta até aqui apresentadas e enfatizando o quanto seu fazer poético demonstra um rigoroso domínio da forma além de uma mente criadora genuinamente singular, essa indiferença a que ele se refere acima acaba confirmando nosso pensamento a respeito de sua trajetória: o de que o Modernismo presente na obra de Quintana não está atrelado ao aspecto formal de sua produção, mas à sua postura poética, empenhada em construir uma lírica modelada no cotidiano, na qual seus versos se mostram “indiferentes” às amarras das estéticas literárias. A nosso ver, este é o segredo de sua produção.

### **1.2.2 Literatura e tradução: um caminho para a poesia**

Todo esse itinerário do poeta Mario Quintana demonstrado anteriormente não se construiu de forma aleatória ou repentina; para tanto houve fortes influências as quais tiveram início na infância, quando recebeu uma educação privilegiada, ainda no seio da família. Com seus pais teve contato com a literatura, a poesia, as línguas estrangeiras – francês e espanhol – e desenvolveu um fascínio pela linguagem que o transformou no tradutor, jornalista e poeta – o homem das palavras que conhecemos.

O contato com a literatura é intensificado desde os tempos de Colégio Militar e, mais ainda, quando começa a trabalhar na Livraria Globo. Sua carreira na literatura inicia-se com as traduções, e estas foram mais uma via de acesso às obras-primas do universo literário: a primeira delas, *Palavras e sangue*, de Giovanni Papinni, traduzida em 1934. Daí em diante foram inúmeros os textos traduzidos, passando por Maupassant, Voltaire, Virginia Woolf, Huxley, Proust e Balzac. Entre essas obras encontram-se contos, romances e novelas, o que entendemos ter sido uma verdadeira escola de formação para o poeta. Essa experiência, adquirida pelo contato com a obra de outro escritor, torna o tradutor um leitor privilegiado, alguém que tem a chance de conviver intimamente, durante muito tempo, com o texto. Essa situação proporciona ao poeta um

profundo conhecimento literário, citado muitas vezes em seus textos, como veremos a seguir:

Aquele astronauta americano que anunciou ter encontrado Deus na lua é no fim de contas menos simplório do que os primeiros astronautas russos, os quais declararam, ao voltar, não terem visto Deus no céu.

Porque, se Deus é paz e paz é silêncio afinal, deve Ele estar mesmo muito mais na lua do que nas metrópoles terrenas.

E, pelo que me toca, a verdade é que nunca pude esquecer estas palavras de um personagem de Balzac: “O deserto é Deus sem os homens”. (QUINTANA, 2005, p.237)

Aqui se percebe uma certa semelhança entre a visão de Balzac e a do poeta sobre como seria Deus. Já em outro pensamento bem humorado, presente na obra *Caderno H*, encontramos: “Poesia & Peito” – “Qual Ioga, qual nada! A melhor ginástica respiratória que existe é a leitura, em voz alta, dos *Lusíadas*.” (QUINTANA, 2005, p.378). Para Quintana, a tradução pode contribuir positivamente para a cultura de um povo, confirmada no espirituoso texto do *Caderno H*, em que brinca com a possibilidade da desnaturalização de uma língua, quando traduzida:

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

E depois, se vamos aportuguesar desse modo todas as palavras estrangeiras, a gente acaba perdendo o pouco de cultura que ainda tem. (QUINTANA, 2005, p.281)

Essa visão descontraída das línguas não lhe tira a consciência acerca da relevância de uma tradução. Esse pensamento, expresso em sua poesia, enfatiza que

Toda obra, para universalizar-se, teria de passar pelos tradutores franceses. Se não fosse a França, o mundo ocidental teria perdido Dostoiévski. Imagine você o que teríamos de conhecimento da alma humana se não conhecêssemos Dostoiévski. Nada. Ou quase nada. (QUINTANA, 2005, p.748)

Percebe-se que a visão do poeta reforça a necessidade do contato com as literaturas estrangeiras, o quanto essa aproximação é profícua e necessária à formação literária de qualquer país. Dessa forma, a literatura estrangeira contribui de maneira significativa com a literatura do país que a acolhe. *Da Preguiça como Método de Trabalho* exemplifica essa discussão ao final do texto “Seleta”; Quintana diz: “A leitura de bons autores do passado é uma herança que muitos jovens desdenham por julgá-los fora de época, quando um bom autor é sempre contemporâneo. O tempo nada pode contra eles” (QUINTANA, 2005, p.647).

Em “O Chalé da Praça Quinze”, texto publicado na obra *Caderno H*, Mario demonstra também seu conhecimento de língua e literatura francesas: “[...] Me lembro de mim, silencioso. Sim, a determinada hora éramos todos silenciosos... essa hora em que não é preciso dizer nada, nem mesmo o inesquecível verso de Valéry: ‘*Oh mon bon compagnon de silence!*’ [...]” (QUINTANA, 2005, p.253).

Avançando um pouco mais esse repertório de leituras tão vasto e rico, há uma faceta de leitor crítico que se manifesta e comenta os textos lidos (e também traduzidos) como se pode perceber no exemplo a seguir :

Das novelas que tenho lido, geralmente achei que deviam ter começado 20 páginas depois e terminar 20 páginas antes. (...) Kafka, por exemplo, logo à primeira frase da *Metamorfose* dá um susto no leitor. [...] Por isso na sua maioria os contos de Maupassant, e principalmente os do festejado O. Henry, em vez de terem um desenlace, o que eles tinham era uma laçadinha, cuidadosamente feita, como nesses presentes de aniversário. (QUINTANA, 2005, p.500)

Quintana, não só no ofício de tradutor mas como leitor que conhecia profundamente a literatura, mostra-se um grande conhecedor das obras de inúmeros autores. Com a citação acima, apresenta sua crítica às obras que considerava demasiado prolixas, capaz que era de emitir julgamentos acerca de seus autores preferidos.

São inúmeros os poemas de Quintana em que existe a presença de uma certa intertextualidade<sup>18</sup>, às vezes, perceptível somente ao leitor com experiência de muitas leituras de diferentes países e épocas. O texto a seguir é um exemplo em que o leitor só entende a releitura feita por Mario Quintana se tiver conhecido o famoso poema intitulado “If”, do poeta britânico Rudyard Kipling, cujo tema central o poeta riograndense utiliza para criar o seu texto

**If**  
 E até hoje não me esqueci  
 Do Anjo da Anunciação no quadro de Botticelli:  
 Como pode alguém  
 Apresentar-se ao mesmo tempo tão humilde e cheio de tamanha  
dignidade?  
 Oh! tão soberanamente inclinado...  
 Se pudéssemos ser como ele!  
 Os anjos dão tudo de si  
 Sem jamais se despirem de nada.  
 (QUINTANA, 2005, p.443)

Nota-se que a releitura de Quintana fica explícita apenas no título, e implícita no sentido geral do poema. Nos versos de língua inglesa o poeta dá conselhos ao filho para

---

<sup>18</sup> O conceito de intertextualidade será apresentado no capítulo 2 desta tese.

ser um grande homem, sem perder a naturalidade; o poeta gaúcho aconselha também como uma pessoa pode ser grande “Sem jamais se despir de nada”. Reforça-se aqui a característica de Mario Quintana, o homem simples e discreto, mas que detinha profunda erudição.

Diante de todo esse conhecimento, o poeta traduziu para a língua portuguesa muitos autores importantes, quer de língua francesa, quer de língua inglesa ou espanhola, com destaque no universo literário internacional. Algumas vezes, suas traduções se deram por vias transversas, ou seja, de fontes não originais, como o castelhano. Isso apenas fez com que o poeta buscasse aprender o idioma original como o inglês, para não mais traduzir de segunda mão (usando palavras de Quintana), livrando-se daquele constrangimento.

Para se entender a dimensão do trabalho de tradução que Quintana realizava, pode-se constatar que somente na década de 40 foram publicados nada mais que 17 obras com sua assinatura como tradutor da Editora Globo. Na década de 50 continua a tradução dos segundo, terceiro e quarto livros da obra de Proust, sendo *A Sombra das Raparigas em Flor* (em 1951), *O Caminho de Guermantes* (em 1953) e *Sodoma e Gomorra* (1954) respectivamente. Quase que paralela à obra de Proust seguia a tradução de *A Comédia Humana* de Balzac, tendo publicado os dois primeiros volumes em 1951, *Uma Paixão no Deserto* (em 1954) e *Seráfita e Os Proscritos* (em 1955). Quintana manifesta-se em texto do *Caderno H*, intitulado “As ilusões de Luciano”, expressando-se a respeito da obra de Balzac ao mesmo tempo em que reflete sobre a natureza humana:

*As ilusões perdidas* é o título de um romance de Balzac. Um belo título. Luciano, o herói da história, as foi perdendo pouco a pouco. Por quê? Ele queria a glória... E, no fim de muitas páginas, não lhe sobrou coisa alguma. Bem feito! Quem pretende apenas a glória não a merece. (QUINTANA, 2005, p.244)

Minucioso em seu trabalho de tradutor, Quintana também era crítico severo a respeito do ofício que realizava, como demonstra em “Shakespeare & Traduções”, publicado em *Porta Giratória*, obra do ano de 1988:

Na sua versão de *A midsummer night's dream* a que deu o título de *Sonho de uma noite de verão*, há um verso que, traduzindo literalmente, seria assim: “Para trás, imunda bicharada!”. Pois bem, sabem como o traduziu o venerando Visconde de Castilho? Assim: “Para trás, para trás, ó relé sevandija!”  
Pobre Shakespeare! Mas quem precisa de orações em intenção de sua alma não é Shakespeare: é o Visconde.  
(QUINTANA, 2005, p.822)

“Traduzir literatura, essa forma de discurso em que a linguagem é esteticamente organizada, é um dos ofícios mais duros”, (BORDINI, 2009, p.129). Por isso, para ser um bom tradutor literário é preciso estar atento à voz do autor original como também à voz da língua que traduz, sendo um grande desafio ultrapassar a tarefa técnica e chegar à fidelidade do sentido das frases. Importante é a aptidão nas duas línguas, pois transpor um texto de uma língua para outra é atividade árdua embora menos reconhecida. No caso da tradução, faz-se necessário conhecer as peculiaridades de cada língua, bem como entender a cultura, que vistas de fora, podem conter mistérios e dificuldades inesperadas. Para Bordini (2009, p.130), com experiências, história e culturas tão diversas “uma aproximação honesta ao que o texto era no original é o máximo que se pode esperar desse relacionamento tão delicado”.

Questionado sobre o que seria, para ele, uma boa tradução, Quintana não hesita em responder que é “aquela que segue o estilo do autor, e não o do tradutor” (QUINTANA, 2005, p.747). Na mesma entrevista já citada anteriormente, o poeta explica suas razões para ser tão meticuloso em seu ofício de traduzir os longos períodos proustianos, os quais traduzia sem a menor hesitação:

[...] Os períodos de quadra e meia de Proust (sim, o período dele dava volta na quadra) não poderiam ser divididos em pedacinhos, por amor da clareza ou coisa que o valha, como acontece às vezes na tradução castelhana. Mas a maior alegria que tive como tradutor foi quando minha tradução dos *Romans* de Voltaire, um calhamaço enorme, com joias como *Cândido* e *A princesa da Babilônia*, foi remetida à apreciação de Paulo Rónai, especializado em literatura clássica francesa. Ele devolveu os meus originais com a seguinte nota: “É preciso ortografar”. A tradução de Voltaire foi também a meu pedido [...] Cheguei a começar por conta e risco uma tradução da *Ifigênia de Racine* e uma do *Sonho de uma noite de verão*, as quais infelizmente se perderam. Ou felizmente, nunca se sabe. (QUINTANA, 2005, p.747).

Essa citação permite entender que o ofício trouxe-lhe prazer e reconhecimento, e o poeta orgulhava-se da qualidade de suas traduções. As palavras de Maria da Glória Bordini explicam que o poeta “traduzia como se lesse, mas captando a frase completa, seus torneios originais e instantaneamente a remanejava para conformá-la a um ritmo mais característico do português, de modo que seu texto fluía naturalmente” (BORDINI, 2009, p.133). A pesquisadora continua explicando que Quintana – tradutor autodidata – tinha a capacidade de “apreender, interpretar e selecionar o que seria mais pertinente para o ouvido brasileiro” e, devido a isso, Proust se tornou mais acessível ao público

brasileiro, que antes lia o romancista apenas no francês, desdenhando ler o escritor em outra língua que não a original.

Em se tratando de tradução literária, é preciso observar o trabalho da mensagem, revelado pela função poética, que expõe o código, presente na função metalinguística. A relação desses dois níveis de trabalho, com o código e com a mensagem, acaba resultando em uma metalinguagem das formas poéticas que exige toda a atenção do tradutor para a função estética. Chalhub (1986), ao falar da função metalinguística e especialmente do código em questão, afirma que

Traduzir uma língua para outra é um trabalho de operação metalinguística com o código. No entanto, se um poeta traduz um poeta, não apenas está o código em questão, mas também a mensagem estética; a tradução transcriativa procura a “invenção” da mensagem sensível, tradução de formas. (CHALHUB, 1986, p.28)

Quintana conservava uma margem para “manobras linguísticas” que davam mais realce ao sentido original, em favor da fidelidade ao texto, às vezes exigindo interferências criativas para conseguir o efeito desejado. Sua habilidade de tradutor era perceptível quando alguns afastamentos em relação ao vocabulário e à sintaxe do texto original, sem prejuízo da semântica, revelavam o conhecimento e a naturalidade de seu trabalho. Bordini (2009, p.136) ainda ressalta que

a grande quantidade de traduções realizadas pelo poeta também teve papel relevante para que sua poesia parecesse tão natural e ao mesmo tempo tão inquietante e frequentemente hermética. Afinal, ele tivera contato tanto com o romance realista quanto com o de vanguarda, tanto com os clássicos quanto com os seus contemporâneos, tanto com o gênero policial quanto com o biográfico, e era inevitável que seus versos guardassem os ecos de muitos autores que ele verteu, se não na forma, na temática. A tradução decerto contribuiu para o repertório de possibilidades de que seus poemas se alimentaram.

De qualquer forma, o que não pode passar despercebido é que essa mestria linguística manifesta no trabalho de tradutor decerto acentuou o talento poético deste que, sendo um leitor voraz que apreciou os expoentes do simbolismo francês e das vanguardas europeias, valeu-se de toda matéria lida e traduzida para dar forma à sua marca mais pessoal de poesia. Isso porque tradução, segundo Paulo Rónai<sup>19</sup>, é arte. Suas palavras confirmam essa assertiva:

O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se

---

<sup>19</sup> Paulo Rónai é bastante respeitado no meio da tradução pela publicação do livro **Escola de Tradutores**. (Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956).

empenhe em traduzir o intraduzível. (RÓNAI apud CAMPOS, 2006, p.34-35).

Corroborando a assertiva de Rónai de que tradução é arte, Haroldo de Campos (2006, p.35) defende que a tradução de textos criativos será sempre recriação, pois “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor” como possibilidade de recriação. Assim, Quintana não traduz apenas o significado das palavras, traduz o próprio signo, sua materialidade, sua fisicalidade, ao explorar também as propriedades sonoras, a elaboração imagética.

A experiência de leitor que Quintana desenvolveu durante toda a vida contribuiu para que o poeta visualizasse o mundo em forma de poesia, sem deixar expressar a visão crítica daquele que lê amiúde linhas e entrelinhas. O texto “Bilhete”, presente no *Caderno H* (QUINTANA, 2005, p.279), revela uma de suas preferências de leitura quando conversa com o “velho poeta”:

“Ah! *Que La vie est quotidienne!*” – ainda se queixa às vezes, debaixo da minha cama, o poeta Jules Laforgue. Digo debaixo da minha cama porque ele já foi outrora meu poeta de cabeceira... e é ali mesmo que está morando com outros fantasmas – agora que as casas não têm mais porões. Nem queiras, velho poeta esquecido, vir dar uma olhada a este nosso mundo. Como sempre, novidades, mesmo, não existem: só existem modas.

Ou ainda, quando aconselha um jovem poeta por meio do texto “Carta”, que mais se assemelha a uma detalhada aula de poesia, também publicado na obra *Caderno H*, o poeta expressa seu entendimento da importância da leitura de obras prazerosas: “[...] que poetas debes ler? Simplesmente os poetas de que gostares e eles assim te ajudarão a compreender-te, em vez de tu a eles. São os únicos que te convêm, pois cada um só gosta de quem se parece consigo” (QUINTANA, 2005, p.344).

Assim, do ofício da tradução ao ofício da poesia, Quintana cultivou o domínio da palavra, a desenvoltura das frases e dos versos, a elaboração de metáforas construídas pela imaginação alimentada por leitor insaciável desde criança. Aproximamos essa visão do ofício ao texto do escritor Jorge Luiz Borges (2000), *Esse ofício do verso*, o qual apresenta uma visão peculiar a respeito da convicção necessária que o leitor precisa ter para ler uma obra literária. Quando discute o tema *Pensamento e poesia*, Borges (2000, p.101) afirma que “às metáforas, não é preciso lhes dar crédito. O que realmente importa é o fato de acharmos que elas correspondem às emoções do autor”. Importa o que o leitor é levado a sentir quando lê uma metáfora capaz de transmitir os sentimentos do poeta. A isso, Borges denomina “convicção na poesia”.

Discutindo o conceito exposto acima e relacionando-o à poética quintaneana, quando lemos um texto (prosa ou verso) de Quintana, somos levados a sentir que a emoção por trás das palavras do poeta é verdadeira. Apesar de apresentar inúmeros estranhamentos por meio de uma linguagem metafórica, sua poesia faz com que nós, leitores, “acreditemos” nesse universo imaginário, demonstrando, dessa forma, nosso envolvimento.

No mesmo estudo citado acima, Borges destaca duas maneiras de usar a poesia: “Uma delas é [...] usar as palavras comuns e de algum modo torná-las incomuns – extrair-lhes a mágica” (BORGES, 2000, p.94). A outra maneira seria oposta à primeira, o estilo elaborado. A essa questão Borges refere-se como algo incorreto, pois não importa tanto o estilo, se simples ou elaborado, “o importante é o fato de que a poesia esteja viva ou morta” (BORGES, 2000, p.95). O poeta pode fazer poesia admirável com simplicidade de palavras, nem por isso seu trabalho será menor. Mesmo utilizando linguagem simples, o trabalho para desenvolver a ideia será muito árduo.

Em face do exposto, encontramos na obra de Quintana uma suposta simplicidade por vezes desconcertante. Ele utiliza palavras comuns, mas que ganham vida nova ao aparecerem ao lado de outras para compor uma nova organização do pensamento. Como mágica, as palavras surpreendem o leitor, tornam viva a leitura; na aparente ingenuidade dos vocábulos, oculta-se uma tessitura de sentidos, referências, omissões, ritmos que revelam a grandeza do poeta. De acordo com o crítico Ítalo Moriconi (2012), em entrevista por ocasião do relançamento das obras<sup>20</sup> do poeta, isso acontece porque a poesia não tem obrigação de ser erudita. No caso de Quintana, ele usa essas imagens tradicionais do lirismo numa situação de província, de arrabalde, o que é considerada uma abordagem modernista.

Juarez Fonseca explica que “de 1936 a 1955, Mario traduziu para a Globo ninguém sabe quantos títulos. Nem ele mesmo. Com seu nome, há registro de quarenta livros. Assinou muitos com pseudônimos, criados na hora, que ninguém lembra” (FONSECA, 2007, p.154-155). De enredos policiais a romances filosóficos, o poeta

---

<sup>20</sup> De acordo com o curador da nova edição da obra, Ítalo Moriconi, a primeira leva que chegou às livrarias, em 2012, foi composta por três títulos. Um reúne os primeiros livros que ele lançou em Porto Alegre: “A rua dos cataventos” (1940), “Canções” (1946) e “Sapato florido” (1948). Os outros são lançamentos que fizeram sucesso três décadas depois: “Apontamentos de história sobrenatural” (1976) e “A vaca e o hipogrifo” (1977). Em outubro e novembro de 2012 foram publicados mais quatro livros, incluindo duas coletâneas: “Poemas para ler na escola” e “Quintana essencial”. Estão previstos seis títulos para 2013 e quatro para 2014, completando 17, todos com prefácios exclusivos feitos por escritores convidados.

Quintana traduziu dezenas de obras com grande qualidade literária. Dizia que o segredo do profissional era seguir o estilo do autor, não o do tradutor.

Pode-se dizer, de maneira bem resumida, que este capítulo tratou da trajetória histórica do poeta Mario Quintana na poesia brasileira. Como se pôde ver, vida, formação e produção literária são indissociáveis. Assim, quanto mais se conhece a obra deste autor, mais se percebe como ele estabelece um diálogo com o leitor, o qual é convocado, invariavelmente, à reflexão, à discussão e ao encantamento poético.

## 2 A POÉTICA AO LONGO DA CARREIRA

Na volta da esquina encontrei a  
Esfinge. Petrifiquei-me. Ela me disse  
então, olhando-me nos olhos:  
- Devora-me ou decifro-te!  
(QUINTANA, 2005, p.245)

A reunião da poesia de Mario Quintana permite a percepção com bastante clareza de sua constante preocupação com o fazer poético. Os poemas em que reflete sobre a função do poeta e a natureza da poesia são muitos. Desde o primeiro livro identifica-se o cuidado com a escrita, a atenção para com a linguagem, a própria definição de poesia várias vezes tratada em seus textos em verso e em prosa. Essa consciência poética, traduzida na reflexão sobre a poesia, sua natureza e seu fazer, o acompanha em toda sua obra: “É preciso escrever um poema várias vezes para que dê a impressão de que foi escrito pela primeira vez” (QUINTANA, 2005, p.331). É possível identificar vários poemas que abordam a figura do poeta, outros que tratam o poema como o próprio tema da escritura e ainda outros textos que pensam e refletem sobre a poesia e sua função. Entretanto, segundo Carvalhal (2005, p.14), “[...] talvez a maior comprovação da consciência artesanal de Quintana seja a ordem de publicação, não cronológica, de seus primeiros cinco livros”.

A esse respeito o próprio autor afirma que prevaleceu a ordem “lógica” sobre a cronológica quando organizou seus primeiros livros para publicação, pois reuniu

sonetos com seus companheiros de lirismo um tanto boêmio, canções com suas irmãs de dança, quartetos filosofando uns com os outros, porém num riso mal contido, diante da seriedade que se presume existir num simpósio, poemas em prosa proseando amigavelmente sobre isto e aquilo, poemas oníricos com suas perigosas magias de aprendizes de feiticeiro. (QUINTANA, 2005, p.383)

Diante disso, não podemos tentar atribuir importância especial à sequência de publicação dos primeiros livros, tampouco evidenciar nessa organização as marcas do desenvolvimento de uma poética. O poeta compõe uma obra de características múltiplas, desdobrando seus textos em várias direções. Nesses cinco livros iniciais, Quintana faz suas experimentações e se afirma. Na produção que vem posteriormente ele desenvolve os motivos e temas exercitados, atribuindo-lhes uma nova organização, articulando-os com outras ideias e elaborando um imaginário bem próprio de Quintana, que o torna reconhecível nas particularidades de sua obra.

No primeiro deles, *A Rua dos Cataventos*, Quintana preserva a forma fixa do soneto, em uma época na qual essa forma estava em desuso, demonstrando uma certa rebeldia que se opunha à estética vigente. No entanto, os sonetos quintaneanos nessa fase, mesmo seguindo a forma tradicional dos quatorze versos em dois quartetos e dois tercetos, não se submetiam a padrões rígidos de uso. Isso pode ser constatado nas palavras do próprio poeta, conforme segue abaixo, em texto localizado no acervo pessoal<sup>21</sup> sob a guarda do Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro:

Lançamento da “Rua dos Cataventos”: Só sei que foi no verão. Só publiquei o meu primeiro livro aos 34 anos e era de sonetos, um gênero poético muito desvalorizado na época. Quis provar que sonetos também poderiam ser poemas. Acabei com a chave de ouro no final do soneto; colocando-a no princípio: “Triste encanto das tardes borralheiras / Que encham de cinza o coração da gente”. Terminei o livro em 1937 e só foi publicado em 1940. Ao mesmo tempo que escrevia deliberadamente um livro de sonetos, escrevia poemas de todos os gêneros, inclusive os poemas surrealistas de “O Aprendiz de Feiticeiro”, que foi publicado por uma ação entre amigos.[...] Respondi certa vez que nunca evoluí, sempre fui o mesmo. Porque escrevi meus cinco livros que constituem o livro “Poesias” simultaneamente. (Acervo pessoal do poeta)

O soneto ao qual os versos citados acima se referem ao exemplificar a novidade da chave de ouro foi publicado no primeiro livro do poeta, *A Rua dos Cataventos*, com a numeração XVI, uma vez que os poemas não contêm títulos. A forma de poemas escolhida para seu livro de estreia na literatura não se deu aleatoriamente, mas sim como uma maneira de afirmar seu espírito independente, que manterá ao longo de toda sua obra, assim como a desobediência às estéticas vigentes e até uma certa indiferença aos movimentos estéticos, conforme afirmou inúmeras vezes. Confirmam essa escolha as palavras do próprio Quintana em texto sobre seu primeiro livro: “[...] só o publiquei aos 34 anos: tive a paciência de esperar que se fosse acumulando tanto a experiência vital como o aperfeiçoamento da expressão poética”<sup>22</sup>.

Retomando as reflexões a respeito das cinco primeiras publicações de Quintana, recorreremos a Becker (1996) ao concordar com Carvalhal (2005) quando afirma que os cinco primeiros livros de Quintana constituem a contribuição fundamental do poeta. Já os posteriores representam antes um acréscimo que uma inovação em relação aos livros iniciais, reunidos em *Poesias*. Becker também corrobora o pensamento de Zilberman

<sup>21</sup> Material localizado no acervo pessoal do poeta sob a guarda do Instituto Moreira Sales, no Rio de Janeiro, em folha avulsa datilografada com a seguinte identificação: ALMAQ -01K0056-s/d.

<sup>22</sup> Texto manuscrito localizado no acervo pessoal do poeta com a seguinte catalogação: ALMAQ 01j0248-1990.

(1988, p.104) ao argumentar que Quintana “é sempre o mesmo na multiplicidade de faces”, pensamento confirmado pelo poeta na citação acima. Devido a isso, os temas que anuncia em seus primeiros livros mantêm-se constantes até os mais recentes, numa fidelidade digna de nota.

Nessa linha de interpretação será desenvolvida a análise da poética de Mario Quintana. O que se deseja comprovar é como essa poética se desenvolveu e se fortaleceu ao longo da carreira, visto que a metapoesia presente em toda sua obra demonstra que o poeta construiu um conhecimento sólido de seu ofício, mas não somente isso, é possível perceber ainda uma opção pelo tipo de poesia desenvolvida por ele.

## **2.1 Metalinguagem, intertextualidade e consciência poética**

De acordo com o dicionário Caldas Aulete (versão digital) metalinguagem é o ato de comunicação em que se usa a linguagem para falar sobre a própria ou outra linguagem. Em estudo sobre as funções da linguagem, Roman Jakobson (1974) considera função metalinguística quando a linguagem fala da linguagem, voltando-se para si mesma. Tal função reenvia o código utilizado à língua e a seus elementos constitutivos, ou seja, as línguas naturais têm o poder de falar não somente das coisas, mas também delas mesmas. Greimas e Courtés, no *Dicionário de Semiótica* (s/d, p.276), explicam que o termo metalinguagem foi introduzido por teóricos da Escola de Viena e da Escola polonesa, os quais sentiram a necessidade de distinguir “claramente a língua de que falamos da língua que falamos”. Depois de apresentar diferentes abordagens acerca do assunto observam que “[...] a metalinguagem apresenta-se então como uma linguagem de descrição (no sentido amplo e neutro desse termo)” (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p.277).

O prefixo “meta” do vocábulo metalinguagem remete à etimologia grega da palavra: mudança, reflexão, crítica sobre algo. Ao construir poemas metalinguísticos, o poeta torna-se crítico de sua própria obra, construtor e usuário de uma linguagem, criando assim um espaço fecundo de reflexão sobre a arte inserida no mundo moderno.

Efetivamente a metalinguagem não é privilégio apenas da literatura: fala-se em uma meta-história, uma metamúsica ou um metacinema. Entretanto, é no texto literário – em versos ou narrativo - que germina a semente metalinguística, seja tematizada, quando evidencia um falar sobre o próprio código, seja estruturalmente, quando este

código é ao mesmo tempo falado e demonstrado. Chalhub (1986, p.71) afirma que “no rastro da história, a metalinguagem é uma atitude moderna [...]. Esta dá uma perspectiva nova às artes, diante da crise que se instaurou, tendo em vista, principalmente, uma mudança de conceito e, conseqüentemente, de percepção face o objeto artístico”.

O metapoema caracteriza-se por despertar questões elementares sobre o *como* fazer e *para que* serve a poesia, explorando, segundo Samira Chalhub (1986, p.60), “problemas teóricos do ato de poetar”. A autora continua a reflexão ao afirmar que esses poemas “suscitam tematicamente a mais essencial pergunta, aquela que funda o ato criativo: o que é (fazer a) poesia?”. O metapoema confronta o leitor com o fazer poético, coisa que poesias com outros temas não conseguem fazê-lo. Dessa forma, o leitor é chamado à participação mais efetiva, cabe-lhe a responsabilidade de entender o conteúdo do poema, isto é, o “o que”, sendo capaz de relacioná-lo ao “como”, ou seja, o fazer poético, a arte de poetar.

Ao leitor cabe o desafio de fazer as inferências tendo como ponto de partida os seus conhecimentos prévios, os vários significados que o texto pode agregar em sua trajetória além dos aspectos associados à memória cultural. Dessa forma, cada leitor organiza, de acordo com sua individualidade, um significado particular de suas leituras ao mesmo tempo em que busca completar os espaços em branco que o direcionem a uma compreensão não linear para a qual sua atenção seja redobrada por se tratar de um plano mais profundo. Agindo assim, pois, o leitor ressignifica sua leitura de mundo ao mesmo tempo em que atualiza o próprio texto. Quintana também acredita que a função do poema é fazer o leitor pensar, refletir e julgar por si mesmo: “a verdade é que minha atroz função não é resolver e sim propor enigmas, fazer o leitor pensar e não pensar por ele” (QUINTANA, 2005, p.528).

O trabalho artístico do poeta, representado pela construção elaborada das imagens, a exploração das sonoridades, do ritmo e da forma são aspectos fundamentais para o despertar do leitor: no jogo da leitura este é capaz de sentir-se coautor dos versos, isso porque entendemos a leitura como um ato de interlocução. Em *O prazer do texto*, Barthes (1977, p.24-25) compara as duas instâncias relacionadas ao texto: o pólo produtor e o pólo receptor quando afirma que “na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto”.

A partir do ato da leitura, há a possibilidade de o leitor se transformar, porque não é passivo. Autor e leitor desempenham partes iguais no jogo da imaginação. Se

aquele institui normas e regras de composição, oferecendo indicadores de leitura, este deverá seguir, adentrando num universo imaginário, carregado de pistas, se quiser continuar seu jogo literário até o fim.

Para Chalhub (1986, p.55), “o leitor crítico opera sempre com o repertório metalinguístico”. Nesse sentido corrobora Paz (1982), ao explicar que a interação entre poema e leitor é determinante, quando afirma ser

uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético. (PAZ, 1982, p.30)

Quintana defende que um poeta não deve dizer tudo, deve deixar para o público a tarefa de completar o texto e esclarecer, sozinho, os seus próprios enigmas que forem por ele suscitados. É preciso, por isso mesmo, não esgotar os assuntos, já que o texto não deve apresentar mais que o essencial. Em “Arte Poética”, da obra *Velório Sem Defunto*, o poeta explica que “Esses poetas que tudo dizem / Nada conseguem dizer: / Estão fazendo apenas relatórios...” (QUINTANA, 2005, p.905).

A poesia crítica e reflexiva de Mario Quintana se materializa nos metapoemas. Compreender os metapoemas de Quintana como uma teoria da poesia pode nos levar a uma descoberta importante: como o poeta constrói sua poética ao longo de sua obra, ou ainda, como essa poética se desenvolve tendo como ponto de partida o comportamento metalinguístico do poeta. É a consciência de linguagem a qual perpassa a obra de Mario Quintana que interessa a esta tese. De acordo com Chalhub (1986, p.56), “o poema metalinguístico deixa-se atravessar por diferentes linguagens”, pois o poeta pode dialogar com outros textos de sua própria produção, de forma implícita; pode também dialogar de forma explícita com sua memória textual, ou ainda nomear a presença de outros poetas e de outras linguagens na construção de seu texto. Comprovar-se-ão essas possibilidades nas análises de textos a serem apresentadas neste capítulo.

Conceitos mais tradicionais sobre esse assunto sugeriam que os textos que faziam referência a outros perdiam seu valor. No entanto, o que anteriormente era entendido como imitação, entende-se atualmente como um procedimento de criação, de revitalização, por não demonstrar apenas uma cópia passiva. Perrone-Moisés (1978, p.63) cita Kristeva<sup>23</sup> quando afirma que “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”. A pesquisadora explica que o termo intertextualidade é

---

<sup>23</sup> Julia Kristeva, *Seméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.

esse trabalho constante de cada texto com relação aos outros, “esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz [...] que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.63).

A inter-relação de discursos não é uma questão recente, sejam eles de diferentes épocas ou de diferentes áreas linguísticas. Perrone-Moisés (1978, p.59) afirma que “em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura.” Essa intercomunicação dos discursos, portanto, não é algo novo. O que é novo, segundo Perrone-Moisés, é que “esse inter-relacionamento apareça como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores a partir do século XIX”. Novo, também, para a autora, é que “essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.60).

Além do outro que habita a poesia metalinguística, conforme explicação supracitada, a natureza da metalinguagem faz com que o poeta se manifeste ao leitor como um crítico da própria obra, já que ela é uma descrição de si mesma. O poeta-emissor, ao atuar conscientemente em relação à sua ferramenta de trabalho, o faz no lugar do leitor, ou seja, quando Quintana traz o passado poético que o antecedeu incorporado à sua criação, mostra-se no lugar do leitor desse passado. Os versos de “Três poemas que me roubaram”<sup>24</sup>, publicado em *Baú de Espantos* e analisado no Capítulo 3 desta tese, exemplifica bem essa questão. A intertextualidade que se faz presente no citado poema ocorre por meio de uma referência que, segundo Samoyault (2008, p.50), “não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica”.

Se, para Chalhoub (1986), a metalinguagem é uma atitude moderna, essa mesma modernidade permitiu aos autores uma ruptura com a tradição e possibilitou abordagens inovadoras como a própria dessacralização do objeto literário. A reflexão metalinguística aprofunda-se na linguagem, no seu uso e em suas artimanhas linguísticas, trazendo para a lírica de Quintana inúmeros aspectos modernos, como se pode perceber no texto “Ars Longa”, em que discute, de modo breve, a finalização de

---

<sup>24</sup> [...] Mas o que eu tenho vontade mesmo / é de haver escrito a Pedra no Meio do Caminho / a Balada & Canha, a Estrela da Manhã, / se / - ó Musa infiel, / não te houvessem possuído antes / Carlos, Augusto e Manuel!... (QUINTANA, 2005, p.614)

um poema: “Um poema só termina por acidente de publicação ou de morte do autor” (QUINTANA, 2005, p.251). A poesia moderna, conforme defende Quintana, acabou com os temas poéticos libertando de vez o artista para falar de qualquer assunto que fosse representado conforme sua emoção:

A conquista da poesia moderna é a transfiguração, acabaram-se os temas poéticos. Antes só se podia falar em cisne, agora fala-se em pato e sapato. O cotidiano, escrevi eu no *Sapato Florido*, o cotidiano é o incógnito mistério. Existe a lenda do rei Midas que tudo quanto ele tocava se transformava em ouro. O verdadeiro poeta, tudo quanto ele toca se transforma em poesia. (QUINTANA, 2005, p.746)

Importam, para o poeta, as questões mais gerais e, portanto, as mais universais, as quais tratam de coisas que tenham significado aos homens de qualquer tempo. É por isso que ele cita o cotidiano, o pato e o sapato como exemplo de objetos comuns a todos. Convicto de que o poeta é, ao mesmo tempo, um artífice e um esteta, Quintana retoma expressões e versos sem ser repetitivo. É a veia metalinguística, intertextual, que, ao falar de poesia, vai se estendendo por vários textos e ressurge quando convém ao autor. O texto “A Imagem e os Espelhos”, publicado no *Caderno H* (QUINTANA, 2005, p.280), já abordava a ideia de o poeta ser uma espécie de rei Midas: “[...] 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”. Assim, “para o poeta nada está completamente dito, estamos sempre no amanhecer da linguagem e no despontar do sentido” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p.63).

Perrone-Moisés (1978), ao falar da obra inacabada, afirma que a primeira condição para a intertextualidade é que as obras se deem como inacabadas, possibilitando um prosseguimento. Isso ocorre porque os textos da modernidade estão abertos ao diálogo, mas fechados à reprodução; por isso, permitem que se escreva a partir deles e não sobre eles.

Acrescentando reflexões a essa linha de raciocínio citamos a explicação dada por Greimas e Courtés (s/d) ao verbete intertextualidade, do *Dicionário de Semiótica*, quando se referem ao termo citado como substituto metodológico à teoria das influências. Por ser impreciso, o conceito possibilitou extrapolações diversas. Entre essas interpretações tem-se desde a descoberta de uma intertextualidade no interior de um mesmo texto, já que ocorrem transformações de conteúdos produzidos, até a

presença de vocabulário que renova as velhas influências. Quintana prefere, como já foi explicado no capítulo anterior, o termo confluências.

Em *Texto, Crítica, Escritura* (1978), Perrone-Moisés explana sobre a obra acabada como aquela que é historicamente liquidada, que não comunica nada ao homem/escritor de hoje, que não lhe dá possibilidade de dizer mais nada. Contrariamente, a obra inacabada é a obra prospectiva que avança pelo presente e conduz para o futuro. Entendemos que são dessa forma os textos de Quintana, obras inacabadas, porque sempre querem dizer mais do que já foi dito, comunicam-se com os leitores de qualquer tempo, sempre abertas ao diálogo.

## 2.2 O itinerário do poeta pelos textos metalinguísticos

A ambição inicial deste trabalho pretendia realizar um estudo global da obra do autor. Entretanto, a extensão de sua produção nos fez redefinir o objetivo da pesquisa. Resolvemos, então, manter o foco na análise e interpretação de seus livros, entretanto concentrando o estudo nos textos mais representativos que tratam do ofício do poeta, especialmente metatextos. Embora estejamos analisando nesta pesquisa preferencialmente os metapoemas do tipo que chamamos de “poéticas”, é interessante lembrar que eles não são os únicos dentro desta modalidade. Existem muitos outros exemplos de poemas que falam de poesia sem serem, necessariamente, “poéticas”. A obra de Quintana está impregnada destes outros metapoemas, como poderemos ver na seleção que se fará nos próximos tópicos. Neste capítulo serão estudados os livros publicados com textos inéditos, de 1940 a 1988, por isso mesmo foram excetuadas as antologias. Esta redução de *corpus* permitir-nos-á aprofundar o estudo sobre a visão de Quintana acerca do fazer poético, uma de suas principais temáticas e objeto de interesse de nossa discussão. Justifica-se nossa atenção pelo tema porquanto se observa, com frequência, a reflexão sobre a natureza da poesia e a função do poeta, como se vê, por exemplo, em *O Aprendiz de Feiticeiro* (1950), expressando o seguinte verso no texto “O Poema”: “Um poema sem outra angústia que sua misteriosa condição de poema” (QUINTANA, 2005, p.197). Dessa forma, entendemos ser possível reconstituir seu itinerário por meio do estudo dos textos que tratam de seu ofício, percorrendo toda sua produção poética.

Neste capítulo, far-se-á a análise de textos selecionados das obras que apresentam produções inéditas de Mario Quintana; são elas: 1. *A Rua dos Cataventos*

(1940); 2. *Canções* (1946); 3. *Sapato Florido* (1948); 4. *O Aprendiz de Feiticeiro* (1950); 5. *Espelho Mágico* (1951); 6. *Caderno H* (1973); 7. *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976); 8. *Esconderijos do Tempo* (1980); 9. *A Vaca e o Hipogrifo* (1977); 10. *Baú de Espantos* (1986); 11. *Da Preguiça como Método de Trabalho* (1987); 12. *Preparativos de Viagem* (1987) e 13. *Porta Giratória* (1988).

A expectativa é que consigamos demonstrar como sua poética se fundamenta ao longo de conceitos que se modulam e buscam, cada vez mais, a precisão do texto. Para a conceituação do poético e para a análise das obras de Mário Quintana, faremos uso, sobretudo, de pressupostos teóricos sobre a produção da poesia, em especial a lírica moderna, de autores como, Antoine Compagnon, Octavio Paz, Antonio Cândido, Alfredo Bosi, entre outros. Far-se-á importante definir o estilo e as marcas de Mário Quintana por meio de levantamento dos procedimentos literários e, principalmente, poéticos que caracterizam seus textos, para estabelecermos parâmetros de comparação a fim de servirem de instrumento de análise da evolução de sua obra.

Os textos analisados em cada obra seguem alguns critérios de seleção. O primeiro deles e mais importante para a escolha é a presença da metalinguagem; por meio dessa característica importa saber o que o poeta pensa de seu ofício e da poesia ao construir seus metapoemas. O segundo critério é o da intertextualidade, já esclarecido anteriormente. O último critério, mas não menos importante, é o da novidade<sup>25</sup>, isto é, aquilo que Pound explica como “Literatura é novidade que permanece novidade” (POUND, 1970, p.33).

Esclarecendo um pouco mais a questão da novidade, referimo-nos à consciência do poeta sobre o fato de tomar para si os objetos e, simultaneamente, universalizá-los. Há ainda outra possibilidade de entendimento: a capacidade que possuem os escritores de abordar as mesmas coisas como se fossem redescobertas a cada instante. Os poetas têm a habilidade de inaugurar, ou reinaugurar, os mesmos assuntos tornando-os sempre novos, por meio da relação entre o individual e o universal. Lyra (1992, p.12) explica que “a novidade é o aspecto mais universal do ser: todos os seres do mundo se revestem dela, pelo simples fato de que, ao surgirem para o sujeito, eles eram desconhecidos”. Consideramos esses elementos significativos para nos orientar na escolha daqui em diante.

---

<sup>25</sup> De acordo com Pedro Lyra (1992), as concepções usadas para a análise, no que se refere aos aspectos da novidade e da antiguidade, encontram-se nos três primeiros capítulos do seu livro, mais especificamente nas páginas 6-53.

### 2.2.1 A Rua dos Cataventos (1940)

Intitulado *A Rua dos Cataventos*, o primeiro livro de poemas de Mario Quintana é composto de 35 sonetos. De acordo com o próprio poeta, o livro foi finalizado em 1937, mas foi publicado em 1940. Discute-se entre os críticos justamente a escolha da forma dos poemas – o soneto – no livro de estreia, uma vez que as formas tradicionais de poesia estavam demolidas pela estética do Modernismo. Percebe-se que essa atitude foi puramente intencional, conforme já afirmado anteriormente, já que o escritor não desconhecia a nova estética nem tampouco lhe faltavam poemas em versos livres, depois publicados em *O Aprendiz de Feiticeiro*. O que Quintana pretendia era valorizar uma forma poética que se achava desmoralizada naquele momento – o soneto – e mais tarde expressa essa visão em uma entrevista, conforme suas palavras revelam: “fiz questão de estrear com um livro de sonetos para provar que sonetos também eram poemas. (Provei.)” (QUINTANA, 2005, p.744).

O que não se pode deixar de destacar em relação a essa opção de Quintana no que diz respeito à publicação dos sonetos é essa certa “independência de espírito que manterá ao longo de toda a sua produção, cuja unidade e originalidade são em grande parte decorrentes da insubmissão ou indiferença do poeta em relação aos movimentos estéticos” (BECKER, 1996, p.19).

Portanto, arriscamos afirmar que Quintana fez sua estreia como autor na literatura brasileira aos 34 anos de vida, sabendo exatamente o que queria e pretendia como poeta. Comprovam esse pensamento trechos da mesma entrevista citada acima em que destaca a consciência como uma das razões para a primeira publicação tardia: “Consciência, porque eu sempre quis fazer uma coisa muito conscienciosa” (QUINTANA, 2005, p.743). Tendo como ponto de partida as análises dos poemas nos quais tece reflexões sobre seu próprio ofício, visamos explicitar essa autoconsciência do poeta que se desenvolve progressivamente em relação ao seu fazer artístico e sua compreensão sobre a natureza e função da poesia.

Quintana afirma que “toda confissão não transfigurada pela arte é indecente<sup>26</sup>” e inaugura sua poesia com *A Rua dos Cataventos* no mais puro tom confessional, o que é reforçado pela revelação, anos mais tarde, de que “minha vida está nos meus poemas, meus poemas são eu mesmo, nunca escrevi uma vírgula que não fosse uma confissão”

---

<sup>26</sup> (QUINTANA, 2005, p. 633)

(QUINTANA, 2005, p.633). Assim sendo, o poeta escolhe abrir o livro com um soneto metalinguístico no qual se revela um poeta-pintor em pleno processo de criação poética:

Soneto I

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

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

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

Vago, solúvel no ar, fico sonhando...  
E me transmuto... iriso-me... estremeço...  
Nos leves dedos que me vão pintando!  
(QUINTANA, 2005, p.85)

Este soneto obedece ao modelo clássico; composto de versos decassílabos, explora a pontuação a cada linha do poema e apresenta rimas ora emparelhadas e interpoladas (ABBA/BAAB) nos quartetos, ora alternadas (CDC/DCD) nos tercetos. Embora o trabalho do poeta demonstre um cuidado com a métrica, o ritmo e os efeitos sonoros como elementos de grande expressão, este não será o foco das análises, porque mais do que aplicar métodos que apenas desconstroem o que o poeta criou, o interesse desta pesquisa concentrar-se-á na essência do poema, isto é, nas palavras, pois estas são, de acordo com Antonio Cândido (1996, p.59),

a unidade de trabalho do poeta e a peça que compõe o verso. Palavra como conceito, como ligação, como matiz do conceito, como unidade sonora que desperta um prazer sensorial pela sua própria articulação [...]. O ritmo cria a unidade sonora do verso; as palavras criam a sua unidade conceitual; a unidade sonora e a unidade conceitual criam a integridade do verso, que é a unidade do poema.

Cândido (2007, p.5) afirma, ainda, que “cada poema requer tratamento adequado à sua natureza, embora com base em pressupostos teóricos comuns”. As orientações de crítico destacam os aspectos relevantes de cada poema, mas em todas elas está implícito o conceito básico de que “o estudo do nível estrutural revela o significado” (CÂNDIDO, 2007, p.73). Essas colocações reforçam a importância do poema como possuidor de uma estrutura significativa. Sabemos que analisar apenas o nível semântico de um poema poderia

classificar o verso como algo sem valor. Refletindo e avaliando todas essas considerações a respeito da análise do poema, especialmente para atingir os objetivos a que nos propusemos no início desta tese, serão considerados os aspectos que mais valorizam o poema e, na maioria deles, valorizar-se-á sua essência. A concepção a seguir esclarece o que se pretende:

A análise de um texto poético deve basear-se em sua essência, não em sua forma (entendida como sinônimo de Métrica). Expliquemo-nos: se a característica específica da poesia reside antes na visão própria que oferece da realidade que no fato de ser expressa em versos, sua análise há de implicar, sobretudo e em última instância, essa concepção de mundo. (MOISÉS, 2003, p.40)

Corroborando a ideia defendida por Moisés, recorreremos ao pensamento de Paz, quando este afirma que “a palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade” (PAZ, 1982, p.37). Encontra-se com frequência, na obra quintaneana, essa concepção de mundo à qual Paz se refere, essa visão característica do “homem feito de palavras”. Tanto isso é perceptível que nos concentraremos nos poemas em que o poeta aborda o seu ofício: o fazer com palavras. Se, como afirma Paz (1982, p.37)), “a linguagem é uma condição da existência do homem [...]”, Quintana faz de sua existência uma entrega às palavras, revelando-se na forma de um “pintor” (soneto I), um “operário triste” (soneto VI), um “velho” (soneto VIII) ou até um “saltimbanco” (soneto X), mas, principalmente, alguém que, incorporando os personagens citados, lida com as palavras.

O contato com a metapoesia proporciona ao leitor, no nível temático, participar das inquietações que envolvem o ato criativo: o que pensa o poeta, o que sente, quais suas inquietações etc, seriam algumas das perguntas a serem feitas sobre essa poesia tão reveladora. Os elementos elencados no poema são variados e corriqueiros, como janela, caneta, folhagem, página deserta (em branco). Expõe-se, pela apresentação dos versos, “o desempenho do emissor na sua luta com o código” (Chalhub, 1986, p.47).

Retornando ao poema, quando o poeta se encontra diante dessa “janela aberta” ou da “página deserta”, a identificação entre o eu lírico e si mesmo é perceptível logo de início na manifestação da primeira pessoa por meio do verbo *escrever* no presente do indicativo. Todo o poema se refere ao presente do artista, e por isso é construído sobre os verbos no presente, apoiados em ocorrências que suscitam a continuidade das ações: “vai colorindo”, “fico sonhando”, “vão pintando”. Vemos o poeta em meio ao processo do fazer poético, escolhendo as palavras, revelando sutilmente certa comparação entre si

mesmo e o pintor que percorre os versos e desencadeia essa visão explícita do último verso. Esse paralelo entre literatura e pintura é tema recorrente nos versos quintaneanos. Na poesia em geral, desde séculos atrás, o tema encontra em Horácio, *Poética*, uma famosa tradução:

Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se à distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradecerá. (apud AGUIAR e SILVA, 1990, p.164)

A fórmula *ut pictura poesis*, na Arte poética de Horácio, discute a questão de que alguns poemas são lidos com prazer uma só vez, mas outros podem ser lidos prazerosamente muitas vezes; assim também acontece com as obras de pintura: algumas são apreciadas nos seus mínimos detalhes, enquanto outras são apreciadas no seu significado global. No soneto em questão, tal qual uma tela impressionista, o poeta apresenta elementos um tanto dispersos, demonstrando as mudanças que ocorrem no cenário observado e que aos poucos vão revelando também as transformações no próprio autor.

Esse cenário que se apresenta aos olhos do poeta e também aos do leitor é visualizado de maneira vaga. A “janela aberta” vai revelando uma subjetividade na paisagem que, ao mesmo tempo em que apresenta a natureza e seus jogos de luz, demonstra também um certo encantamento do poeta que contempla o cenário mas também é distraído por ele. Ainda na primeira estrofe, é possível visualizar o poeta diante da janela escrevendo com a caneta e observando os efeitos do sol na página em branco. Isso é facilmente perceptível não pela descrição, porque o poeta não apresenta uma imagem nítida desse momento nem faz uma descrição detalhada, mas pela visualidade representada pelos objetos que são citados, bem familiares a qualquer leitor: janela, caneta, venezianas, filigranas, página. Os adjetivos realçam o caráter plástico do poema, intensificando os efeitos produzidos no cenário que se apresenta: janela “aberta”, “leves, lindas” filigranas, página “deserta”. Dessa forma, o poeta revela seu estado de espírito ao contemplar a paisagem a sua frente. Para ele, “Venezianas que não sejam verdes são um revoltante crime contra a natureza” (QUINTANA, 2005, p.281).

Depois de mostrar a imagem do criador em pleno processo de criação, na primeira estrofe, na segunda o poeta introduz uma figura, no mínimo, ambígua: o paisagista doidivanas. A ambiguidade é possível uma vez que a esse ser enigmático são atribuídas as ações de compor a paisagem: “mistura os tons... acerta...desacerta...”,

como também pode-se entender a identificação do próprio poeta que trabalha a palavra numa mistura de tons, acertos e desacertos. Chama a atenção a qualificação desse ser, pois ao referir-se ao criador – o paisagista – como um “doidivanas”, o poeta apresenta sua própria concepção de criação poética, isto é, a imaginação como produtora de novas experiências, imaginação capaz de criar uma paisagem inusitada. Esse paisagista, ou a própria imaginação do poeta, está “sempre em busca de nova descoberta”, como o poeta diante da janela aberta ou da página deserta.

No início do primeiro terceto o poeta revela a causa dos desenhos que aparecem na “página deserta”: a luminosidade do sol, num constante jogo de luz que se filtra através da folhagem, faz desenhos delicados, como filigranas, no papel. Isso basta para que ocorra um desligamento de seu pensamento racional, pois até se esquece do que ia escrever, tamanho é seu entretenimento com a paisagem: “Pra que pensar?”. E afirmando “também sou da paisagem” mostra uma atitude de contemplação diante do universo a sua volta que também compõe o próprio poeta.

Essa leitura ganha peso quando se vê no último terceto que o poeta, já envolto pela paisagem, é capaz de transformar-se, até matizar-se ao declarar: “E me transmutoo... iriso-me... estremeço...”. Quintana, autor sensível, não entrega aos olhos do leitor um poema em que tudo esteja detalhado e bem descrito; ao contrário disso, sugere situações, emoções e imagens. Tem-se aqui o início do delineamento de uma poética, a qual revela a atitude do homem das palavras diante da realidade e diante do seu momento de criação. No último verso revela-se o que ficou insinuado desde o início do poema: o poeta é como um pintor que se pinta e se constrói assim como as pinceladas que desenham suas palavras na página deserta.

Tantas são as faces que o poeta inventa para si em *A Rua dos Cataventos*: de artista pintor a operário triste, de idiota da aldeia e monstro ingênuo sem memória a saltimbancos de ossos desconjuntados. Não menos estranha é a aparição de um eu lírico totalmente alheio à sociedade que o envolve como o que se apresenta neste texto no qual Quintana manifesta claramente sua rejeição à discussão social como temática para a poesia. Esta postura do poeta mergulhado em seus próprios pensamentos e sonhos fica muito clara desde o primeiro livro e se estende ao longo de suas obras, pois é confirmada essa questão em textos publicados posteriormente. No soneto em análise, o eu lírico apresenta-se como alguém que faz versos e tece ponderações sobre seu próprio ofício:

## Soneto V

Eu nada entendo da questão social.  
 Eu faço parte dela, simplesmente...  
 E sei apenas do meu próprio mal,  
 Que não é bem o mal de toda a gente,

Nem é deste Planeta... Por sinal  
 Que o mundo se lhe mostra indiferente!  
 E o meu Anjo da Guarda, ele somente,  
 É quem lê os meus versos afinal...

E enquanto o mundo em torno se esbarronda,  
 Vivo regendo estranhas contradanças  
 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!...  
 (QUINTANA, 2005, p.89)

O poeta segue a mesma estrutura do soneto anterior, ou seja, dois quartetos e dois tercetos, decassílabos, variando apenas o esquema das rimas das primeira e segunda estrofes: ABAB/ABBA; nos tercetos o esquema das rimas é o mesmo do poema anterior. Apesar de expressar logo no primeiro verso seu não-entendimento da questão social, nota-se uma consciência bastante crítica em relação à situação da qual o próprio poeta confessa fazer parte. Aqui se afirma claramente a atitude assumida por ele frente à sociedade, mais especificamente, à questão social: faz parte dela, simplesmente. Esse dado é importante para compreendermos que, para Quintana, a função do artista não é senão revelar a própria face; isso só pode ser realizado por meio da poesia, sendo esta “mais verdadeira do que a própria face” (QUINTANA, 2005, p.337). Ao defender essa visão, declara-se afastado da questão social ou fazendo parte dela, simplesmente, como se pudesse justificar-se por essa escolha. Acontece que “fazer parte simplesmente” não nega a participação nessa sociedade, já está inserido nela, envolto por ela, por isso admite logo no segundo verso estar incluído nessa problemática.

Para Becker (1996, p.31), “os textos de metapoesia não indicam somente que o poeta moderno adquiriu um conhecimento cada vez mais profundo e especializado do seu ofício; denunciam também que esse ofício se tornou problemático”. Sendo assim, parece-nos que Quintana se sentia incomodado com essa opção e, mesmo tendo escolhido deliberadamente esse caminho, não se isolou do mundo nem vivenciou de forma particular sua inspiração. Pelo contrário, combateu aqueles que o combatiam:

Há certos críticos que pensam assim: “Um poema trata da questão social? Ótimo! Não trata? Alienação!” Eu só pediria licença para lembrar a eles que os psiquiatras classificam de alienados precisamente os pacientes que têm uma ideia fixa. (Material do acervo pessoal)<sup>27</sup>

Quintana ainda reforça sua ideia de que não é a poesia engajada que transforma alguém em um bom poeta, pelo contrário, essa não é a razão de uma boa produção:

Poesia engajada? Eis aí uma questão com que, em certas épocas, costumam ser assaltados os poetas. Impossível não levá-la em conta quando se pensa no que fez pela Abolição da Escravatura um poeta como Castro Alves. Mas, convenhamos uma boa causa jamais salvou um mau poeta. (Material do acervo pessoal)<sup>28</sup>

Depois de desvencilhar-se dessa problemática que não aceita para si, o poeta se apresenta como um ser que tem seu “próprio mal” e “nem é deste Planeta”, qual seja, a poesia, “que não é bem o mal de toda a gente”. Ao dizer isso, acredita-se que ele demonstre seu grande descontentamento: de viver em uma sociedade na qual as pessoas são indiferentes à arte poética. E continua: “Vivo regendo estranhas contradanças”, permanecendo indiferente àqueles que se mostram alheios à poesia ao mesmo tempo em que insiste em sua determinação para fazer versos os quais são lidos apenas pelo seu Anjo da Guarda. Dessa forma, o poeta assume sua própria solidão e acaba exilando-se no seu “vago País de Trebizonda...”, na companhia dos “Loucos”, dos “Mortos” e das “Crianças”.

Embora Quintana insista em dizer que nada tem a ver com a questão social, está inserido nela e dela não consegue se excluir. Mesmo resistindo a um programa social em suas produções, como bem se percebeu nas declarações anteriores, há nitidamente uma missão para o poeta, ou uma função social, se assim podemos dizer: cantar a si mesmo. Não se trata de ser um alienado; acima de tudo, é um poeta e seu compromisso é com a poesia. Essa visão fica muito clara em *Esconderijos do Tempo*, quando ele afirma cantar a si mesmo “porque num seu único verso / pende – lúcida, amarga - / uma gota fugida a esse mar incessante do tempo...” ou “porque o seu coração é uma porta batendo / a todos os ventos do universo ” ou ainda “o poeta canta a si mesmo / porque de si mesmo é diverso” (QUINTANA, 2005, p.488-489).

<sup>27</sup> Texto redigido em caderno brochura, localizado entre os originais no acervo pessoal do poeta sob catalogação: (01k1098-99- sd), com o título “Coisas numeradas” – número 163.

<sup>28</sup> Material do acervo pessoal do poeta, intitulado Diário poético – 1992 (ALMQ 01k070).

Essa visão reforça a atitude do poeta que, mesmo diante de uma sociedade indiferente à arte – apenas seu anjo da Guarda lê seus versos –, permanece alheio a esse mundo que se esbarrota e continua cantando seu ofício ao eleger seu “vago País de Trebizonda”. Dessa forma, ele, que primeiramente pensou em mudar de planeta, acaba optando por permanecer dentre os excluídos, isto é, “entre os Loucos, os Mortos e as Crianças”. Esses seres tão simbólicos caracterizam-se pela forma diversa de olhar o mundo à sua volta, como as Crianças e os Loucos, que não veem a realidade ideologicamente, mas apresentam um olhar de encantamento e ingenuidade diante do mundo. Já os Mortos – o mais ambíguo dos seres relacionados - por não pertencerem mais a essa realidade, encontram-se acima dela, também alheios a esse mundo que desmorona.

Além da função de cantar a si mesmo, a poesia para Quintana tem uma função ainda mais importante do que o simples prazer de escrever poemas; para ele, a poesia proporciona o aperfeiçoamento da alma:

Eu acho que todos deveriam fazer versos. Ainda que saiam maus. É preferível, para a alma humana, fazer maus versos, a não fazer nenhum. O exercício da arte poética é sempre um esforço de auto-superação e, assim, o refinamento do estilo acaba trazendo a melhoria da alma. (QUINTANA, 2005, p.564)

Mario Quintana é um poeta engajado com sua poesia e consigo mesmo, mostrando-se como um ser isolado, em meio à multidão. Ao assumir sua própria solidão, afasta-se das questões sociais e recorre ao idealizado País como um lugar para expressar seu canto. Dessa forma, une sua voz à voz desses seres excluídos e recorre a um espaço idealizado, o vago País de Trebizonda, na tentativa de afastar-se desse mundo. É por meio da poesia que o poeta consegue encontrar alívio e refúgio desse mundo caótico, por isso canta “numa eterna ronda”, os desejos e esperanças comuns a todos, pois são universais. Portanto, se o mal do poeta “não é bem o mal de toda a gente”, ele sabe apenas de seu próprio mal, pois “através de sua arte se concentra, se afirma, se liberta – da mesma maneira que os demais homens, cada um em seu ofício, ou em sua devoção” (FAUSTINO, 1977, p.31).

A representação que Quintana faz de sua figura como um artesão das palavras vai sofrendo diversas transformações ao longo das páginas de *Rua dos Cataventos*. Nesta obra já se configura o poema moderno, o qual “é crítico nessa dimensão dupla da linguagem – *que diz que sabe o que diz*” (CHALHUB, 1986, p.47 - destaque da autora). Se no primeiro soneto o poeta se apresenta como pintor, no anterior ele é alguém que

expressa anseios comuns entre os “Loucos, os Mortos e as Crianças”. A visão de trabalho solitário, de recolhimento, ganha destaque no soneto a seguir quando Quintana se apresenta como um “operário triste”:

Soneto VI

Na minha rua há um menininho doente.  
Enquanto os outros partem para a escola,  
Junto à janela, sonhadamente,  
Ele ouve o sapateiro bater sola.

Ouve também o carpinteiro, em frente,  
Que uma canção napolitana engrola.  
E pouco a pouco, gradativamente,  
O sofrimento que ele tem se evola...

Mas nesta rua há um operário triste:  
Não canta nada na manhã sonora  
E o menino nem sonha que ele existe.

Ele trabalha silenciosamente...  
E está compondo este soneto agora,  
Pra alminha boa do menino doente...  
(QUINTANA, 2005, p.90)

Se nos poemas anteriores a voz do poeta se identifica com o eu-lírico e, por isso mesmo, é reconhecível logo de imediato, neste soneto o poeta fala de sua atividade com um certo distanciamento, sem nenhuma voz na primeira pessoa, apesar de iniciar o primeiro verso com o pronome possessivo “minha”. Situado de fora, o enunciador descreve uma cena que se desenrola ao longo das duas primeiras estrofes: o menininho doente se distrai de sua dor ouvindo o sapateiro bater sola e o carpinteiro entoar uma canção napolitana na manhã sonora. Já na terceira estrofe, a conjunção adversativa introduz um terceiro trabalhador, mas agora identificado como um “operário triste” cujo trabalho se realiza no mais completo silêncio; dessa forma, o menino nem imagina a existência de um poeta que lhe dedica o poema que está sendo escrito.

Assim como os outros trabalhadores executam seu ofício, o poeta também o realiza de forma concentrada, apenas com uma diferença: “não canta nada na manhã sonora”, trabalha de forma incógnita, silenciosa e triste. Essa tristeza que caracteriza o poeta é resultado desse isolamento, próprio de seu ofício revelado por meio do metapoema, dessacralizado, e cuja feitura está à mostra. Diferentemente dos demais, o poeta sofre por não poder aliviar o sofrimento do menino, nem compartilhar sua dor.

A leitura que se propõe até aqui consiste essencialmente em reconhecer significados sucessivos, privilegiando-se a sequência das imagens criadas na mente do

leitor. Chamamos atenção a partir de agora para um outro aspecto do texto: o formal. De acordo com Antonio Cândido (2007), quando se analisa um poema escrito segundo a versificação tradicional, com métrica e rima devidamente construídas, a análise tende a se fixar nas características mais visíveis que compõem o trabalho poético: metro, rima, ritmo, divisão de estrofes etc. Esse conjunto de elementos que define a fisionomia poética muitas vezes acaba induzindo o estudioso a não extrair do texto o seu real significado. Esses recursos convencionais de formalização do texto são portadores de sentidos e contribuem para o significado final da análise. Decorrente dessa reflexão e lembrando que o próprio Cândido nos orienta que “cada poema requer tratamento adequado à sua natureza” (2007, p.5), especialmente neste poema far-se-á uma análise dos elementos que constroem a sonoridade no texto, cuja contribuição para o entendimento geral do poema será bem valiosa.

O prazer estético é alcançado pelo leitor quando este perceber a disposição dos versos nas estrofes, a construção das rimas, o fruir do ritmo, as várias aliterações e assonâncias, entre outros recursos. No entanto, esses elementos não devem ser encarados como meros aspectos formais e sim como evocação do lirismo propagado ao longo do livro, porquanto transmitem sentimentos como a nostalgia, uma certa tristeza ou desilusão, entre outros.

Para analisar estes versos, recorreremos à estilística do som, a qual trata dos valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e nos enunciados. A expressividade dos fonemas poderia passar despercebida, se os poetas não os repetissem a fim de chamar atenção para a sua correspondência com o que exprimem. No caso deste poema, apesar de o poeta afirmar que trabalha silenciosamente, há uma riqueza em sonoridades a começar pelas rimas, essa coincidência de sons finais de palavras, que se dá na poesia, em conformidade a um esquema regular nos quartetos e tercetos. Aqui as rimas alternadas chamam atenção pelo esquema que apresentam, qual seja, ABAB nos quartetos e CDC/ADA nos tercetos, ajudando a desencadear um ritmo cadenciado aos versos perceptível desde a primeira leitura desses decassílabos.

Assim como as rimas, a expressividade das vogais destaca-se nos versos que exploram as orais como o [o], cuja possibilidade de imitar sons profundos, cheios, graves, sugere ideias de fechamento, escuridão, morte. A vogal [ê], intermédia entre o [é] e o [i], é mais neutra, discreta, não oferecendo expressividade marcante. Já nas vogais nasais, a ressonância nasal torna as vogais aptas a exprimir sons velados,

prolongados, como no exemplo as repetições de [an], [en], [in], as quais também sugerem distância, melancolia.

Ao longo do poema surgem assonâncias e aliterações proporcionando um jogo constante de sentidos; as assonâncias servem para o escritor acentuar a novidade de expressão, como a repetição dos fonemas [o] e [e]; também é comum a aliteração e a assonância aparecerem combinadas como no caso deste soneto. Nas primeiras estrofes, por exemplo, a repetição da consoante oclusiva surda [t] reforça o som produzido pelo sapateiro e pelo carpinteiro; esse recurso diminui consideravelmente nos tercetos, quando o trabalho do poeta se manifesta silenciosamente. Nesse trecho, os sons sibilantes são produzidos sobretudo pelas consoantes alveolares [s] e [z]: sonora, sonha, silenciosamente, soneto.

Chalhub (1986, p.47) salienta que o poema metalinguístico “instaurou a lucidez de que a palavra, não mais mero veículo, possui a dimensão de sua própria materialidade sonora, visual. Ensinou também que é possível o diálogo entre vários códigos. Ensinou a prática textual da descoberta”. Analisada a forma, retoma-se a significação do poema para explicar que, embora se qualifique como um operário triste a trabalhar silenciosamente, o poeta desenvolve seu ofício atento à musicalidade de seus versos, já que intensifica na construção do soneto a sonoridade da manhã ao seu redor.

Ao longo do livro *A rua dos cataventos*, o poeta assume diversas representações de si mesmo, como já dito anteriormente. Em diversos metapoemas, fala do seu ofício, da arte de fazer versos, descreve a sua criação. Depois de se apresentar como pintor, operário triste ou um indivíduo alheio ao mundo, agora Quintana mostra-se como um verdadeiro artista da representação e faz versos como os saltimbancos. Assim descreve sua criação:

#### Soneto X

Eu faço versos como os saltimbancos  
Desconjuntam os ossos doloridos.  
A entrada é livre para os conhecidos...  
Sentai, Amadas, nos primeiros bancos!

Vão começar as convulsões e arrancos  
Sobre os velhos tapetes estendidos...  
Olhai o coração que entre gemidos  
Giro na ponta dos meus dedos brancos!

“Meu Deus! Mas tu não mudas o programa!”  
Protesta a clara voz das Bem-Amadas.  
“Que tédio!” o coro dos Amigos clama.

“Mas que vos dar de novo e de imprevisto?”  
 Digo... e retorço as pobres mãos cansadas:  
 “Eu sei chorar... Eu sei sofrer... Só isto!”  
 (QUINTANA, 2005, p.94)

Tal qual o artista circense, o poeta é um ser humano comum que se revela à procura da perfeição em seu trabalho. O fazer poético de Mario expressa uma postura diante da vida. Sua concepção de poesia afasta a teoria e aproxima-se da vivência. Assim como os saltimbancos, ele desenvolve suas experiências com a linguagem realizando “as convulsões e arrancos sobre os velhos tapetes estendidos...” Nessa analogia entre atores e poeta, é possível perceber que este utiliza os mesmos truques e artifícios utilizados pelos saltimbancos. Sempre os mesmos, já tão conhecidos de seu público. A comparação remete ao significado da dificuldade de quem desenvolve seu ofício com arte; assim, a poesia faz-se de lágrimas e de dor, como a dos saltimbancos que “desconjuntam os ossos doloridos”.

Nessa busca da palavra mais perfeita esteticamente, o poeta também representa diante de sua plateia e, ao fingir-se de artista circense, admite que sua arte é construída tomando por base a representação: o poema é uma “máscara mais verdadeira do que a própria face” (QUINTANA, 2005, p.314). Dessa forma, ao escolher uma modalidade de arte teatral decadente, isto é, a atmosfera sem prestígio do circo, ele sente na arte literária esse mesmo desgaste em relação às artes, já bem registrado no soneto V analisado anteriormente.

Nota-se que o público restrito é composto unicamente pelas Bem-Amadas e pelos Amigos. Aqui, a referência ao espírito romântico é nítida, pois vê-se nas amadas a figura da musa, a mulher idealizada, e nos amigos “em coro” uma alusão ao teatro clássico. Essa mesma plateia clama, entediada, a respeito de sua poesia: “mas tu não mudas o programa!”, “que tédio!”.

Em resposta a esse questionamento, o poeta, cujo poema se desenvolve nos moldes românticos, mostra-se subjetivo e intimista: “Eu sei chorar... Eu sei sofrer... Só isto!” Assim como os atores saltimbancos são artistas caricatos, o poeta acentua neste último verso sua máscara romântica, a qual não corresponde à realidade. Mesmo com características românticas presentes em várias obras, e em especial neste soneto, a poesia de Quintana não traz o tom de exagero emocional, por vezes lacrimoso como diz o último verso. O metapoema, em uma leitura mais profunda, expressa o desejo da criação ideal, que trate dos temas mais perenes: a dor do homem, seus anseios e desejos.

O poema que se indaga sobre si mesmo, e nessa indagação expõe a forma com que fez a própria pergunta, é uma escritura marcada com o signo da modernidade, segundo Chalhub (1986, p.42), e “constrói-se contemplando ativamente a sua construção”. Parafraseando Chalhub, diríamos que um poeta que se indaga sobre si mesmo, e nessa indagação expõe a forma como realiza seu trabalho, é um escritor marcado pelo signo da modernidade. Nesses poemas analisados até o momento, a metalinguagem indica o desaparecimento da aura<sup>29</sup>, uma vez que dessacraliza o mito da criação, expondo a nudez do processo de produção da obra. O poeta não é mais um “ser único, a destilar a magia do dizer, possuído por uma luz transcendente, falando como porta-voz, pelos homens [...], um ser privilegiado, ‘tocado’ pelo divino, instrumento para que o dom da criação se manifestasse” (CHALHUB, 1986, p.43 – destaque da autora).

### 2.2.2 Canções (1946)

Seis anos após a publicação de *A Rua dos Cataventos*, Quintana publica *Canções*, reunindo 35 poemas. É um livro que se afasta, em alguns aspectos, do primeiro por apresentar composições com maior liberdade formal, recorrendo ao verso livre inúmeras vezes, mas não apenas isso: há um tratamento mais leve em relação aos assuntos abordados como também se destaca um certo ar lúdico em sua linguagem. Percebe-se em *Canções* que os poemas escritos na primeira pessoa tendem a diminuir o tom confessional, a expressão do eu, sendo essa característica menos perceptível. No entanto, apesar dessas diferenças, não podemos ainda falar em uma modificação ou evolução da poética de Quintana, pois ele afirmou em vários momentos que os poemas que integram seus cinco primeiros livros foram escritos simultaneamente, ao longo dos anos. Portanto, a ordem de publicação das obras não significa necessariamente a ordem em que os poemas foram compostos. Para Fausto Cunha<sup>30</sup>, “a ordem de publicação adotada pelo poeta revela uma aguda intuição crítica de seu próprio valor” (CUNHA, 2005, p.49).

---

<sup>29</sup> Característica de intocabilidade, de enigma, de distanciamento e singularidade da arte. A perda ou declínio da aura é expressão utilizada por Walter Benjamin, no célebre estudo “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. O estudo aponta que foram essas técnicas que mudaram a sensibilidade, a percepção e produziram uma nova consciência de linguagem.

<sup>30</sup> Publicado originalmente em: CUNHA, Fausto. **A leitura aberta**: estudos de crítica literária. Rio de Janeiro: Cátedra / Instituto Nacional do Livro, 1978.

Várias conotações revestem o vocábulo “canção”. De acordo com Moisés (1978, p.68), canção designa, grosso modo, “toda composição poética destinada ao canto ou que encerra nítida aliança com a música”. Ainda conforme esse autor, a canção distribui-se em uma série de estrofes regulares, finalizando com uma estrofe menor, chamada ofertório, através da qual o poeta dedica o poema à pessoa amada ou resume o assunto das estrofes anteriores. Canções não são textos longos, apresentam vinte versos, no máximo, ou sete versos, no mínimo. Seu motivo preferido e mais constante é o amor, porém há outros temas capazes de fazer transparecer sentimentos diversos. Vem do romantismo essa influência das formas artísticas que exploram a musicalidade do verso, uma vez que a música permite a livre expressão dos sentimentos; além disso, foram os românticos que romperam a rigidez da métrica clássica e deram início à valorização das formas artísticas populares como as canções.

Em relação ao primeiro livro, *Canções* apresenta maior liberdade formal e ampliação dos temas tratados pelo poeta. O contato com a poesia popular infantil, na referência às cantigas de roda, destaca o aspecto formal tanto quanto o uso dos versos livres, de caráter modernista. A forma da canção também favorece maior proximidade com música e a dança. O retorno a temas já trabalhados em *A Rua dos Cataventos* torna-se evidente com a infância, o tempo, a criação poética e a morte. Aliado a esses temas surge o tema do amor, agora presente em várias canções.

O poema que abre o livro, “Canção da Primavera”, dedicado a Érico Veríssimo, resgata elementos importantes da obra anterior, capazes de desencadear a intertextualidade:

Primavera cruza o rio  
Cruza o sonho que tu sonhas.  
Na cidade adormecida  
Primavera vem chegando.

Catavento enlouqueceu,  
Ficou girando, girando.  
Em torno do catavento  
Dancemos todos em bando.

Dancemos todos, dancemos,  
Amadas, Mortos, Amigos,  
Dancemos todos até  
Não mais saber-se o motivo...

Até que as paineiras tenham  
Por sobre os muros florido!  
(QUINTANA, 2005, p.125)

Assim como a imagem dos cataventos, a referência às Amadas, aos Mortos e aos Amigos remetem o leitor aos sonetos do primeiro livro do poeta, novamente em uma relação intratextual. Esses três personagens ressurgem em textos de diferentes obras do autor. Além disso, são quatorze versos distribuídos em quatro estrofes, fazendo novamente uma alusão aos sonetos da primeira obra. No entanto, os versos heptassílabos empregam uma certa agilidade, desencadeando um ritmo mais alegre no poema, o qual propõe uma exaltação à dança em razão da chegada da primavera, que aparece personificada, como um elemento que gera entusiasmo e alegria e faz o catavento enlouquecer.

Ainda em tom festivo e cantante, as repetições das vogais nasalizadas desencadeiam uma sonoridade agradável aos ouvidos: /an/, /en/ se repetem de forma intercalada proporcionando uma alternância sonora bem marcada. O poema também permite mais inter-relações, agora com a cantiga de roda “Ciranda, cirandinha” que, por ser dançada em roda nas brincadeiras infantis, faz clara referência à dança em torno do catavento. Tal qual o poema de Quintana, os versos da cantiga infantil também são heptassílabos e convidam todos a cirandar. O mesmo artifício da repetição de termos como a forma verbal “dancemos”, referindo-se à primeira pessoa do plural, aparece também no poema de *Canções*.

Se o poema de abertura da obra é alegre e festivo, os versos de “A canção que não foi escrita” apresentam um poeta de “alma triste”, opondo-se ao tom cantante e ágil do poema anterior:

Alguém sorriu como Nossa Senhora à alma triste do Poeta.  
Ele voltou para casa  
E quis louvar o bem que lhe fizeram.

Adormeceu...

E toda a noite brilhou no sono dele uma pobre estrelinha perdida,  
Trêmula  
Como uma luz contra o vento...  
(QUINTANA, 2005, p. 127)

Triste também é a florzinha da “Canção Azul” do poeta:

Triste, Poeta, triste a florzinha azul que sem querer pisaste no teu caminho...  
Miosótis - disseste, inclinado um instante sobre ela.  
E ela acabou de morrer, aos poucos, dentre a relva úmida.  
Sem nunca ter sabido que se chamava miosótis.  
Nem querer impregnar, com o seu triste encanto,  
O teu poema daquele dia...

(QUINTANA, 2005, p.130)

Esse sentimento de tristeza característico do poeta já se percebia em *A Rua dos Cataventos*, quando a figura do “operário triste” trabalhava silenciosamente para o menino doente no Soneto VI. A imagem de tristeza que acompanha seus versos percorre inúmeros poemas de Quintana como um tema recorrente. Aqui, porém, há uma sutil diferença. Em “A canção que não foi escrita” o poeta descreve-se com “alma triste”, o enunciador fala em tom de distanciamento ao utilizar-se de verbos na terceira pessoa do singular para referir-se a si mesmo: *voltou, quis, adormeceu*. Já em “Canção Azul”, o eu-lírico manifesta-se em relação ao poeta na segunda pessoa (“*teu caminho*”, “*teu poema*”), mas, uma leitura mais atenta demonstra a diferença: “triste” é a florzinha azul, com seu “triste encanto” a impregnar o poema, já que o Poeta é um interlocutor do eu-lírico. Não escapa ao leitor atento que nas duas canções o poeta sofre a interferência de elementos exteriores ao seu ser: naquela, alguém lhe sorri como Nossa Senhora; nesta, a florzinha azul no seu caminho é pisada distraidamente. O título da primeira revela que a canção não foi escrita porque o poeta adormeceu, embora quisesse “*louvar o bem que lhe fizeram*”. Na segunda canção, o título revela que o miosótis impregnou “*com seu triste encanto*” o “*poema daquele dia*”.

Como se vê, os poemas de Quintana não são textos solitários. Além de explicitar o que motiva o poeta, por meio desses exemplos, seus textos são também uma forma de intertextualizar sua própria produção, fazendo-a presente pela memória textual. Se, segundo Chalhub (1986), a intertextualidade é uma forma de metalinguagem em que se toma como referência uma linguagem anterior, a imagem do poeta triste é alargada em outros textos de sua obra.

Em “Canção de vidro” (QUINTANA, 2005, p.126), conhecedor da dificuldade e responsabilidade que encerra a arte de lidar com as palavras, ele apresenta:

E nada vibrou...  
 Não se ouviu nada...  
 Nada...

Mas o cristal nunca mais deu o mesmo som.

Cala, amigo...  
 Cuidado, amiga...  
 Uma palavra só  
 Pode tudo perder para sempre...  
 E é tão puro o silêncio agora!

Já pela escolha do próprio título, “Canção de vidro”, supõe-se naturalmente que o poeta lembra o quanto é preciso ter cuidado com a escolha das palavras, pois o texto pode se “quebrar” pelo uso de um vocábulo mal empregado. Um único elemento que produza desarmonia ao conjunto pode invalidar todo o poema. Este pode ficar comprometido se, comparado ao cristal, elemento extremamente delicado que se destrói ao menor descuido, certo som agredir os ouvidos do leitor.

Em “Canção de Bar”, dedicada ao jornalista Egydio Squeff, Quintana cita textualmente o nome de grandes escritores, os quais homenageia:

Barzinho perdido  
 Na noite fria,  
 Estrela e guia  
 Na escuridão.  
 Que bem se fica!  
 Que bem! que bem!  
 Tal como dentro  
 De uma apertada  
 Quentinha mão...  
 E Rosa, a da vida...  
 E Verlaine que está  
 Coberto de limo.  
 E Rimbaud a seu lado,  
 O pobre menino...  
 E o Pedro Cachaça  
 Com quem me assustavam  
 (o tempo que faz!)  
 O Pedro tão nobre  
 Na sua desgraça...  
 E Villon sem um cobre  
 Que não pode entrar.  
 E o Anto que viaja  
 Pelo alto mar...  
 Se o Anto morrer,  
 Senhor Capitão,  
 Se o Anto morrer,  
 Não no deite ao mar!  
 E aqui tão bom...  
 E aqui tão bom!  
 Tal como dentro  
 De uma apertada  
 Quentinha concha...  
 E Rosa, a da vida,  
 Sentada ao balcão.  
 Barzinho perdido  
 Na noite fria,  
 Estrela e guia  
 Na turbação.  
 E caninha pura,  
 Da mais pura água,  
 Que poesia pura,  
 Ai seu poeta irmão,

A poesia pura  
 Não existe não!  
 (QUINTANA, 2005, p.141)

Esta canção *sui generis*, de 44 versos em uma única estrofe, prima pela musicalidade e ritmo. Nela, o poeta apresenta versos curtos para invocação aos grandes mestres: Verlaine, Rimbaud, Villon, Antô<sup>31</sup>. O ambiente do “barzinho perdido / na noite fria” é propício para a lembrança dos escritores franceses prediletos do poeta, sendo um local considerado “estrela e guia / na escuridão”. Ao lado dos grandes, o poeta resgata a memória coletiva por meio da aparição do personagem Pedro Cachaça, que ressurge do imaginário infantil. Todo esse ambiente do bar, espaço boêmio por excelência, pede ainda a companhia da Rosa, “a da vida”, “sentada ao balcão” acrescentando um leve toque de sensualidade ao quadro aconchegante presente nas comparações “apertada quentinha mão” e “apertada quentinha concha”, em oposição à escuridão e frieza da noite. A metonímia “caninha pura” completa a imagem do ambiente boêmio.

Neste poema, a intertextualidade surge graças à referência aos nomes de escritores do passado, referência esta considerada uma das tipologias das práticas intertextuais por Samoyault (2008). A autora ainda ressalta que, no caso da referência, “sua identificação depende da cultura e da sagacidade do leitor, o que torna a relação intertextual aleatória” (SAMOYAULT, 2008, p.52). Portanto, para a autora, a referência constitui frequentemente um intertexto ambíguo.

São os últimos versos da canção que revelam uma concepção de poesia de Quintana, quando este define categoricamente que “A poesia pura / Não existe não!”. Essa concepção de poesia pura<sup>32</sup> a que o poeta se refere estava em voga na época em que suas canções foram escritas. No Brasil, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles e Mário Quintana “são três exemplos de poetas que buscaram a poesia pura”, segundo Sérgio Alves Peixoto (2009). A respeito dessa discussão, o próprio Quintana explica o porquê do seu distanciamento da poesia pura: “Daí, certos toques de “humour” nos meus poemas. Uns toques de impureza, pois” (QUINTANA, 2005, p.284-285). E completa, dizendo sua admiração por Cecília Meireles: “E na verdade te digo que poeta puro, mesmo, ‘na santidade de sua nudez’, só mesmo a Cecília Meireles”. Assim, a

<sup>31</sup> Poeta português Antonio Nobre, citado inúmeras vezes e referência poética na obra de Quintana.

<sup>32</sup> Os grandes debates sobre a *poesia pura* começam em 1925, com o abade Brémond e seu famoso discurso na reunião das Cinco Academias francesas, para apresentar Paul Valéry como provável candidato a um posto entre seus membros.

poesia de Quintana se constrói conscientemente de impurezas, o que não significa que o poeta não tenha buscado esse ideal apregoado por Valéry<sup>33</sup>.

*Canções* é uma obra na qual Quintana evoca a infância em inúmeros momentos. Vê-se a infância presentificada, por exemplo, quando o poeta compõe o poema e desperta à memória antigas cantigas infantis. Exemplo disso é a “Canção da janela aberta”, em cujos versos iniciais é possível perceber a referência à cantiga “Passa-passa-passará”:

Passa nuvem, passa estrela,  
Passa a lua na janela...

Sem mais cuidados na terra,  
Preguei meus olhos no Céu.  
E o meu quarto, pela noite  
Imensa e triste, navega...

Deito-me ao fundo do barco,  
Sob os silêncios do Céu.

Adeus, Cidade Maldita,  
Que lá se vai o teu Poeta.

Adeus para sempre, Amigos...  
Vou sepultar-me no Céu!  
(QUINTANA, 2005, p.150)

Esta canção é composta por 6 estrofes em forma de dísticos, cuja estrutura demonstra fortes traços de musicalidade e ritmo. A repetição do verbo “passar”, nos dois primeiros versos, retoma a cantiga infantil “Passa passa passará / Passarinho passarão / Passarei e passarás / Passa passa gavião...”<sup>34</sup> Composta toda de redondilhas, tal qual a cantiga original, esta canção mostra o poeta a revelar-se na primeira pessoa (“meus olhos”, “meu quarto”, “deito-me”, “sepultar-me”) olhando o céu através da janela de seu quarto, transformado em barco que navega “pela noite imensa e triste”. Seu estado de alma é de despedida, de desilusão com a vida na “Cidade Maldita”, da qual procura se afastar partindo para sepultar-se no Céu.

Um importante elemento desencadeia um processo de intratextualidade neste poema e em outros de *A Rua dos Cataventos*. Trata-se do barco, o qual está inserido no imaginário do poeta, ora como nau, navio, barco, canoa, ora como fragata ou bergantim. A imagem de embarcação não é só frequente em *Canções*, como também

<sup>33</sup> Para Paul Valéry, a concepção de poesia pura é a de um tipo inacessível, de um limite ideal dos desejos do poeta.

<sup>34</sup> Trecho de cantiga extraída do cancionário popular.

está presente em vários textos da primeira obra. No Soneto XIII aparece sob a imagem da “Estranha Nau que não demanda os portos”; no Soneto XX, o poeta encontra-se “deitado ao fundo do barco, a vos olhar, velas paradas!” do mesmo modo como está deitado ao fundo do barco / quarto nesta canção em destaque; há, ainda, a imagem de “um lindo barco a vela!” no Soneto XXVIII, no qual o poeta também fica “a olhar o céu pela janela”. Não entendemos a imagem da embarcação em “A canção da janela aberta” como simples repetição de motivos ou temas já trabalhados, mas sim como uma reapropriação capaz de expressar certas experiências pessoais.

Recorremos a Samoyault (2008, p.18) para explicar melhor esse diálogo entre as obras quintaneanas:

O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, dos fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo.

Para a organizadora de *Mario Quintana: Poesia Completa*, Tânia Carvalhal, Quintana reutilizava seus próprios motivos, retomando temas, imagens, ora como versos inteiros ora com versos isolados, criando “uma linha interna que os associa” (2005, p.16). Esse trabalho de retomada de textos garante, para a pesquisadora, uma unidade do conjunto da obra, a qual desencadeia uma forte noção de continuidade, capaz de assegurar a unidade entre as diversas produções do poeta. Avançando um pouco mais nesta reflexão, entendemos essa intertextualidade presente na obra de Quintana como a memória que a literatura tem de si mesma, o que Samoyault (2008, p.10-11), identifica como “o remeter da literatura para si mesma”. Sendo assim, a intertextualidade presente na obra de Quintana não pode ser entendida apenas como a retomada de citações ou reescrituras de antigos textos, mas uma descrição dos movimentos que o impulsionaram a escrever e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro: a literatura que se alimenta da própria literatura.

O mesmo sentimento de desilusão é novamente retomado em “Canção do Amor Imprevisto”, porém com um encaminhamento diferente. A retomada do tema amoroso faz o poeta ser possuído de uma inesperada alegria ao ver a amada, como se percebe nos versos abaixo:

Eu sou um homem fechado.  
O mundo me tornou egoísta e mau.  
E a minha poesia é um vício triste,

Desesperado e solitário  
Que eu faço tudo por abafar.

Mas tu apareceste com a tua boca fresca de madrugada,  
Com o teu passo leve,  
Com esses teus cabelos...

E o homem taciturno ficou imóvel, sem compreender nada, numa  
alegria atônita...

A súbita, a dolorosa alegria de um espantalho inútil  
Aonde viessem pousar os passarinhos!  
(QUINTANA, 2005, p.158)

“Um vício triste, desesperado e solitário” é a forma como o poeta classifica sua poesia. Isso porque, para ele, o mundo o tornou um “homem fechado, egoísta e mau”. A primeira estrofe, constituída de versos irregulares, apresenta seu estado de alma, o qual tenta abafar seu vício, já que acusa o mundo de tê-lo tornado assim. A introdução da conjunção adversativa no início da segunda estrofe modifica sua postura: o poeta fica sem reação diante do aparecimento da figura feminina, a qual é descrita em um verso longo por meio da expressão “tua boca fresca de madrugada”. Em seguida, outras descrições são apresentadas, em versos curtos, como “teu passo leve” e “esses teus cabelos...”, em que as reticências proporcionam ao leitor a possibilidade de imaginar como seriam.

Se no início desta canção o poeta se apresenta na primeira pessoa, revelando-se dependente de um vício triste, na terceira estrofe, composta de um único verso extremamente longo, ele refere-se a si mesmo como “o homem taciturno”, fazendo uso da terceira pessoa, vendo-se de fora. O desconcerto o faz permanecer quicado, “sem compreender nada”, e seu estado, antes desiludido, agora reflete uma “alegria atônita”. A metáfora do “espantalho inútil”, no penúltimo verso, caracterizado por uma “dolorosa alegria”, inverte a função deste elemento: ao invés de espantar, atrai os passarinhos, porque tal qual o título desta canção, o “amor imprevisto” reviveu no coração do “homem fechado [...] egoísta e mau”.

Nesta canção o poeta recorre à metalinguagem para definir sua poesia / seu ofício: um vício triste e solitário que ele tenta abafar desesperadamente. O verbo abafar pode ser interpretado conotativamente como “não deixar vir a público”; no entanto, a poesia não o abandona, pelo contrário, torna-o dependente, condicionado a fazer seus versos continuamente.

A “Canção de Barco e de Olvido”, dedicada ao amigo Augusto Meyer, apresenta estrutura bem tradicional para a forma de canção: quatorze versos, distribuídos em três quartetos e um dístico no desfecho do poema. Os versos possuem métrica bem regular, com suas redondilhas (heptassílabos) despertando ritmo bem marcado o qual acentua a musicalidade. A presença de rimas alternadas, toantes e consoantes, dão equilíbrio e leveza ao texto. Assim como em poemas anteriores, a temática de embarcação é retomada neste poema, não só no título, mas nos próprios versos que apresentam o poeta em busca de “outros ares”:

Não quero a negra desnuda.  
 Não quero o baú do morto.  
 Eu quero o mapa das nuvens  
 E um barco bem vagaroso.

Ai esquinas esquecidas...  
 Ai lampiões de fins-de-linha...  
 Quem me abana das antigas  
 Janelas de guilhotina?

Que eu vou passando e passando,  
 Como em busca de outros ares...  
 Sempre de barco passando,  
 Cantando os meus quintanares...

No mesmo instante olvidando  
 Tudo o de que te lembrares.  
 (QUINTANA, 2005, p.161)

Nesta canção percebe-se o tom saudosista quando o poeta “canta” com nostalgia os velhos tempos: “Ai esquinas esquecidas, / Ai de fim-de-linha... [...] antigas / janelas de guilhotinas”. A transitoriedade é algo certo, infalível, assim como as mudanças, o tempo que passa, a visão de tudo mudando. A vida que avança e não se detém, a deslocar-se continuamente com o tempo, ganha significação pelas repetições e alternâncias de sons. A metáfora do barco pode ser interpretada como o movimento que o ser humano realiza ao “navegar pela vida”, sem se deter. A ideia de “um barco bem vagaroso” torna perceptível que a vida deve passar bem devagar, e o poeta segue filosofando à revelia, “em busca de outros ares”, num constante jogo entre o presente e o tempo na sua efemeridade.

O recurso de repetição do verbo “passar” na forma do gerúndio demonstra uma continuidade da ação possivelmente infinita. O poeta “canta” a vida com um sentimento de passagem, o qual enfatiza um tempo que esvai. Na linguagem poética, o poeta se vê metaforicamente como um remador, ou barqueiro, que “vai passando” e

“cantando” seus quintanares, seus versos entoados em primeira pessoa, expressando sentimentos profundos acerca do sentido da vida.

O questionamento e a dúvida, expressos pela interrogação ao final da segunda estrofe, são temas comuns à poesia de todos os tempos e lugares; o jogo de palavras é singular, único. O questionamento e a dúvida são sensações comuns a todos os homens; o jogo antitético entre o lembrar e o esquecer, presente no dístico final, é revestido da visão mais particular e pessoal do poeta, também única. Finalmente, este é o poema no qual Quintana nomeia seus versos - seus quintanares - nome que passará a denominar toda sua poesia.

### 2.2.3 Sapato Florido (1948)

Esta é a obra na qual Quintana estreia seus poemas em prosa. Ao abrir o livro com uma epígrafe extraída de uma cena escrita por Molière, o poeta apresenta, por meio de seus textos, sua própria interpretação a respeito de algo que não seja nem verso, nem prosa, isto é, uma terceira perspectiva, a junção do poema e da prosa. Para não ter de participar do embate entre expressar-se em poesia ou em prosa como os personagens de Molière, Quintana opta pelos poemas em prosa. Convém ressaltar que o termo poema em prosa apresenta um substantivo que o define, qual seja, poema. Isso significa afirmar que se trata de um poema escrito em uma forma diferente da tradicional.

Baudelaire exercitou de forma contínua e sistemática essa forma literária: seus *Pequenos poemas em prosa* desenvolveram uma forma nova de poesia, a qual teve esporádicas produções anteriormente. Seguido por Rimbaud, Mallarmé e outros tantos poetas simbolistas de expressão, no Brasil essa manifestação é encontrada nas produções dos impressionistas e simbolistas, mais exatamente no final do século XIX. Os modernistas, como Bandeira, Drummond e Jorge de Lima, também experimentaram eventualmente esse gênero poético; entretanto, quem utilizou de forma sistemática essa forma poética foram os poetas rio-grandenses como Augusto Meyer, Álvaro Moreyra e Theodomiro Tostes entre outros. Quintana inicia a produção de seus poemas em prosa certamente na esteira destes escritores, porém é inegável a experiência assimilada da obra dos simbolistas franceses os quais tanto admirou. Vale ressaltar que os poemas em prosa constituirão grande parte da obra deste autor.

Discutindo as produções da lírica moderna, especialmente no que se refere ao distanciamento dos modelos tradicionais, Becker afirma que

[...] o texto lírico curto em prosa, convencionalmente chamado poema em prosa, constitui um exemplo rico nesse sentido, por apresentar-se como uma forma literária híbrida, que possui características tanto da prosa como da poesia, sem no entanto se amoldar bem a nenhum dos dois gêneros”. (BECKER, 1996, p.98)

A coexistência dos dois gêneros – poema e prosa – mostra-se surpreendente, inicialmente, mas uma retomada cuidadosa permite que esta união seja vista como uma situação que proporciona benefícios ao texto que, por sua vez, aproveita recursos expressivos dos dois universos. Assim sendo, o poema fornece o conteúdo temático característico desse gênero, o estilo, o lirismo, a intemporalidade etc. A prosa cede a informação, a coerência, a clareza conceitual. Corroborando essa discussão, Paz (1982, p.83) afirma que “enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a se manifestar como uma construção aberta e linear”. Paz ainda concorda com Valéry quando este compara a prosa à marcha e a poesia à dança. Explicando a comparação, entende-se aqui que a prosa está sempre em busca de um objetivo, visando esclarecer uma teoria de ideias ou acontecimentos; já o poema, fecha-se sobre si mesmo, é, ao mesmo tempo, seu ponto de partida e de chegada, repetição e recriação a desencadear o ritmo.

Após as reflexões a respeito do poema em prosa, consideramos importante discutir que motivações teriam levado Quintana a se direcionar para essa forma de expressão literária que se estrutura nesse tênue fio entre o prosaico e o poético. Após a publicação de dois livros notoriamente de estilo mais tradicional, surge *Sapato Florido* com os poemas em prosa, prolongando, em grande parte, os temas dos livros anteriores: o cantar da vida exterior, a infância, o amor, o tempo, a morte, a poesia entre outros.

Becker, em um dos estudos mais completos e profundos acerca das cinco primeiras obras do poeta, arrisca duas hipóteses para essa questão. A primeira diz respeito “à ambição de encontrar uma linguagem que se adequasse melhor à representação dinâmica e descontínua da vida moderna” (BECKER, 1996, p.100). Ao defender essa ideia, Becker explica que os textos de Quintana primeiramente eram publicados na imprensa, por isso mesmo seus textos visavam a atingir um público mais vasto e diferenciado, apresentando, para isso, “uma linguagem mais livre e maleável”. A outra hipótese sugerida pelo pesquisador é que, escrevendo dessa forma, Quintana apresentava uma solução “para a contradição interna de sua poesia”, a qual consistia na dificuldade de se eximir do prosaico, pois frequentemente oferecia possibilidades para que a ironia se manifestasse. Ao finalizar essa reflexão, Becker ainda argumenta que a

segunda hipótese não invalida a primeira já que ambas “concorrem para o mesmo fim: explicar a necessidade de adoção do poema em prosa como a forma mais adequada de expressão que o poeta encontrou em um dado momento de sua carreira, quando o silêncio vinha se impondo como única alternativa” (BECKER, 1996, p.101)

A leitura da obra desse poeta, em toda sua extensão, faz-nos acrescentar, no entanto, mais uma hipótese para a adoção da forma do poema em prosa: a de que Quintana, mesmo se dizendo alheio a escolas literárias, agia de acordo com a liberdade dos preceitos modernistas, conforme já defendido no tópico 1.2.1 desta tese. A diluição dos limites rígidos entre a forma da poesia e a da prosa, a poetização dos assuntos cotidianos, da linguagem mais prosaica, são alguns dos argumentos apresentados aqui para a comprovação dessa postura modernista adotada pelo poeta “gazeador” de todas as estéticas. Não nos esqueçamos de que, para Quintana, “o verso-librismo libertou o verso [...] mas não libertou o poeta”, frase extraída do *Caderno H*, já citada neste trabalho. Decorrente dessa visão do poeta, o verso livre não significa versejar de uma forma mais fácil, pelo contrário, um poema de versos livres é sempre uma aventura na qual o autor se obriga a reinventar um ritmo diferente a cada criação. Retomamos, assim, a ideia de novidade, um dos critérios para a seleção dos textos aqui analisados.

Para Solange Yokozawa (2006), no estudo *A memória lírica de Mario Quintana*, o poeta aproveitou de forma crítica, seletiva e madura as inovações formais do movimento modernista de 22. A pesquisadora afirma que, para ele, “essas novidades somam-se à memória das formas poéticas já existentes em vez de subtraí-las. É por isso que transita com muita autoridade entre as mais diversas espécies líricas” (YOKOZAWA, 2006, p.183-184). Yokozawa ainda defende que a maior contribuição formal do modernismo para a poesia quintaneana foi, nas palavras do poeta, “a libertação das formas para descobrir a forma”, isso porque o leitor de Quintana depara-se tanto com textos em verso que são quase prosa quanto com aqueles textos em prosa que são pura poesia.

Feitas essas proposições, iniciaremos as análises de textos selecionados de *Sapato Florido*, afirmando que a matéria poética é retirada, muitas vezes, do próprio jornal com suas notícias cotidianas. Essa ideia já está explícita no segundo texto do livro, intitulado “O milagre”, cuja primeira linha expressa: “Dias maravilhosos em que os jornais vêm cheios de poesia...[...]” (QUINTANA, 2005, p.165). A esse pensamento, soma-se um outro bem semelhante em “Comunhão”, no qual o autor apresenta: “Os

verdadeiros poetas não lêem<sup>35</sup> os outros poetas. Os verdadeiros poetas lêem os pequenos anúncios dos jornais” (QUINTANA, 2005, p.171). Se, por um lado, Quintana nega a verdadeira admiração que tem pelos outros poetas, como os líricos do simbolismo francês, por exemplo, por outro, ele afirma que a matéria-prima para sua poesia é o cotidiano encontrado nos jornais. Leitor de Herédia, Apollinaire, Rimbaud, Blake, Cruz e Sousa, só para citar alguns dos poetas por ele admirados, torna-se inevitável desconfiar dessa afirmação, já que os “verdadeiros poetas” são, antes de tudo, verdadeiros leitores da tradição literária. Sua postura pode ser interpretada, nesse caso, como fuga do livresco, atitude modernista que busca a poesia em fontes até então diversas da questão lírica. Para ele, o verdadeiro poeta não pode fugir ao cotidiano, ao contrário, deve buscar nele a matéria-prima para sua poesia. Quando Quintana fala do poeta como o motivo de seu poema, não parece equivocado inferir que, ao descrever o poeta verdadeiro, descobre-se como a figura descrita pelo enunciador de seus próprios poemas.

*Sapato Florido* também focaliza a figura do leitor, o qual novamente é convocado a ser coautor dos textos e preencher os espaços existentes, como em “Da paginação”, texto em que o poeta explica como devem ser os livros de poemas:

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... (QUINTANA, 2005, p.166)

Certamente os leitores a que ele se refere não são apenas as crianças, conforme mencionadas no texto, mas todos aqueles que continuam vendo o mundo com olhos inocentes, admiradores da beleza e defensores de um mundo pleno de poesia. Os elementos enumerados no texto são todos do mundo real, seres concretos, os quais fazem parte do universo de todas as pessoas, mas especialmente fazem parte do universo do “poeta das coisas quotidianas”. Fazer o leitor pensar em cada palavra, dialogar com o texto, esta é a tarefa que pode despertar sensibilidade aos que se voltam para a poesia. O texto “Exegese” (QUINTANA, 2005, p.175) expressa essa questão por meio de questionamentos entre leitor e poeta:

- Mas que quer dizer esse poema? perguntou-me alarmada a boa senhora.  
- E que quer dizer uma nuvem? - retruquei triunfante.

---

<sup>35</sup> Optou-se por permanecer a grafia tal qual está registrada no livro.

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

A resposta/pergunta “triumfante” do enunciador não esclarece o que o poema quer dizer, pelo contrário, faz a leitora, tratada ironicamente como a “boa senhora”, pensar o elemento nuvem, atribuir sentidos ao vocábulo, ou seja, preencher os espaços em branco que o texto literário permite a quem o lê. O próprio título sugere essa questão: exegese significa interpretação, explicação cuidadosa de um texto, de uma obra artística; o poeta, em vez de responder, ajuda a leitora a interpretar o poema fazendo-a pensar. O que ele critica é o fato de o leitor não perceber que um poema pode ajudar a enxergar muito mais que o trivial. Assim, a leitura de poemas pode ser um exercício de tentar descobrir o prazer, reaprender a olhar o mundo não vendo apenas a utilidade das coisas.

Atento à nova espécie poética presente neste livro, Quintana, de forma bem humorada, demonstra a reação do leitor comum quanto ao abandono das formas tradicionais de poesia em “O susto” (QUINTANA, 2005, p.182):

Isto foi há muito tempo, na infância provinciana do autor, quando havia serões em família.  
Juquinha estava lendo, em voz alta, *A confederação dos tamoios*.  
Tararararará, tararararará,  
Tararararará, tararararará.  
Lá pelas tantas, Gabriela deu o estrilo:  
- Mas não tem rima!  
Sensação. Ninguém parava de não acreditar. Juquinha, desamparado, lê às pressas os finais dos últimos versos... quérulo... branco... tuba... inane... vaga... infinitamente...  
Meu Deus! Como poderia ser aquilo?!  
A rima deve estar no meio.  
- diz, sentencioso, o major Pitaluga.  
E todos suspiraram, agradecidos.

Especificamente neste texto, o poeta problematiza a questão de abandonar as rimas, recursos expressivos da sonoridade nos versos, que servem de reconhecimento dessa forma poética por parte da maioria das pessoas presas às características mais tradicionais de poesia. A reação dos ouvintes é o foco da crítica que se realiza no texto: como é possível um poema marcadamente escrito nos moldes tradicionais conter versos brancos? Ao citar o estranhamento da leitura do poema épico de Gonçalves de Magalhães, datado de 1856, Quintana não só coloca em evidência o fato de que, mesmo sendo escrito em versos brancos, isso não torna mais fácil o ato de fazer versos, porém também ressalta a dificuldade do leitor de estabelecer afinidade com o poema que difere da tradição.

Ironicamente Quintana encontra uma saída para a ausência das rimas, já que estas não foram encontradas: “a rima deve estar no meio”; assim, o estranhamento cede a vez ao alívio de todos. Diante da hipótese levantada, esta é aceita revelando a força da forma tradicional de poesia. Entretanto, se apenas o abandono das rimas causa tanta incredulidade aos leitores, o que dizer do poema em prosa? A fim de preparar o leitor para as novidades da criação poética, o poeta tenta encontrar uma maneira de refletir acerca de sua produção e ainda discutir com o leitor as novidades poéticas que o preocupam.

Os metapoemas de *Sapato Florido* revelam outras reflexões acerca da ação do poeta e da imitação poética. Considera-se que o contato com a metapoesia proporciona ao leitor, no nível temático, participar das inquietações que envolvem o ato criativo. Em “Os máscaras” (QUINTANA, 2005, p.171), Quintana escreve:

O Homem Invisível via-se obrigado a botar máscara. Era uma face enganadora, alheia, sinistra, melancólica...  
O Poeta, para entrar em contato com os outros homens, põe-se a fazer poemas.

A referência ao famoso personagem de H.G.Wells, o Homem Invisível, auxilia o poeta nesta comparação. Os poemas são comparados à máscara “enganadora, alheia, sinistra, melancólica” usada quando este queria entrar em contato com os homens. Retomamos a ideia de que o poeta possui muitas máscaras, ou muitas faces, conforme já citado anteriormente neste trabalho, e para comunicar-se com outros homens, sua máscara é o poema. Entretanto, se o personagem de Wells era obrigado a usar a máscara, o poeta utiliza-a espontaneamente como possibilidade de ser outro, sendo muitos. Os versos de “O poema”, do *Caderno H*, confirmam essa visão quando afirmam que o poema é uma “máscara mais verdadeira do que a própria face...” (QUINTANA, 2005, p.337) Ao valorizar essa outra verdade reinventada pelo texto poético o poeta encontra a verdade da poesia. Compreender os metapoemas como objetos artísticos pode demonstrar uma relação especial entre o leitor comum e o texto poético, pois no metapoema o plano do conteúdo expressa o nível da estrutura, isto é, o processo de construção da poesia.

*Sapato Florido* traz ainda um texto que demonstra o quanto Quintana brinca com as formas poéticas empregadas em sua obra. “Meu trecho predileto”, ao falar de música, pode ser também entendido como uma reflexão sobre a poesia: “O que mais me comove, em música, são essas notas soltas - pobres notas únicas - que do teclado arranca o afinador de pianos...” (QUINTANA, 2005, p.169). Curiosamente o mesmo

texto é publicado uma segunda vez em *Preparativos de Viagem* com título diferente, “Música”; essa antologia de 1987 organizada pelo próprio autor apresenta o texto na forma de versos e pontuação diferente. Embora seja o mesmo, não o entendemos como recorrência do texto anterior, mas como um poema diverso e novo. As notas soltas citadas em “Meu trecho predileto” podem ser interpretadas como uma metáfora, uma referência à própria poesia de Quintana no universo lírico da poesia brasileira.

“Reminiscências” é um texto que transforma a própria realidade tornando-a poética:

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

Foi também a época em que era absolutamente desnecessário fazer poemas... (QUINTANA, 2005, p.183)

Ao falar da enchente de 1941, um fato absolutamente negativo, o poeta dispensa os sonhos noturnos porque acreditava ser “absolutamente desnecessário fazer poemas”; a realidade tornara-se inusitada, isto é, poética em si mesma, e proporcionava um momento especial capaz de constituir uma espécie de chave para a poesia quintaneana. O poeta é capaz de reconstruir e transfigurar a realidade, com um olhar completamente distinto, que se recusa à familiarização da rotina, enxergando as próprias fantasias projetadas sobre aquilo que vê. É da própria desnecessidade do poema ou de fazer poemas, que ele surge, retratando uma realidade tão verdadeira como a de cada um.

Outro texto sugestivo quanto ao fazer poético é “O poema”: “Uma formiguinha atravessa, em diagonal, a página ainda em branco. Mas ele, aquela noite, não escreveu nada. Para quê? Se por ali já haviam passado o frêmito e o mistério da vida...” (QUINTANA, 2005, p.171). Ainda que receba o título de “poema”, está escrito com aparência de prosa. Aparência porque o texto utiliza um ritmo bastante peculiar ao apresentar uma sequência de ênfases e pausas, para marcar a metáfora, característica fundamental da poesia. Focalizando o aspecto formal, o ritmo poético é um elemento importante na construção do poema. Trabalhado artesanalmente, revela o cuidado com a linguagem.

Sob o aspecto temático, a poesia revela aquilo de que é feita, isto é, da pulsação vital, qualquer que seja ela. A formiga, presença viva no branco da página,

constitui a realidade de que o poema é feito. As palavras, não são necessárias, já que são sucedâneos da vida e de seus mistérios, ela própria a fonte e matéria da poesia.

Para finalizar o estudo dos metapoemas de *Sapato Florido* apresentamos o texto “Os vira-luas”, no qual os poetas são comparados a cães abandonados:

Todos lhes dão, com uma disfarçada ternura, o nome, tão apropriado de vira-latas. Mas e os vira-luas? Ah! ninguém se lembra desses outros vagabundos noturnos, que vivem farejando a lua, fuçando a lua, insaciavelmente, para aplacar uma outra fome, uma outra miséria, que não do corpo... (QUINTANA, 2005, p.166)

Ao contrário dos cães vira-latas que vagam para sobreviver, os “vira-luas” são “vagabundos noturnos” que vivem uma constante ânsia de compor. A fome à qual o poeta se refere não é a do corpo, mas a da alma, bem mais difícil de ser saciada. Suas necessidades são diferentes das dos homens comuns: vagando pelo mundo, tenta aplacar a angústia da criação.

#### 2.2.4 O Aprendiz de Feiticeiro (1950)

Nesta obra Quintana sugere que, da mesma forma como o feiticeiro tem o poder da criação e da transfiguração dos objetos, também o poeta, por meio da palavra original, possui o poder de transformar a realidade. Essa afirmação pode ser comprovada pelos versos extraídos do poema “Mundo”, no qual o poeta sugere que a criação poética possui a capacidade de representar o novo: “Ai, agora era um outro dançar, outros os sonhos e incertezas, / Outro amar sob estranhos zodíacos... / Outro... / E o terror de construir mitologias novas!” (QUINTANA, 2005, p.196). O termo mediador capaz de aproximar a figura do poeta e do feiticeiro é transformação, ou ainda, criação. Todavia, essa excepcional habilidade é, paradoxalmente, aproximada de um outro elemento, a dor. Em “O poema” (QUINTANA, 2005, p.197), Quintana apresenta, de forma criteriosa, a ligação entre os elementos dor, solidão e angústia:

Um poema como um gole água bebido no escuro.  
 Como um pobre animal palpitando ferido.  
 Como pequenina moeda de prata perdida para sempre na floresta  
noturna.  
 Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de  
poema.  
 Triste.  
 Solitário.  
 Único.  
 Ferido de mortal beleza.

Curiosa é a pontuação ao final de cada verso para dar-lhe destaque. Embora tenha oito versos, o poema apresenta apenas duas frases, sendo a primeira formada pelos três primeiros versos e a segunda formada pelos cinco últimos. A experiência de compor “um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema” não seria apenas uma reafirmação da arte pela arte, mas o desejo de uma composição autêntica que se concentra em torno do mistério do seu fazer.

A experiência da criação poética, demonstrada pelo poder excepcional (a magia) do poeta (o feiticeiro) de transformar/criar realidades (novas mitologias), está impregnada de sentimentos que se contrapõem por ser ao mesmo tempo belo e doloroso. O poeta não esclarece a razão dessa dor, mas sugere que se busque sua origem na própria estrutura poética, a perfeição estética, ao dizer “Ferido de mortal beleza”. De certa forma, deixa-se levar pelos enigmas da construção poética, ao constatar o mistério e a natureza solitária da linguagem, destacando a efemeridade do instante da criação poética. Ao concluir seu poema, esclarece essa questão: “a misteriosa condição” de escrita de todo e qualquer poema, isto é, sempre “triste / solitário / único / ferido de mortal beleza”.

A aproximação entre poesia e magia é bem antiga, como assinala Friedrich (1978, p.50), ao dizer que “o lírico se converte em mágico do som”. O teórico resgata a noção de que a literatura, em especial a poesia romântica, teve de redescobrir o parentesco entre poesia e magia depois que o Humanismo e o Classicismo o haviam eliminado. Em *O arco e a lira*, Octavio Paz explica que “magos e poetas, diferentemente de filósofos, técnicos e sábios, extraem seus poderes de si mesmos. [...] Toda operação mágica requer uma força interior, conseguida através de um penoso esforço de purificação” (PAZ, 1982, p.64). Portanto, seguindo o raciocínio de Paz, é certo que a atividade psíquica do poeta faz com que a linguagem do poema esteja nele e somente nele se revele, porque essa mesma revelação poética pressupõe uma busca interior.

A compreensão da intertextualidade, na prática, pressupõe conhecer uma multiplicidade de obras poéticas e implica, muitas vezes, o seu conhecimento profundo. Exemplo disso é o poema “Casas”, dedicado a Cecília Meireles, no qual Quintana faz referências estilizadas às obras poéticas de vários poetas, referências estas reconhecidas pelas características próprias de cada um nomeado no texto:

A casa de Herédia, com grandes sonetos dependurados como  
[panóplias  
E escadarias de terceiro ato,  
A casa de Rimbaud, com portas súbitas e enganosos  
corredores, casa-diligência-navio-aeronave-pano, onde só não se  
[perdem os sonâmbulos e os copos de dados,  
A casa de Apollinaire, cheia de reis de França e valetes  
e damas dos quatro naipes e onde a gente quebra admiráveis vasos  
[barrocos correndo atrás de pastorinhas do século XVIII,  
A casa de William Blake, onde é perigoso a gente entrar, porque pode  
[nunca mais sair de lá,  
A casa de Cecília, que fica sempre noutra parte...  
E a casa de João-José, que fica no fundo de um poço, e que não é pro-  
priamente casa, mas uma sala-de-espera no fundo do poço.  
(QUINTANA, 2005, p.197-198)

Somente sendo um conhecedor da obra do poeta cubano, naturalizado francês, José Maria de Herédia<sup>36</sup>, Quintana saberia da expressividade dos versos parnasianos para sugerir a “casa de Herédia”. Entre as casas citadas, uma é a de Rimbaud, descrita “com portas súbitas e enganosos corredores, casa-diligência-navio-aeronave-pano, onde só não se perdem os sonâmbulos e os copos de dados”, em que fica evidente a libertação do subconsciente na obra desse artista. A poesia de Apollinaire e Blake, cada uma com características bem particulares, também ganha destaque entre as casas. Após expressar seu reconhecimento pelos poetas estrangeiros, Quintana apresenta a poesia daquela que lhe causou grande admiração na produção nacional pelo lirismo dos versos, Cecília Meireles, ao afirmar que a obra desta se fundamenta em outra realidade.

É certo que a obra dos simbolistas e parnasianos causou influência na produção poética de Quintana, ou confluência, conforme afirmação deste ao expressar que ler os poetas de que se gosta é apenas um encontro que ajuda na compreensão de nós mesmos. Essa ideia defendida em *Caderno H* confirma a posição de Samoyault, quando explica que “a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (SAMOYAULT, 2008, p.47). Por meio dessa intertextualidade conhecemos a memória literária de Quintana.

A leitura de um poema deveria provocar, na expectativa de Quintana, uma marca profunda, indelével, que não se apaga da memória do leitor. Ao relacionar

---

<sup>36</sup> A saber, o poeta José Maria Herédia teve seus poemas (118 sonetos) publicados em um único livro intitulado *Os troféus*, publicado em 1893.

pequenas coisas que deixaria caso morresse repentinamente, o poeta registra os seguintes versos em “Obsessão do Mar Oceano” (QUINTANA, 2005, p.200):

[...]  
 Se eu morresse amanhã, só deixaria, só,  
 Uma caixa de música  
 Uma bússola  
 Um mapa figurado  
 Uns poemas cheios da beleza única  
 De estarem inconclusos... [...]

A beleza do poema a que o poeta se refere é justamente a da inconclusão visto que o próprio Quintana afirmou em versos que um poema só chega ao fim se for por acidente ou se o autor morrer. Essa questão é poeticamente explicada pelas palavras registradas em *Caderno H*, quando o poeta endereça uma carta a um jovem aprendiz. Ele relata ao iniciante que no ato da criação poética não há trancas nem barreiras: “Vai tudo para o papel. Guardo o papel, até que um dia o releio, já esquecido de tudo [...]. vem logo o trabalho de corte, pois noto logo o que estava demais ou o que era falso” (QUINTANA, 2005, p.343). Assim, o trabalho de compor e recompor, aprimorar e refazer é valorizado pelo poeta e registrado em seus metapoemas em uma luta constante que dura a vida inteira.

O poema pode se mostrar também como um elemento problemático, aparentemente sem justificativa. É o caso de outro metapoema de *Aprendiz de feiticeiro*:

O POEMA  
 O poema é uma pedra no abismo,  
 O eco do poema desloca os perfis:  
 Para bem das águas e das almas  
 Assassinemos o poeta.  
 (QUINTANA, 2005, p.203)

A metáfora aqui utilizada de o poema ser lançado como uma pedra no abismo remete a algo desconhecido. Deslocar os perfis implica desestabilizar a visão da realidade já cristalizada na imaginação do leitor. Nos dois últimos versos, o enunciador se coloca de fora, ao lado de quem lê, e sugere a morte do poeta. A conclusão a que ele chega não resolve a problemática apontada pelo texto, apenas a tornaria menos incômoda, pois a poesia que questiona a sua própria existência também questiona a realidade à sua volta.

“Bar” é um poema no qual Quintana retoma um ambiente já bem visitado em sua obra. O reduto da boêmia é espaço de referência para o poeta que, em outros textos, lamenta o gradativo desaparecimento dos bares e cafés engolidos pelo ritmo frenético



Tu vens do mar, comandando as frotas do Descobrimento!  
 Minh'alma é trêmula da revoada dos Arcanjos.  
 Eu escancaro amplamente as janelas.  
 Tu vens montada no claro touro da aurora.  
 Os clarins de ouro dos teus cabelos cantam na luz!  
 (QUINTANA, 2005, p.207)

O poema contém apenas oito versos, o que se poderia entender como mais uma referência aos *Cânticos* de Salomão; o primeiro deles faz a descrição de uma cena da natureza em que o “vento clamoroso da aurora” é capaz de vergar as árvores. A introdução do pronome “tu” logo no início do segundo verso sugere a chegada de uma figura feminina, já que esta “[vem] precedida pelos vãos<sup>37</sup> altos”. Vento e nuvens vêm anunciando a chegada dessa misteriosa personagem que, ao mesmo tempo em que vem do mar, vem também montada no touro que anuncia essa mesma aurora. Em revoada, os Arcanjos, seres espirituais, comovem o poeta a ponto de fazê-lo escancorar “amplamente as janelas”, já que a visão dos Arcanjos pode denotar uma experiência mágica. Para explicar a escolha do termo “janelas” e o quanto isso pode ser simbólico no texto, citamos Chauí (1993, p. 33), em ensaio intitulado “Janela da alma, espelho do mundo”, quando esta resgata a exposição de Leonardo da Vinci, ao afirmar que os olhos são o espelho do mundo:

Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma.

Assim, após ser acometido de uma comoção causada pela revoada dos Arcanjos, captada pelo olhar do poeta, este se manifesta receptivo ao abrir amplamente as janelas da sua própria morada, sua mente. Os dois últimos versos confirmam a chegada de quem se esperava ansiosamente: “Tu vens montada no claro touro da aurora. / Os clarins de ouro dos teus cabelos cantam na luz!” Este mesmo touro que carrega a brilhante figura também aparece no primeiro texto do livro, representando certa hora do dia. Neste poema, o touro é quem conduz a misteriosa personagem, responsável pela transfiguração de toda a realidade presente: a poesia!

---

<sup>37</sup> Será empregada a grafia original do texto, sem a atualização do acordo ortográfico.

### 2.2.5 Espelho Mágico (1951)

*Espelho Mágico* foi publicado em 1951, mas curiosamente a folha de rosto do livro apresenta a data de abril de 1945, certamente a data de conclusão dos poemas. O poeta optou por antepor a publicação de *Aprendiz de Feiticeiro* (1950) a este livro, já que se sabe de sua produção praticamente pronta para os cinco primeiros livros antes mesmo de dar início a seus lançamentos. A crítica teve pouca consideração por esta obra alegando que o estilo convencional dos versos epigramáticos não acrescentou diferencial algum à produção quintaneana, que já se aventurava pelos versos livres modernistas nessa época. Note-se que a maioria dos poemas desta obra foi publicada ao longo do ano de 1939, na Revista *Ibirapuítan*, de Alegrete, terra natal do poeta.

Os textos de *Espelho Mágico* são todos escritos na forma de epigrama, composição poética breve e satírica, que expressa um conceito ou pensamento de maneira mais incisiva. Segundo Moisés (1978, p.190-191), a estrutura desse tipo de texto é, no geral, uma quadra dividida em duas partes: a primeira, chamada nó, visa a incitar a curiosidade do leitor; a segunda, chamada desenlace, funciona como um resumo e satisfaz a primeira. Moisés ainda nos relata que o epigrama é “produto típico das sociedades decadentes”, pois, tendo nascido na Grécia, teve seu vinco satírico acentuado pelos poetas latinos e atravessou os séculos, sendo explorado por diversas estéticas literárias.

Embora revestidos de uma feição passadista, com poemas de forma fixa e rimas regulares, os textos de *Espelho Mágico*, todos numerados com algarismos romanos, são construídos tendo no humor sua afirmação maior. A respeito dessa condição, Becker explica que:

A “filosofia do humor”, contida nos quartetos de Quintana publicados na *Ibirapuítan*, chamou a atenção de Monteiro Lobato, escritor de renome nacional na época. Lobato escreve uma carta entusiasmada para Quintana, louvando a novidade que representam seus versos “no nosso *mare magnum* de poesias puramente sentimentais ou descritivas, sem uma sombra de ideia filosófica dentro! Cada conjunto de versos seus, continua Lobato, constitui uma perfeita joia de forma e filosofia da mais alta qualidade – a que paira no Olimpo do *humour*.” O livro saiu doze anos mais tarde, com a merecida dedicatória a Monteiro Lobato. (BECKER, 1996, p.132-133, destaques do autor)

Talvez aí esteja o maior reconhecimento de *Espelho Mágico*; por ser a obra que dá início ao humor refinado e irônico do artista, Quintana começa a amenizar gradativamente sua vertente romântica e sentimental apresentada nas publicações

anteriores. A despeito de a crítica ter considerado o livro uma obra simplesmente circunstancial, esta pode ser avaliada como a publicação que deu início a um estilo que se tornou inconfundível no panorama da poesia nacional, rico em humor e ironia fina, tornando a obra quintaneana reconhecível por essas características. A textualidade do escritor alegretense, composta de citações, alusões e menções a diversos textos e autores, é outra forte característica que chama a atenção nesta obra, confirmando a ideia da reescritura como absorção, transformação ou forma distinta de outro texto.

Pode-se observar, especialmente nesta obra, uma constante rede intertextual e as relações do poeta com o mundo, ou seja, suas referências à realidade que o rodeia. Em Quintana, as relações intertextuais estão identificadas ao longo de todo o livro *Espelho Mágico*, haja vista que o próprio título é inspirado em Swift<sup>38</sup>, conforme apresentado no epigrama XCV. “Da sátira”: “A sátira é um espelho: em sua face nua, / Fielmente refletidas, / Descobres, de uma em uma, as caras conhecidas, / E nunca vês a tua...” (QUINTANA, 2005, p.228). Para Jonathan Swift, célebre escritor irlandês, a realidade se projeta no espelho da fantasia e essa ideia norteia a concepção poética da obra em questão.

A respeito das inúmeras situações de intertextualidade presentes neste livro acrescentamos que, na mesma página de rosto já citada, há uma epígrafe bíblica, especificamente do Eclesiastes (7, 16), a qual expõe: “Não sejas muito justo; nem mais sábio do que é necessário, para que não venhas a ser estúpido”. Ao recomendar a prudência na abertura do livro, o poeta segue seu próprio conselho e apoia-se na moderação para a construção dos versos. Há um constante diálogo do poeta com as passagens bíblicas, o qual se desenvolve ao longo do livro e satiriza inúmeras delas, como por exemplo, os quartetos CI<sup>39</sup>, CIII<sup>40</sup>, LXVII<sup>41</sup>, XIX<sup>42</sup>. A presença do livro bíblico, especialmente o Novo Testamento, nos versos do poeta fornece indícios de que Quintana explorou muito bem os recursos hipertextuais e intertextuais, haja vista a grande quantidade de textos que dialogam com outros do passado. Como afirmação dessa prática tão comum nesta obra, exemplificamos com palavras do próprio escritor,

<sup>38</sup> De acordo com nota do autor à página 232: “...e o XCV, que deu título ao livro, em Swift”.

<sup>39</sup> Da Humana Condição: “Custa o rico a entrar no Céu / (Afirma o povo e não erra) / Porém muito mais difícil / É um pobre ficar na terra...”

<sup>40</sup> De Como Perdoar os Inimigos: “Perdoas... és cristão... bem o compreendo... / E é mais cômodo, em suma. / Não desculpes, porém, coisa nenhuma, / Que eles bem sabem o que estão fazendo...”

<sup>41</sup> Do Capítulo Primeiro do Gênesis: “Sesteava Adão. Quando, sem mais aquela, / Se achega Jeová e diz-lhe, malicioso: / “Dorme, que este é o teu último repouso.” / E retirou-lhe Eva da costela.”

<sup>42</sup> Dos Milagres: “O milagre não é dar vida ao corpo extinto, / Ou luz ao cego, ou eloquência ao mudo... / Nem mudar água pura em vinho tinto... / Milagre é acreditarem nisso tudo!”

apresentando um epigrama intitulado “XLVIII. Das Ideias” (QUINTANA, 2005, p.219-220):

Qualquer ideia que te agrada,  
 Por isso mesmo... é tua.  
 O autor nada mais fez que vestir a verdade  
 Que dentro em ti se achava inteiramente nua...

Entendemos que Quintana estimula o leitor a apropriar-se de qualquer ideia que possa lhe agradar em outro autor, como se fosse verdadeiramente sua, já que o poeta nada mais teria realizado a não ser uma vestimenta com palavras aquela verdade que o leitor já trazia dentro de si “inteiramente nua”. Essas mesmas palavras, antes interiorizadas, revelam desejo de escrita que origina o ato da criação poética. Ficam evidentes as imagens que definem este fazer como trabalho, mas também como criação. Assim, fica nítida, nesta obra, a consciência de Quintana ao ressaltar as fontes usadas na construção dos poemas, como se pode perceber pela nota existente no final do livro, apresentando os autores nos quais se inspirou. Lúcia Sá Rebello, em prefácio do livro em questão, argumenta que

[...] o poeta quer-se lugar de exposição da matéria de que se serve o poeta. Essa visão, que insere a poesia num processo produtivo, ao se desgarrar da referência a uma situação identificável e se mostrar como uma tomada de consciência do compromisso do poeta com o seu texto, delineia formas de sua indagação sobre o lugar da literatura em seu mundo. (REBELLO, 2005, p.18)

Se o espelho é um símbolo da duplicidade, Mario Quintana duplica, por meio de suas composições de fundo satírico e humorístico, inúmeros textos célebres, sejam bíblicos, filosóficos ou literários como as fábulas<sup>43</sup>, criando uma linguagem própria, valorizando e renovando o ato de ler. Apesar de romper com as referências temporais e espaciais, a obra do poeta alegretense não se mostra anacrônica tampouco deslocada, não obstante evoque outras épocas, Quintana não perde de vista seu momento presente. Essa ideia pode ser constatada por meio de dois quartetos que explanam a máxima “conhece-te a ti mesmo”, do filósofo grego Sócrates:

XLII. Do Espetáculo de Si Mesmo  
 Conhecer a si mesmo é inútil, parece,  
 Mas sempre diverte um pouco...  
 Coisa assim como um louco que tivesse  
 Consciência de que é louco.  
 (QUINTANA, 2005, p.218)

<sup>43</sup> Há várias fábulas com as quais o poeta mantém o diálogo que, para a ironia ou reflexão filosófica, aparecem nos seguintes quartetos: LXI. “Dos títulos do leão”; LXIII. “Das falsas posições”; LXIV. “Dos males”; LXV. “Das alianças desiguais”; LXVI. “Dos defeitos e das qualidades”.

XLIII. Da Inútil Sabedoria  
 "Conhece-te a ti mesmo." Dessa, agora,  
 O alcance não adivinho.  
 Muito mais útil nos fora  
 Conhecer nosso vizinho...  
 (QUINTANA, 2005, p. 219)

A primeira quadra apresenta uma mistura de dois tipos de metro que dinamiza o ritmo, alternando também as rimas, cujo esquema segue de forma alternada: ABAB. Quintana interpreta a máxima socrática propondo, inicialmente, que o divertimento seria a única razão para o autoconhecimento. O poeta encerra sua reflexão defendendo a ideia de que quem deseja conhecer a si mesmo deve ser comparado a um louco que tem consciência da própria loucura. Pode-se concluir, pela exposição dos versos, que o ser humano não se fundamenta de maneira racional, pois o máximo a que se pode chegar na busca do conhecimento pessoal é ser capaz de rir de si mesmo.

No segundo epigrama Quintana faz a transcrição da famosa frase filosófica visto que utiliza as aspas para reproduzir a máxima logo no primeiro verso. Samoyault (2008) destaca que é preciso distinguir entre dois tipos de práticas intertextuais quando explica que as primeiras inscrevem uma relação de co-presença, sendo que A está presente no texto B; e as segundas, expressam uma relação de derivação, pois A é retomado e transformado em B; neste caso, a autora cita Genette para considerar a prática hipertextual<sup>44</sup> (SAMOYAULT, 2008, p.48). No caso do segundo quarteto, o autor não só fez uso de uma frase famosa como também a citação foi identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas: as aspas. Já no primeiro quarteto, pode-se falar em referência, pois o autor não expõe o texto citado, mas remete a este, no caso, pela exposição de uma situação específica.

Como afirma Tânia Carvalhal (2005), o poeta colhe motivos em obras alheias, embora a maior parte deles tenha início na observação do cotidiano. A título de explicação a esse recurso da intertextualidade propagado diversas vezes nos epigramas, o autor apresenta suas notas na última página do livro para “dar uma satisfação ao leitor desprevenido” (QUINTANA, 2005, p.232), mesmo afirmando antes que os versos “Qualquer ideia que te agrada / Por isso mesmo... é tua” dispensaria a nota. Dessa forma, não dispensa explicações a respeito das fontes nas quais obteve as informações para seus versos, chamando-as de “aproximações ou encontros”, o que chamamos aqui de práticas intertextuais.

---

<sup>44</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

Também os metapoemas presentes em *Espelho Mágico* exprimem de forma moderada, mas incisiva, a reflexão sobre a linguagem, o fazer poético e a poesia. Quando Quintana se dedica à reflexão de como deve ser a poesia e como se deve empregar a palavra, surge um novo metapoema, o qual revela o trabalho consciente do artífice preocupado em ser agradável ao leitor:

III. Do Estilo  
 Fere de leve a frase... E esquece... Nada  
 Convém que se repita...  
 Só em linguagem amorosa agrada  
 A mesma coisa cem mil vezes dita.  
 (QUINTANA, 2005, p. 212)

Para o poeta, o estilo é uma pequena violência praticada contra a frase comum. E, sobretudo, nesse poema, o enjambement cria uma antítese aparente, no único verso hexassílabo que destaca seu traço principal: “...Nada / convém que se repita...” Porque, ao contrário do que acontece no dizer amoroso, o excesso não agrada em poesia.

Mais adiante, Quintana reflete sobre o ato de escrever e conclui que é resultado de pura vaidade. É o tema do quarteto intitulado “IV. Da preocupação de escrever”:

Escrever... Mas por quê? Por vaidade, está visto...  
 Pura vaidade, escrever!  
 Pegar da pena... Olhai que graça terá isto,  
 Se já se sabe tudo o que se vai dizer!...  
 (QUINTANA, 2005, p.211)

Essa reflexão sobre a escrita estende-se a outros quartetos nos quais Mario revela o questionamento que sempre o acompanhou, resultando numa poética própria, constituindo um dos temas mais recorrentes em sua obra. Os dois textos a seguir demonstram a problemática no que se refere às normas e aos cânones. O primeiro, intitulado “V. Das Belas Frases”, expressa:

Frases felizes... Frases encantadas...  
 Ó festa dos ouvidos!  
 Sempre há tolices muito bem ornadas...  
 Como há pacóvios bem vestidos.  
 (QUINTANA, 2005, p. 211-212)

O segundo, de numeração VI, fala “Do Cuidado da Forma”:

Teu verso, barro vil,  
 No teu casto retiro, amolga, enrija, pule...  
 Vê depois como brilha, entre os mais, o imbecil,  
 Arredondado e liso como um bule!  
 (QUINTANA, 2005, p.212)

O primeiro ironiza a beleza excessiva das frases, ornamentadas de sonoridades, vestidas de encantadoras palavras, mas às quais faltam sentimentos.

Ao poeta, em retiro, recolhido longe do mundo, é preciso o trabalho para amoldar as simples palavras, as coisas mais corriqueiras, mais comuns a fim de transformá-las e fazê-las brilhar em sua forma, nova, acabada em sua simplicidade. Nas palavras de José Helder Pinheiro Alves, “na reescritura nova, também se lê a fraqueza das palavras, pobres... A linguagem é imperfeita como o ser humano para expressar o mundo das ideias, o universal. O verso é “barro vil” (o humano), à semelhança de quem o criou” (ALVES, 2006, p.107).

Os epigramas de *Espelho Mágico* revelam, ainda, mais uma característica modernista em Quintana, qual seja, a fuga do livresco, já proclamada pelos poetas de 22 e que podemos chamar de culto da ignorância. Herdeiro dessa tradição, Mario é um autodidata que define ironicamente sua condição como um “ignorante por conta própria” e explica, em inúmeros textos, ter colhido conhecimento em almanaques<sup>45</sup>, folhinhas<sup>46</sup> e jornais<sup>47</sup>. Assim, o poema a seguir defende que o verdadeiro conhecimento está nas experiências da vida e não nos livros:

XLIV. Dos Livros  
 Não percas nunca, pelo vão saber,  
 A fonte viva da sabedoria.  
 Por mais que estudes, que te adiantaria,  
 Se a teu amigo tu não sabes ler?  
 (QUINTANA, 2005, p.219)

Ao apresentar suas ideias acerca desse conhecimento obtido nos livros, o quarteto abaixo, intitulado “XLV. Da Sabedoria dos Livros”, demonstra certo desprezo pelo intelectualismo e pela racionalidade, em favor da experiência:

Não penses compreender a vida nos autores.  
 Nenhum disto é capaz.  
 Mas, à medida que vivendo fores,  
 Melhor os compreenderas.  
 (QUINTANA, 2005, p.219)

<sup>45</sup> *Sapato Florido*: texto “Aventura no Parque” – “No banco verde do parque, onde eu lia distraidamente o Almanaque Bertrand, aquela sentença pegou-me de surpresa [...]” (QUINTANA, 2005, p.172)

<sup>46</sup> *Sapato Florido*: texto “Margraff” – “De uma feita, descobri nas costas da folhinha o seguinte precioso informe [...]” ou “Ananias” – “Ananias olhou a folhinha: 11.11 de setembro.[...]” (QUINTANA, 2005, p.184)

<sup>47</sup> *Sapato Florido*: texto “O milagre” – “Dias maravilhosos em que os jornais vêm cheios de poesia...[...]” (QUINTANA, 2005, p.165) ou “[...] Os verdadeiros poetas leem os pequenos anúncios dos jornais” (QUINTANA, 2005, p.171)

Quintana desencoraja os leitores a buscarem “compreender a vida nos autores”, pois que eles próprios não a compreendem. Mas será possível compreendê-los com a própria experiência, a fonte maior do conhecimento.

Os metapoemas exemplificados neste tópico demonstram o quanto Mario se ocupou das reflexões acerca do fazer poético nessa obra. Diferentemente de outras produções, em *Espelho Mágico* o poeta não exprime sua concepção de poesia, nem aborda a natureza desta, mas fala especialmente do fazer poético ao condenar os excessos da linguagem artificial. Assim, após cento e dez composições estróficas rimadas, nas quais aborda a verdadeira realidade da qual é possível rir e fazer rir, Quintana apresenta o quarteto final:

CXI. Da Própria Obra  
 Exalça o Remendão seu trabalho de esteta...  
 Mestre Alfaiate gaba o seu corte ao freguês...  
 Por que motivo só não pode o Poeta  
 Elogiar o que fez?  
 (QUINTANA, 2005, p.231)

O ofício do poeta, que ele compara ao do Remendão e do Alfaiate no cortar e no cerzir as palavras, pode, como o deles, trazer satisfação e orgulho a seu autor.

Os quartetos presentes em *Espelho Mágico*, refletindo as imagens do mundo, transformam a realidade por meio de reflexões sem qualquer sentimentalismo, é o olhar observador do poeta, o qual se mostra distanciado e cético, que prevalece nessa obra. Para Quintana, o tempo é o presente, pois não vivemos nem no passado, nem no futuro. Dessa forma, ao retermos outros textos em meio aos poemas quintaneanos, damos sentido a suas palavras no presente e resgatamos a dívida que o texto passado tem com o predecessor, instaurado apenas no ato da leitura. Embora Quintana nunca tenha aderido às estéticas literárias, os poemas selecionados desse livro referem-se à cultura, à história e à tradição literária, apresentando suas reflexões de forma filosófica ou satírica, por vezes irônica.

O cruzamento entre os poemas do escritor gaúcho e os textos com os quais dialoga confirma que, na segunda metade do século XX, a relação entre os textos passa a ser vista de modo diverso, especialmente após o conhecimento dos aportes teóricos surgidos na esteira da literatura comparada, sobretudo, as noções de intertextualidade e hipertextualidade (COUTINHO e CARVALHAL, 1994). A preocupação com o fazer poético nos metapoemas aqui estudados cultivava uma reflexão, uma atitude de

questionamento da vida e a tentativa de compreender o mundo ao mesmo tempo em que revela uma realidade permeada de aspectos risíveis.

### 2.2.6 Caderno H (1973)

O livro *Caderno H* é composto por uma seleção de textos que foram publicados a partir de 1943, semanalmente, na coluna de mesmo nome, na revista *Província de São Pedro*. Posteriormente, a coluna apareceu no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, entre os anos de 1953 e 1980, e foi retomada de 1981 a 1984 no suplemento literário desse jornal. Segundo os autores de uma biografia sobre o poeta publicada em 2006, Quintana explicou que o nome do caderno devia-se ao fato de que todas as coisas acabam sendo escritas na “hora H”, ou seja, escritas de última hora (FISCHER e FISCHER, 2006). Discordando dessa explanação, Telles afirma em “As convergências do Caderno H”, que Mario Quintana esquivou-se em explicar o título, afirmando ser um nome como qualquer outro, sem nenhum parentesco com “hora H”. Ainda segundo Telles, o título “traz em si a substância histórica da época e do momento em que o poeta escrevia e registrava, de maneira descontínua e humorística, os retalhos de observação, de imaginação e de memória que lhe ocorriam na rua, no bar [...] a qualquer hora” (TELES, 2006, p.21).

A obra reúne 683 textos de diversos gêneros, como prosas poéticas, epigramas, poemas, anedotas, citações, pequenas narrativas e críticas. Manifestam-se no livro os temas preferenciais e, de forma insistente, a reflexão sobre a poesia e o poeta. Há, notadamente, material de grande importância para um estudo a respeito da concepção poética e retórica de Quintana. Esse farto material constituiria uma excelente “documentação” para uma teoria da literatura, segundo Gilberto Mendonça Teles (1997, p.30).

Trata-se, portanto, de um livro em que o poeta aborda o fenômeno poético repetidas vezes, de modo mais claro e direto, o que torna difícil a seleção de apenas alguns deles para análise da metapoesia a que se propõe este capítulo. Assim, em meio a esse farto material, escolhemos abordar um que, a nosso ver, oferece reflexão mais completa sobre o fazer poético, a natureza da poesia e a função do poeta. Trata-se de “Carta” (ANEXO B), uma longa produção em que Quintana responde a um poeta iniciante o qual, aparentemente, teria lhe enviado uma carta solicitando conselhos a respeito de poesia e do ofício do poeta. Consideramos o metatexto eleito uma síntese da

teoria poética quintaneana, já que aborda as principais questões a que se propõe a análise deste trabalho.

Inicialmente, o poeta esclarece que, por não possuir o dom da prosa, viu-se obrigado a responder prontamente; aproveita, ainda, a justificativa e explana a respeito do que seria, para ele, um texto em prosa:

Por um lado foi bom que me tivesses pedido resposta urgente, senão eu jamais escreveria sobre o assunto desta, pois não possuo o dom discursivo e expositivo, vindo daí a dificuldade que sempre tive de escrever em prosa. A prosa não tem margens, nunca se sabe quando, como e onde parar. (QUINTANA, 2005, p.342)

A introdução do texto oferece uma visão esclarecedora do poeta acerca das produções em prosa, as quais não se julga capaz de produzir. Justificativa para essa dificuldade está explícita no texto do mesmo *Caderno H* intitulado “Prosa”, do qual extraímos o seguinte excerto:

E eis que um dia os poetas, para exorcizar a incontinência oral dos românticos e as imponderáveis nuances dos simbolistas, puseram-se a elevar colunas, pórticos, arcos de triunfo tudo em plena luz meridiana e bebendo leite, muito leite... E escreveram assim umas coisas que tinham as características da mais bela prosa: a precisão de termos, o desenvolvimento lógico, a correção de linguagem. Eram uns tauras, jamais os considereí umas vacas... Mas seriam poetas? [...] (QUINTANA, 2005, p.327)

O próprio título do texto - Prosa - já anuncia criticamente o que não pode ser poesia, alegando em seguida que a poesia não pode ser tão lógica e precisa. Decorrente dessa visão, surge o questionamento: “Mas seriam poetas?” ao referir-se àqueles autores que trabalham em demasia “a precisão de termos, o desenvolvimento lógico, a correção de linguagem”. Para Quintana, fica claro, portanto, que tal tipo de produção não pode ser poesia.

Após essa breve explicação do que o poeta considera ser a prosa, segue a explicação da poesia:

O poema [...] descreve uma parábola traçada pelo próprio impulso (ritmo); é que nem um grito. Todo poema é, para mim, uma interjeição ampliada; algo de instintivo, carregado de emoção. Com isso não quero dizer que o poema seja uma descarga emotiva, como o fariam os românticos. Deve, sim, trazer uma carga emocional, uma espécie de radioatividade, cuja duração só o tempo dirá. (QUINTANA, 2005, p.342)

Se, para o poeta, a prosa “nunca se sabe quando, como e onde parar” o poema “descreve uma parábola” traçada pelo “ritmo”, carregada de “emoção”. Nota-se que, para Quintana, o poema constrói-se com uma “carga emocional” intrínseca à poesia, da

qual não se pode separar. O poeta expressa claramente essa convicção em “Diálogo Inútil”, ao dizer: “- Mas por que tu não fazes um poema de amor? / - Todos os poemas são de amor.” (QUINTANA, 2005, p.250). Aqui pode ser entendido que seu versejar é feito com amor, com emoção. Certamente, ao poetizar as coisas simples da vida, ele afirma ser a emoção fonte para seu trabalho e, por isso mesmo, característica importante para a conquista dos leitores. Aproximamos essa visão quintaneana à explicação de Jorge Luiz Borges (2000, p.100) ao referir-se à convicção na poesia. Em *Esse ofício do verso*, Borges explica que não é precisa dar crédito às metáforas, porém o importante “é o fato de acharmos que elas correspondem às emoções do autor” ou que “somos levados a sentir [...] que precisava daquela metáfora para nos transmitir os seus sentimentos” (BORGES, 2000, p.100). A esse respeito, Quintana continua sua explicação na carta ao poeta:

Por isso há versos de Camões que nos abalam tanto até hoje e há versos de hoje que os pósteros lerão com aquela cara com que lemos os de Filinto Elísio. Aliás, a posteridade é muito comprida: me dá sono. Escrever com o olho na posteridade é tão absurdo como escreveres para os súditos de Ramsés II, ou para o próprio Ramsés, se fores palaciano. Quanto a escrever para os contemporâneos, está muito bem, mas como é que vais saber quem são os teus contemporâneos? A única contemporaneidade que existe é a da contingência política e social, porque estamos mergulhados nela, mas isto compete melhor aos discursivos e expositivos, aos oradores e catedráticos. Que sobra então para a poesia? - perguntarás. E eu te respondo que sobras tu. Achas pouco? Não me refiro à tua pessoa, refiro-me ao teu eu, que transcende os teus limites pessoais, mergulhando no humano. O Profeta diz a todos: "eu vos trago a verdade", enquanto o poeta, mais humildemente, se limita a dizer a cada um: "eu te trago a minha verdade." E o poeta, quanto mais individual, mais universal, pois cada homem, qualquer que seja o condicionamento do meio e da época, só vem a compreender e amar o que é essencialmente humano. Embora, eu que o diga, seja tão difícil ser assim autêntico [...]. (QUINTANA, 2005, p.342-343)

O excerto explicita que a emoção presente nos textos de Camões é a responsável pela conquista de leitores até a atualidade enquanto outros autores não possuem a mesma capacidade. Analisando a relação entre poesia e temporalidade, ele orienta que se deve escrever para leitores contemporâneos, embora não saibamos exatamente quem sejam estes. Para resolver o impasse, sugere que o melhor é fazer poesia para si mesmo e, para que isso aconteça, o poeta deve falar para o “eu”, pois “quanto mais individual, mais universal”. Tratando das verdades comuns a todos os homens o escritor consegue se fazer entender porque fala daquilo que é essencialmente humano e encontrará eco nos variados “eus” do público leitor. Essa reflexão também é corroborada pelo texto “Poesia

& Interjeição” (QUINTANA, 2005, p.307), do próprio *Caderno H*, o qual exalta a emoção como ponto fundamental para a origem de um poema:

Sempre achei que a semente de onde germina todo verdadeiro poema é uma interjeição. Isto é, um sentimento muito elementar, instintivo. Mas um sentimento, sempre. O eterno romantismo! E depois disto, minha filha, há de sair dizendo por aí que o nome feio é a forma mais espontânea da poesia.

Ainda a expressar sobre a origem do poema, Quintana apresenta no texto “Época” a explicação para a poetização das coisas simples do cotidiano: “Subnutrido de beleza, meu cachorro-poema vai farejando poesia em tudo, pois nunca se sabe quanto tesouro andar­á desperdiçado por aí... Quanto filhotinho de estrela atirado no lixo” (QUINTANA, 2005, p.288). E mais ainda: “[...] O verdadeiro poeta faz poesia com as coisas mais simples e corriqueiras deste e dos outros mundos” (QUINTANA, 2005, p.352). Para Borges, não importa se a linguagem é simples ou elaborada, importa que a linguagem seja viva, para que, assim, sejamos “levados a sentir que a emoção por trás das palavras é verdadeira” (BORGES, 2000, p.101). Retomando o texto da carta-resposta, no trecho a seguir percebe-se o quanto o poeta é avesso às definições de poesia e principalmente às digressões na linguagem:

Meu poeta, se estas linhas estão te aborrecendo é porque és poeta mesmo. Modéstia à parte, as digressões sobre poesia sempre me causaram tédio e perplexidade. A culpa é tua, que me pediste conselho e me colocas na insustentável situação em que me vejo quando essas meninas dos colégios vêm (por inocência ou maldade dos professores) fazer pesquisas com perguntas assim: "O que é poesia? Por que se tornou poeta? Como escreve os seus poemas?" A poesia é dessas coisas que a gente faz mas não diz. (QUINTANA, 2005, p.343)

Para Quintana, esse tipo de linguagem sempre lhe causou “tédio e perplexidade”, da mesma forma que as entrevistas escolares a respeito da poesia e do fazer poético. Quintana é desses poetas que falam da poesia fazendo poesia, e não respondendo às perguntas sobre ela. Observa-se que ele atribui ao questionamento do poeta-interlocutor essa mesma situação enfadonha de explicar a poesia, comparando-o às colegiais que vinham entrevistá-lo. Apesar disso, ele continua sua explanação, como um mestre a orientar o discípulo:

A poesia é um fato consumado, não se discute; perguntas-me, no entanto, que orientação de trabalho seguir e que poetas debes ler. Eu tinha vontade de ser um grande poeta para te dizer como é que eles fazem. Só te posso dizer o que eu faço. (QUINTANA, 2005, p.343)

Ao afirmar que a “poesia é um fato consumado” o poeta reforça o que já afirmou antes, de que seu trabalho é algo que se faz, mas não se explica. A poesia está aí, portanto, para ser construída e apreciada, não para ser discutida. Em relação à sua poesia, Quintana revela que não se julga um “grande poeta”, mas gostaria de ser como os grandes para explicar como se faz poesia. Entretanto, em “A Imagem e os Espelhos” (QUINTANA, 2005, p.280), temos: “[...] 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”. Ao citar o personagem mitológico, ele explica o que é ser um dos grandes: o texto é a própria tradução do seu autor. Retomando a sequência da carta, no excerto a seguir o poeta dirige-se a seu interlocutor com as próprias explicações do fazer poético:

Não sei como vem um poema. Às vezes uma palavra, uma frase ouvida, uma repentina imagem que me ocorre em qualquer parte, nas ocasiões mais insólitas. A esta imagem respondem outras. Por vezes uma rima até ajuda, com o inesperado da sua associação. (Em vez de associações de ideias, associações de imagem; creio ter sido esta a verdadeira conquista da poesia moderna). Não lhes oponho trancas nem barreiras. Vai tudo para o papel. Guardo o papel, até que um dia o releio, já esquecido de tudo (a falta de memória é uma bênção nestes casos). Vem logo o trabalho de corte, pois noto logo o que estava demais ou o que era falso. Coisas que pareciam tão bonitinhas, mas que eram puro enfeite, coisas que eram puro desenvolvimento lógico (um poema não é um teorema) tudo isso eu deito abaixo, até ficar o essencial, isto é, o poema. Um poema tanto mais belo é quanto mais parecido for com o cavalo. Por não ter nada de mais nem nada de menos é que o cavalo é o mais belo ser da Criação. (QUINTANA, 2005, p.343)

Quintana continua a explicação apresentando sua visão acerca da inspiração poética, a técnica e sua ideia sobre o que vem a ser o estilo. Segundo ele, para explicar a fonte de sua inspiração, basta uma palavra, uma frase, uma imagem como alguns ingredientes capazes de fazer nascer um poema conforme expresso pelos termos “que me ocorre”. Em “Texto & Pretexto” é possível perceber sua convicção acerca do início de um poema: “O tema é um ponto de partida para o poema e não um ponto de chegada, da mesma forma que a bem-amada é um pretexto para o amor” (QUINTANA, 2005, p.282). Mais tarde, o poeta o relê e, então, na reescritura, começa a explorar a técnica, já que afirma ser esta um “trabalho de corte”, eliminando tudo o que está “demais” ou “falso” para chegar ao essencial: o poema. Vê-se que somente com a inspiração não é possível chegar a esse essencial, já que o trabalho é inerente ao ofício do poeta. Embora Quintana valorize muito a técnica, não se afasta da inspiração, conforme pode ser

conferido no texto “Da relativa inspiração” que diz: “Inspiração? Sim... Mas convém não esquecer que a poesia, como todo verdadeiro jogo, é uma luta da astúcia contra o acaso” (QUINTANA, 2005, p.369).

Pode-se afirmar, então, que o poeta gaúcho acredita na soma da inspiração e da técnica. O resultado dessa combinação será a leitura da realidade através do poema, no qual o poeta “constrói um espaço em que a linguagem não oferece transparência imediata: a sua univocidade está limitada pelo jogo possível das imagens utilizadas” (BARBOSA, 1986, p.26). Assim, não basta saber o que o poeta deseja expressar com as imagens que registra; a esse respeito, Barbosa (1986, p.26) lembra que “as significações do poema talvez residam precisamente no obscurecimento das relações entre imagens e referentes circunstanciais”. Barbosa (1986, p.27) ainda explica que “a metáfora possibilita a apreensão da qualidade do relacionamento analógico fundamental que caracteriza o poema moderno”. O trecho a seguir exemplifica o esforço da criação para Quintana:

[...] para isso é preciso uma luta constante. A minha está durando a vida inteira. O desfecho é sempre incerto. Sinto-me capaz de fazer um poema tão bom ou tão ruinzinho como aos 17 anos. Há na Bíblia uma passagem que não sei que sentido lhe darão os teólogos; é quando Jacob entra em luta com um anjo e lhe diz: "Eu não te largarei até que me abençoes". Pois bem, haverá coisa melhor para indicar a luta do poeta com o poema? Não me perguntes, porém, a técnica dessa luta sagrada ou sacrílega. Cada poeta tem de descobrir, lutando, os seus próprios recursos. Só te digo que deves desconfiar dos truques da moda, que, quando muito, podem enganar o público e trazer-te uma efêmera popularidade. (QUINTANA, 2005, p.343-344)

A exemplo de Drummond<sup>48</sup>, Quintana também acredita que fazer poesia é lutar com palavras, uma “luta constante”, que pode durar a vida inteira. Tão intensa é esta ação que o poeta a compara à passagem bíblica de Jacó: o poeta não descansa de seu trabalho até ser abençoado com a perfeição do poema. Cabe a ele concretizar suas ideias por meio das palavras como um artesão, no qual se transforma, visto que a tarefa exige conhecimento e exercício diário. No poema “Palavras” ele reconhece os vocábulos como principal ferramenta do seu trabalho: “[...] Nem faltará algum leitor metido a profundo que me julgue à tona das coisas ao me ver tão ocupado com as palavras. Escusado lembrar-lhe que a poesia é uma das artes plásticas e que o seu material são as palavras, as misteriosas palavras...” (QUINTANA, 2005, p.270).

---

<sup>48</sup> “Lutar com palavras / é a luta mais vã. / Entretanto lutamos / mal rompe a manhã.” O lutador. In: ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

Quanto à técnica, orienta que é preciso descobrir seus próprios recursos, porém, sem se deixar levar pelos modismos, os quais garantem apenas uma “efêmera popularidade”. Aqui ele reitera sua posição de não se apegar às estéticas, aconselhando o jovem discípulo a desconfiar dos “truques da moda”. Dando continuidade, ele apresenta sua concepção da métrica dizendo que só poderá se aventurar nos versos livres o escritor que souber poetar nos moldes tradicionais, insinuando ser a experiência motivo de segurança para compor mais livremente:

[...] bem sabes que existe a métrica. Eu tive a vantagem de nascer numa época em que só se podia poetar dentro dos moldes clássicos. Era preciso ajustar as palavras naqueles moldes, obedecer àquelas rimas. Uma bela ginástica, meu poeta, que muitos de hoje acham ingenuamente desnecessária. Mas, da mesma forma que a gente primeiro aprendia nos cadernos de caligrafia para depois, com o tempo, adquirir uma letra própria, espelho grafológico da sua individualidade, eu na verdade te digo que só tem capacidade e moral para criar um ritmo livre quem for capaz de escrever um soneto clássico. Verás com o tempo que cada poema, aliás, impõe sua forma; uns, as canções, já vêm dançando, com as rimas de mãos dadas, outros, os dionisíacos (ou histriônicos, como queiras) até parecem aqualoucos. (QUINTANA, 2005, p.344)

O poeta considera “uma bela ginástica” trabalhar de acordo com os moldes clássicos, ainda no começo, quando se está exercitando a poesia. Novamente se utiliza da comparação ao afirmar que é necessário primeiro aprender nos “cadernos de caligrafia para depois, com o tempo, adquirir uma letra própria”. Ao comparar a escrita, no período de alfabetização, com o fazer poético, deixa claro o quanto é necessário seguir uma escrita padronizada, obedecendo aos moldes, para mais tarde aventurar-se ao verso livre. Dessa forma, Quintana entende a métrica como um recurso para começar a dominar as formas e, só depois, a experiência será capaz de revelar as próprias escolhas. De acordo com a sua ótica, o poeta adquire uma letra própria quando é capaz de revelar sua individualidade, sua identidade única. O texto “Da difícil facilidade”, a seguir, reitera esse pensamento: “É preciso escrever um poema várias vezes para que dê a impressão de que foi escrito pela primeira vez” (QUINTANA, 2005, p.331). Assim, depois de bem aprendida a forma fixa, o poeta sentir-se-á seguro para mostrar o próprio estilo. Ao falar do ritmo, fica claro que este determina a forma do poema; parece ser mais ou menos natural, então, que os versos e as estrofes sejam organizados de maneira a combinar com a forma imposta, exceto os poemas livres que, de tão inesperados, precisam de mais cuidado na elaboração. Na sequência da carta, apresenta “um conselho, afinal”:

não cortes demais (um poema não é um esquema); eu próprio que tanto te recomendei a contenção, às vezes me distendo, me largo num poema que vai lá seguindo com os detritos, como um rio de enchente, e que me faz bem, porque o espreguiçamento é também uma ginástica. Desculpa se tudo isso é uma coisa óbvia; mas para muitos, que tu conheces, ainda não é; mostra-lhes, pois, estas linhas. (QUINTANA, 2005, p.344)

O conselho apresentado é, portanto, para que não se exagere nesse “trabalho de corte”, nessa “contenção” dos termos, como ele mesmo afirmou anteriormente sobre o essencial do poema, não deixando “nada de mais nem nada de menos”. Também é necessário, às vezes, expandir-se “como um rio de enchente”, espreguiçar-se durante a ginástica. O poeta faz um pedido de que é preciso mostrar essas palavras àqueles para quem as orientações acima ainda não são óbvias. Por meio delas, vê-se que há um propósito claro nesse trabalho de estilo defendido pelo autor, o de instigar o gosto e a curiosidade do leitor. Prova disso é o texto “Mastiga-me devagarinho”, do mesmo *Caderno H* (QUINTANA, 2005, p.235): “[...] o que eu queria dizer é que todas, todas as coisas têm de ser dosadas com suspense, para poderem impressionar e encantar”, em que fica claro o objetivo do trabalho artesanal com as palavras e do esforço no aperfeiçoamento dos versos: impressionar e encantar o leitor. Outra advertência sobre o estilo pode ser encontrada em “Da riqueza de estilo” (QUINTANA, 2005, p.311), ao afirmar: “O estilo muito ornado lembra aqueles altares barrocos, tão cheios de anjinhos que a gente mal conseguia enxergar o santo”. Sendo assim, vê-se que a escolha de Quintana pela simplicidade e pela clareza da linguagem constitui uma das mais acentuadas marcas de sua produção poética. Antes, porém, de finalizar a carta, ele ainda responde:

Agora, que poetas deves ler? Simplesmente os poetas de que gostares e eles assim te ajudarão a compreender-te, em vez de tu a eles. São os únicos que te convêm, pois cada um só gosta de quem se parece consigo. Já escrevi, e repito: o que chamam de influência poética é apenas confluência. Já li poetas de renome universal e, mais grave ainda, de renome nacional, e que no entanto me deixaram indiferente. De quem a culpa? De ninguém. É que não eram da minha família. (QUINTANA, 2005, p.344)

Novamente Quintana se manifesta de forma criativa e original, não indicando leitura obrigatória ou nome de autor, diz apenas para que leia aqueles que lhe agradarem. Podemos ser indiferentes ou não, dependendo daquilo que nos agrada; nesse caso, aquele autor que nos agrada é como se pertencesse à nossa “família”. Vale ressaltar a pouca importância dada aos cânones, aos clássicos indicados pelos críticos e

estudiosos, já que, pelo contrário, utiliza de ironia para dizer que leu “poetas de renome universal” e “de renome nacional” os quais não lhe despertaram simpatia. No trecho final, propõe um acordo: “Enfim, meu poeta, trabalhe, trabalhe em seus versos e em você mesmo e apareça-me daqui a vinte anos. Combinado?” (QUINTANA, 2005, p.344). Mario Quintana aproveita para aconselhar seu interlocutor a respeito do fazer poético e atribui à experiência toda a possibilidade de crescimento nessa empreitada. Não apenas o trabalho com a poesia, que necessita de amadurecimento e experiência prolongada, mas consigo mesmo, para que seja capaz de encontrar a “própria letra” e sonhar, tal qual Quintana: “Um poema que, ao lê-lo, nem sentirias que ele já estivesse escrito, mas que fosse brotando, no mesmo instante, de teu próprio coração.” (QUINTANA, 2005, p.314).

Concluindo este estudo, pôde-se ver pela explanação acima o quanto o metatexto “Carta” é capaz de representar a obra *Caderno H*, apresentando uma teoria da poesia e, especialmente, ver como outras produções da mesma coletânea reiteram e ratificam essa teoria poética. Dessa forma, Quintana confirma que “Ser poeta não é dizer grandes coisas, mas ter uma voz reconhecível dentre todas as outras” (QUINTANA, 2005, p.295).

### **2.2.7. Apontamentos de História Sobrenatural (1976)**

Conforme já anunciado nesta tese, Quintana faz uma apresentação na primeira página desse livro explicando a ordem mais ou menos cronológica dos poemas, já que os lançamentos anteriores não seguiram uma sequência linear dos textos. Reafirma, também, que a ordem de publicação das obras até então não seguiu uma cronologia de criação dos poemas, deixando claro que essa iniciativa não pode revelar uma evolução de sua poesia já que suas composições foram produzidas “simultaneamente ao longo dos anos”. E explica, de forma emblemática: “O fato é que nunca evoluí. Fui sempre eu mesmo” (QUINTANA, 2005, p.383). Ao dizer isso, Quintana confirma aquilo que sempre buscou em sua poesia: ser ele mesmo, não se apegando a modismos, porque expressa uma postura diante da vida: ser poeta.

Curiosamente esse prefácio do livro está datado de 30 de julho de 1976, data em que Mario completava exatos 70 anos de idade. Um septuagenário cuja lírica parece distender-se, ampliar-se, demonstrando um poeta mais senhor de si e das formas do

poetar moderno. Os temas, em *Apontamentos*, diversificam-se, aprofundam a mescla entre emoção, cotidianidade e melancolia, num conjunto estruturado com rigor o qual manifesta maior maturidade do poeta. A nostalgia de uma pureza da infância e do arrabalde, a constatação elegíaca da passagem do tempo, a presença constante da morte e da regeneração são algumas linhas fortes na obra que se constituiu um marco na bibliografia de Quintana, pois foi com esse livro que ele retomou os aspectos mais fundamentais de sua poética.

*Apontamentos* é uma obra bem extensa: apresenta 146 poemas, geralmente curtos e em versos livres, mas contém odes, sonetos, poemas em prosa entre outros. A notar pela variedade de formas e temas, o livro sintetiza diversas das estratégias presentes em suas criações mais antigas como a retomada de temas, entre eles, o onírico e o sobrenatural, a recuperação da infância, o esquadramento do cotidiano poetizado, além de formas como o soneto, tão presente em outras edições. Não só retoma alguns temas, mas aprofunda outros, a exemplo da reflexão sobre o tempo e a morte contrastando com as experiências pessoais cotidianas, das quais nunca se afastou.

Para introduzir as análises dos textos selecionados foi escolhido o soneto intitulado O Auto-Retrato<sup>49</sup>, no qual o poeta se apresenta como um pintor:

No retrato que me faço  
- traço a traço -  
às vezes me pinto nuvem,  
às vezes me pinto árvore...

às vezes me pinto coisas  
de que nem há mais lembrança...  
ou coisas que não existem  
mas que um dia existirão...

e, desta lida, em que busco  
- pouco a pouco -  
minha eterna semelhança,

no final, que restará?  
Um desenho de criança...  
Terminado por um louco!  
(QUINTANA, 2005, p.393)

A imagem do criador no momento da criação, tema já explorado em outros textos, reaparece nesse soneto cujos versos são construídos em redondilhas, heptassílabos, à exceção da segunda linha do primeiro quarteto e do primeiro terceto, elaboradas com versos trissílabos. Como um pintor, o poeta vai se revelando em cada

---

<sup>49</sup> Preferiu-se manter a ortografia original do título, tal qual aparece no livro, em sua primeira edição.

traço, cada palavra, cada verso, até conseguir obter uma imagem de si mesmo. Fica claro neste texto que há dois processos de construção, a do poema e a do poeta; as imagens vão surgindo diante de nós, leitores, em forma de nuvem, árvore ou coisas, nas quais busca sua “eterna semelhança”.

O ato de criação do texto e a ação de construir-se poeta: eis o mote para o desenvolvimento deste soneto de caráter intimista. Esse processo é lento: “traço a traço” e “pouco a pouco”; assim como o pintor que compõe uma obra de arte com suas pinceladas, utiliza-se da palavra e da imagem, ou da palavra-imagem, na qual vai revelando sua criação e revelando-se com a melhor expressão possível. Ele afirma que tal processo não é fácil de ser realizado, conforme demonstra o substantivo “lida” para acentuar a dificuldade de se compor tal retrato, o texto ou o próprio eu. Como significados possíveis para esse vocábulo temos trabalho, luta, ato ou efeito de lidar: batalhar, combater, pelejar. Assim, ao escolher tal palavra, Quintana procura intensificar seu sentido em relação à criação do texto. Esclarecendo esse ponto da discussão, Barbosa afirma que “numa palavra, a expressão da subjetividade é retida (e, por aí, intensificada) pela experiência de cultura que implica na consciência reflexiva da linguagem” (BARBOSA, 1986, p.26 – parênteses do autor).

Ao compor o texto, o poeta está cuidando de sua linguagem, adequando-a à forma do poema. Semelhante ao pintor que trabalha com a cor e a luz, o poeta explora a palavra, unindo forma gráfica e sonora. Ao final do soneto, há o encontro dos dois processos: o da criação do texto e o da autoimagem. O ato de escrever, para Mario Quintana, é uma forma de observar o mundo; a metapoesia, uma maneira de elucidar o seu fazer poético e a forma como enfrenta esse fazer. Ainda segundo Barbosa, em *As ilusões da modernidade*, “o poema metalinguístico – aquele que faz da linguagem do poema a linguagem da poesia – interioriza a alegoria ao problematizar os fundamentos analógicos da linguagem” (BARBOSA, 1986, p.27 – destaque do autor). Desse modo, o poema metalinguístico indica a precariedade das respostas unívocas oferecidas ao tipo de relação entre o poeta e realidade, sendo esta univocidade substituída pela construção de um texto por onde seja possível captar a própria precariedade referida como elemento básico de seu processo de significação.

O poeta tem consciência de que é por meio dele que a poesia se concretiza; é nessa condição que Quintana compreende seu trabalho como artífice e apresenta, ao longo de seus versos, elementos sobre o fazer poético:

Impossível fazer um poema  
 neste momento.  
 Não, minha filha, eu não sou a música  
 - sou o instrumento.  
 Sou, talvez, dessas máscaras ocas  
 num arruinado monumento:  
 empresto palavras loucas  
 à voz dispersa do vento...  
 (QUINTANA, 2005, p.401-402)

O texto acima, intitulado “Instrumento”, expressa o conceito de poesia que se concretiza pelas palavras; estas, organizadas pelo poeta, dão sentido “à voz dispersa do vento”. Novamente o eu lírico retoma a ideia de máscara, presente em produções anteriores, sinônimo de uma representação, algo que potencializa a criação da mesma forma que o instrumento desencadeia a melodia. O poeta é este instrumento por meio do qual a poesia se manifesta.

Na sequência desta análise, destacamos um poema de grande significação para o estudo aqui proposto, a respeito da condição do poeta. O texto “Emergência” (QUINTANA, 2005, p.395) traz os seguintes versos:

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, enfim, profundamente respirar.

Quem faz um poema salva um afogado.

O poema, a despeito de sua linguagem prosaica, apresenta um ritmo que lhe confere forte expressividade aliada à ideia de respiração / falta de ar. Como um jogo, o poeta apresenta a janela, que rima com cela, e na qual ela deixa entrar o ar que a atravessa, isto é, a vida em potencial. Vê-se que o poeta, ao dirigir-se a uma segunda pessoa, de forma imperativa ordena-lhe a ação de respirar, para que esta viva pelo efeito da poesia, o próprio ar capaz de encher-lhe os pulmões. Assim, o eu lírico entende a poesia como o ar que entra pela janela aberta por ele. Formalmente, o segundo verso, composto por uma única palavra – abafada -, opõe-se ao sexto verso, bem mais longo, no qual já é possível “profundamente respirar”. O último verso - “Quem faz um poema salva um afogado”-, demonstra a visão singular do artista de que poesia é salvação, retomada no último poema a ser analisado neste tópico. Atribuindo ao ritmo à possibilidade da respiração, o poeta une forma e conteúdo, sem se desvencilhar de sua proposta inicial: na emergência da vida podemos ser salvos pela poesia.

No próximo texto selecionado, intitulado “Olho as minhas mãos”, Mario Quintana, consciente de que todas as coisas existem por si mesmas e de forma independente, apresenta:

[...]  
 A que mundo  
 Pertença?  
 No mundo há pedras, baobás, panteras,  
 Águas cantarolantes, o vento ventando  
 E no alto as nuvens improvisando sem cessar,  
 Mas nada, disso tudo, diz: "existo".  
 Porque apenas existem...  
 Enquanto isto,  
 O tempo engendra a morte, e a morte gera os deuses  
 E, cheios de esperança e medo,  
 Oficiamos rituais, inventamos  
 Palavras mágicas,  
 Fazemos  
 Poemas, pobres poemas  
 Que o vento  
 Mistura, confunde e dispersa no ar...  
 Nem na estrela do céu nem na estrela-do-mar  
 Foi este o fim da Criação!  
 Mas, então,  
 Quem urde eternamente a trama de tão velhos sonhos?  
 Quem faz - em mim - esta interrogação?  
 (QUINTANA, 2005, p.398)

Quintana antecipa o papel do poeta como artífice e, ao mesmo tempo, recriador desse mundo movido pela emoção, isto é, “cheio[s] de esperança e medo”. Para o autor, captar a poesia e transformá-la em imagem poética só é possível quando este se entrega à observação e lança sobre o mundo seu olhar minucioso que lhe permite descobrir tudo que está no seu entorno: pedras, baobás, panteras, águas, vento, nuvens. Dessa forma, o poeta aborda o seu fazer poético enfatizando as coisas do mundo. Apoiamo-nos em Compagnon para explicar essa visão de Quintana: a literatura fala de si própria, mas fala também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, ao usá-la artisticamente, trata das coisas que não são necessariamente da ordem da linguagem. Utiliza-se, assim, da ponderação ao afirmar que “o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo” (COMPAGNON, 2010, p.123).

Ao explicar, no poema “Fim do Mundo”, transcrito abaixo, que só os artistas como redescobridores da poesia resistem ao tempo e se fazem entender em todas as gerações, o poeta aproxima-se das “ilusões da modernidade”, propagadas por João Alexandre Barbosa:

Ponho-me às vezes a cismar como seria belo o fim do mundo,  
 [...]
 Porém, quando este mundo cibernético for para o Diabo que o forjicou  
 E todas as nossas bugigangas eletrônicas virarem sucata  
 E todas as estrelas perderem os seus nomes,

Os únicos poetas que os sobreviventes entenderão  
 São os que hoje ainda falam no cricrilar 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!  
 (QUINTANA, 2005, p.411-412)

Quando, em um fim de mundo sonhado, o mundo cibernético, as coisas eletrônicas e a tecnologia conquistada pelo homem passarem, temas como o amor, os grilos e as estrelas sempre falarão às emoções humanas. O amor nunca deixará de ser amor, os grilos nunca deixarão de ser grilos enquanto o homem redescobrir a poesia. Aqui aproximamos estas reflexões à ilusão da intemporalidade, defendida por Barbosa, pois Quintana, tal qual o artista moderno, “assume a consciência nostálgica da eternidade” (BARBOSA, 1986, p.31). Nesse sentido, Barbosa ainda defende que o poeta moderno não é menos infenso à multiplicidade do tempo, é, pois, mais consciente de sua diversificação. Por isso, ao se imaginar um intérprete do Homem, cultiva uma outra ilusão: a da ubiquidade, não sendo apenas de todas as épocas, mas de todos os lugares.

Ainda como pretexto para abordar a emoção e o apelo aos sentidos, outro metapoema reflete sobre a condição do poeta, destacando a sonoridade repetitiva dos grilos, em uma suposta consulta médica (“Os grilos”):

Os grilos abrem frinchas no silêncio.  
 Os grilos trincam as vidraças negras da noite.  
 E o silêncio das vastas solidões noturnas  
 é uma rede tecida de cricrilos... Mas  
 impossível que haja tantos grilos no mundo,  
 pensa o Doutor... Sim, talvez seja um problema do labirinto,  
 retruco, telepático. Mas eu só acredito no que está nos meus poemas,  
 doutor... Meus poemas é que são os meus sentidos  
 e não esses, tão poucos, que se contam pelos dedos  
 e não passam de um único bicho estropiado de cinco patas,  
 com que mal pode se locomover.  
 Chego ao fim da consulta como chego ao fim deste soneto.  
 Fecha-se a porta do poema e saio para a rua:  
 ...um pobre bicho perdido, perdido, perdido...  
 (QUINTANA, 2005, p.420)

Além de retomar expressões do texto anterior, como “cricrilar” e “grilos”, a construção desse poema valoriza sobremaneira a percepção da emoção tão propagada pelo poeta, especialmente por meio da presença do *enjambement* em vários versos. Ele utiliza a imagem dos grilos e o som constante que produzem como uma analogia para a inspiração que o persegue no silêncio da noite. A expressividade dos fonemas poderia passar despercebida, se o poeta não os repetisse a fim de chamar atenção para a sua correspondência com o que exprimem. Assim, a repetição da vogal [i] é intensificada para expressar os sons agudos e estridentes, tais como: grilos, frinchas, trincam, tecida, cricrilos, labirinto, sentidos, bicho, cinco, perdido.

Não apenas o aspecto fônico é evidenciado desde o início do texto, como também deve ser considerada a estrutura de 14 versos; mesmo o poema não seguindo a divisão clássica de dois quartetos e dois tercetos, o poeta opta por chamá-lo de soneto. Ao final, pode-se observar que o poema foi construído discutindo duas situações: o ato de criação do soneto e a consulta médica a que o poeta se submete. O motivo da consulta é apresentado pela metáfora: “Meus poemas é que são os meus sentidos”. Dessa forma, o poeta renega os cinco órgãos do sentido, chamando-os de “bicho estropiado de cinco patas” e atribui à sua poesia toda possibilidade de expressão sensorial. O fim da consulta é o fim do soneto, mas a porta que se fecha não é a do consultório e sim a do poema. Na impossibilidade da criação poética, o poeta torna-se “um bicho perdido, perdido, perdido...”

O próximo texto selecionado para análise é “Aula inaugural”, justamente por sua importância dentro desse livro já que revela certa concepção de poesia e de vida. Ao formalizar uma poética, este metapoema expressa o modo como o poeta encara e vive a vida, como também orienta um modo de fazer poesia:

É verdade que na Ilíada não havia tantos heróis como na guerra do  
Paraguai...

Mas eram bem falantes  
E todos os seus gestos eram ritmados como num balé  
Pela cadência dos metros homéricos.  
Fora do ritmo, só há danação.  
Fora da poesia não há salvação.  
A poesia é dança e a dança é alegria.  
Dança, pois, teu desespero, dança  
Tua miséria, teus arrebatamentos,  
Teus júbilos  
E,  
Mesmo que temas imensamente a Deus,  
Dança, como Davi 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...)  
 O solene canto é um archote nas trevas.  
 (Sabem todas as almas perdidas...)  
 Dança, encantado dominador de monstros,  
 Tirano das esfinges,  
 Dança, Poeta,  
 E sob o aéreo, o implacável, o irresistível ritmo de teus pés,  
 Deixa rugir o Caos atônito...  
 (QUINTANA, 2005, p.447)

De início, o título do poema chama-nos atenção para uma perspectiva estudantil, semelhante a uma relação de regras e conselhos que devem ser seguidos. Além do vocábulo “aula”, o campo semântico do adjetivo “inaugural” remete a novidade, princípio, e reforça a ideia de estudo a ser seguido.

O poema possui 28 versos, melodiosos e ritmados, refletindo toda a orientação dada sobre o fazer poético como veremos na sequência desta análise. O verso que “inaugura” o poema faz referência a uma obra famosa, a *Ilíada*, aqui entendida como obra-prima de Homero. Ao anunciar que os gestos dos heróis “eram ritmados como num balé / pela cadência dos metros homéricos”, Quintana ressalta que os versos têm uma marca que os distingue: são metros de Homero. Com isso, enfatiza o estilo e os recursos utilizados para a criação dos referidos versos. Note-se que o poema é motivado por um tom exortativo, indicando claramente ser direcionado a uma segunda pessoa, visto que alguns verbos e pronomes pessoais reforçam essa situação de comunicação. Portanto, há um ensinamento a ser transmitido pela “aula inaugural”. Fica implícito desde as primeiras linhas do texto que os versos de Homero traduziram seu ritmo, seu estilo, tornando-o um poeta único, singular, reconhecido até os dias de hoje.

Assim como na epopeia, a plasticidade está presente neste poema, que se manifesta por meio de imagens fortes, por vezes trágicas: a “Arca da Aliança”, a “morte”, a “cova”, “coroas de rima” entre outras. Para enfrentar as tragédias diárias, ele recomenda a dança contra o desespero, a miséria, os arrebatamentos, os júbilos, a cova; assim é possível suportar a dor por meio de uma atitude artisticamente elaborada: a dança, a poesia. Segundo o poeta, se “a poesia é dança e a dança é alegria”, sem essa dança-alegria é impossível fazer poesia, pois “Fora da poesia não há salvação”.

Utilizando-se de metáforas significativas, o poeta constrói imagens que evidenciam a força da poesia presente em toda sua produção, tais como: “a rima é como uma esperança”; “a canção [...] é uma luz dentro da noite”; “o solene canto é um archote nas trevas”. Decorrente dessa explanação, pode-se entender que o ritmo e a natureza alegre da poesia transpõem os sentimentos do poeta porque se encontram dentro dele próprio. Além dos conceitos de rima e canção poeticamente expostos, há uma definição clara de poeta: “encantado dominador de monstros, / Tirano de esfinges”. As palavras “dominador” e “tirano” revelam a força do trabalho artístico para vencer a “danação”, o Caos, diante do universo das palavras.

Formalmente o poema estrutura-se com versos longos, de mais de vinte sílabas, e versos mais curtos, ou curtíssimos, caso em que aparece apenas a conjunção aditiva “e”, empregada aqui com valor adversativo, devido à ideia da segunda parte apresentada no poema. Simultaneamente à alternância dos versos, surge a do ritmo, em que as sílabas fortes e fracas acentuam a cadência e sonoridade das sílabas métricas. O aspecto fônico do texto é bem explorado, possibilitando a repetição de consoantes e vogais fortes, como o [a], [e], [o] ao longo de todo poema. Assim, o poeta explica sobre o ritmo ao mesmo tempo em que demonstra como este deve ser construído na poesia. Conforme explica Paz (1982, p.68-69), “o ritmo é um ‘ir em direção a’ alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa. Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido”. Por isso mesmo, “a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo” (PAZ, 1982, p.68).

Ao final do poema, percebe-se uma certeza na orientação dada: é nítido o caráter educativo que a “aula” assume, pois os versos são organizados com estruturas linguísticas de muita clareza e convicção: “só há”, “não há”, “a poesia é”, “a dança é”, “a rima é”, “a canção é”. Desse modo, a dança representa, para o poeta, um modo de ser e viver alegremente, não fugir dos dramas, não resistir aos sofrimentos, mas dançar o ritmo dessa canção em todos os momentos, resistindo ao Caos. Fica clara, portanto, a ideia de estilo empregada por Quintana neste texto, entendendo-o como norma, ornamento, desvio; ao abordar conceitos de poesia, rima, canção, entre outros presentes no poema, o texto quintaneano aproxima-se da visão de Compagnon (2010, p.170), o qual defende a ideia de que, no sentido mais amplo, o estilo “é um conjunto de traços formais detectáveis, e ao mesmo tempo o sintoma de uma personalidade (indivíduo,

grupo, período). Quintana constrói um estilo único, por meio do qual valoriza o cânone (norma), permitindo à linguagem uma variação contra o fundo comum (ornamento), ao mesmo tempo em que possibilita uma variação estilística das palavras para impregná-las de uma elocução mais elevada (desvio). Além disso, o poeta elabora seus textos de forma que seu estilo “designa a propriedade do discurso, isto é, a adaptação da expressão a seus fins” (gênero) (COMPAGNON, 2010, p.167), da mesma forma que um detalhe sintomático caracteriza seu autor (sintoma). Finalmente, ainda é possível perceber um traço da visão de mundo apropriada ao momento em que o poeta desenvolve sua obra (cultura)<sup>50</sup>.

Concluindo este estudo, voltamos ao título do livro, por ser bem curioso: o vocábulo "apontamentos" indica anotações, faz-nos pensar em "fragmentos", em pequenas notas tomadas ao acaso. Já "história sobrenatural", expressão que adjetiva essas notas, alude a algo misterioso, que transcende. A associação das palavras no título cria a estranha impressão de que o poeta é um escriba da eternidade ocupado em registrar o que vê, sente e imagina. Um pouco mais distante dos primeiros livros de poesia, *Apontamentos de História Sobrenatural* é certamente uma obra síntese em que identificamos a mesma e reconhecível criação poética de Mario Quintana.

### 2.2.8 Esconderijos do Tempo (1980)

Livro de maturidade, *Esconderijos do tempo* reúne os textos que o poeta escreveu com mais de 70 anos e aprofunda as iluminações sobre a memória, a velhice, a morte e a própria poesia. O ano de 1980 foi marcante na biografia de Mario Quintana, pois, além de publicar *Esconderijos do Tempo*, recebeu o prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra literária. Pode ser considerada uma obra de maturidade, mas, ao mesmo tempo, uma clara demonstração da juventude que ele conseguiu preservar em seus livros ao longo de toda a sua trajetória.

Constituída de 50 poemas geralmente breves e de versos livres ou em prosa, esta obra apresenta apenas um soneto. O poeta utiliza-se de todos os metros, das redondilhas menores e maiores aos versos mais longos. Explora, inclusive, e com excelente efeito, sequências de versos monossílabos. Há forte coloquialidade em muitos poemas, chegando-se mesmo à utilização de formas tipicamente orais. Diferindo um

---

<sup>50</sup> Todos esses conceitos (norma, ornamento, desvio, tipo, sintoma, cultura) são encontrados no capítulo V da obra de Antoine Compagnon, **O demônio da teoria** (p. 163-191).

pouco de seus livros anteriores, não são muitas as pequenas cenas do cotidiano e da natureza que tanto o singularizam.

Mesmo considerando-se um gazeador de todas as escolas, Quintana redimensiona e qualifica a poesia. A lírica quintaneana permite sobressair o trabalho de seu autor como um esteta e crítico de sua própria obra. Essa assertiva pode ser comprovada pela apresentação do texto “Os Poemas”, o primeiro do livro *Esconderijos do Tempo*, em que Quintana dialoga por meio da linguagem poética, com seu leitor:

Os poemas são pássaros que chegam  
 não se sabe de onde e pousam  
 no livro que lê.  
 Quando fecha o livro, eles alçam voo  
 como de um alçapão.  
 Eles não têm pouso  
 nem porto  
 alimentam-se um instante em cada par de mãos  
 e partem.  
 E olhas, então, essas tuas mãos vazias,  
 no maravilhado espanto de saberes  
 que o alimento deles já estava em ti...  
 (QUINTANA, 2005, p.469)

No poema acima nota-se claramente o poeta valorizando a participação do leitor e o fato de a poesia já existir nele em estado latente, desencadeando um ato de re-criação. É como se o poema já estivesse no leitor, o qual será desperto pelo poder das imagens criadas pelo poeta no momento da composição.

Ao utilizar-se da metáfora “os poemas são pássaros que chegam / não se sabe de onde”, o poeta faz menção ao mistério do ato poético. Entretanto, ao continuar a ideia, afirmando que esses pássaros “pousam / no livro que lê”, ele introduz a figura do leitor chamado a dar sentido ao texto. Assim, o poeta é um construtor da linguagem e convoca seu leitor a construir junto com ele esse universo linguístico, o poema, “porque este só se realiza plenamente na participação: sem leitor, a obra existe pela metade” (PAZ, 1982, p.48). A metalinguagem é usada neste texto como forma de leitura do universo da linguagem. O poeta se torna um construtor de signos e faz de seu leitor um coautor. Segundo Paz (1982), a leitura do poema se parece com a criação poética, pois, o poeta cria imagens, poemas, que farão nascer no leitor, também, imagem, poesia.

Assim, o contato com metapoemas possibilita ao leitor o confronto com o fazer poético; compreender um metapoema como objeto estético desencadeia uma relação especial que pode ser desenvolvida entre leitor e texto poético, quando participa das

inquietações que envolvem o ato criativo, como poderá ser constatado no próximo texto a ser analisado:

Se o poeta falar num gato, numa flor,  
 num vento que anda por descampados e desvios  
 e nunca chegou à cidade...  
 se falar numa esquina mal e mal iluminada...  
 numa antiga sacada... num jogo de dominó...  
 se falar naqueles obedientes soldadinhos de chumbo que morriam de  
 verdade...  
 se falar na mão decepada no meio de uma escada  
 de caracol...  
 Se não falar em nada  
 e disser simplesmente tralalá... Que importa?  
 Todos os poemas são de amor!  
 (QUINTANA, 2005, p.474)

Intitulado “Se o poeta falar num gato”, o poema trata das várias possibilidades de temas ou elementos que podem transformar-se em poesia quando abordados pela sensibilidade do poeta. Com uma linguagem acentuadamente prosaica, o poeta fala de si na terceira pessoa, manifestando certo distanciamento do ato poético que pratica. Aparecem elencados neste texto temas simples e diversificados, acompanhados de descrições comoventes, como o vento “que anda por descampados e desvios / e nunca chegou à cidade...”, a esquina “mal e mal iluminada...” ou os soldadinhos de chumbo “obedientes” e “que morriam de verdade...” Todos esses elementos corriqueiros, quando cantados pelo poeta, submetem-se ao sentimento supremo do ato criativo. Entretanto, há que se avaliar também o inesperado presente no texto, o estranhamento, como “mão decepada no meio de uma escada / de caracol...”. Se, no início do poema, os elementos escolhidos são conhecidos e comuns à rotina do leitor, sendo possível reconhecê-los por sua acentuada simplicidade no quotidiano, essa “mão decepada” introduzida antes dos versos finais surpreende e choca, para que não nos esqueçamos de que à poesia também é permitido falar de situações dramáticas e inusitadas.

A leitura deste poema apela para a sensibilidade e certa intuição, já que não se prende ao rigor da forma com metros e rimas apuradas como costuma acontecer em outros textos de Quintana. Os versos livres assemelham-se mais a uma prosa poética ao representar certo descomprometimento com a norma e rigidez dos cânones. O ritmo mostra-se mais solto, mais livre, menos simétrico. Estruturando-se em orações condicionais iniciadas pela conjunção “se”, o poema se desenvolve com hipóteses de assuntos para serem abordados pelo poeta com a repetição da expressão “se falar...”; ao final, o poeta introduz a possibilidade de “não falar em nada” e dizer “simplesmente

tralalá...”. Ainda assim, o que importa é a intenção única e singular de o poeta produzir versos com emoção, pois estes nascem de uma ação apaixonada de poetizar, já que, para ele, “todos os poemas são de amor!”.

Outro metapoema bastante significativo presente em *Esconderijos do Tempo* tem como título a própria ação do poeta: “Eu Fiz um Poema”:

Eu fiz um poema belo  
e alto  
como um girassol de Van Gogh  
como um copo de chope sobre o mármore  
de um bar  
que um raio de sol atravessa  
eu fiz um poema belo como um vitral  
claro como um adro...  
Agora  
não sei que chuva o escorreu  
suas palavras estão apagadas  
alheias uma à outra como as palavras de um dicionário.  
Eu sou como um arqueólogo decifrando as cinzas de uma  
cidade morta.  
O vulto de um velho arqueólogo curvado sobre a terra...  
  
Em que estrela, amor, o teu riso estará cantando?  
(QUINTANA, 2005, p.470)

Em tom acentuadamente confessional, o poema é construído apoiando-se nas comparações que criam grande plasticidade no texto. A busca de uma expressão visual límpida permite que o leitor “veja” as imagens registradas nos versos. Assim, o poeta atribui ao poema os adjetivos “belo e alto” e utiliza-se da comparação para dizer que sua produção é “como um girassol de Van Gogh”, “como um copo de chope sobre o mármore de um bar”, “como um vitral claro”. A linguagem poética permite certas aproximações de palavras, cujos universos diferenciados acabam se aproximando, para gerar novas interpretações. A imagem mostra que “o poeta não quer dizer: diz. Orações e frases são meios. A imagem não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu sentido. Nela acaba e nela começa. O sentido do poema é o próprio poema. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação” (PAZ, 1982, p.134).

Na primeira comparação apresentada aparecem dois adjetivos. O primeiro, “belo”, é bem apropriado ao poema, mas o segundo, “alto”, só é possível ao girassol. Na segunda imagem que se apresenta no texto, o copo de chope é atravessado por um “raio de sol” e, na terceira, o vitral “é claro como um adro”. Todas essas imagens do poema colocam o leitor diante de uma realidade concreta: não a descreve simplesmente, mas oferece-nos a imagem, porque ela (a imagem) “não é meio; sustentada em si, ela é seu

sentido. Nela acaba e nela começa. O sentido do poema é o próprio poema. As imagens são irreduzíveis a qualquer explicação e interpretação” (PAZ, 1982, p.134).

O poema divide-se em dois momentos: o primeiro apresenta as ações do poeta no passado, expressas pelo verbo no pretérito perfeito “fiz”; o segundo momento é o presente do poeta, representado pelas expressões “agora”, “não sei”, “eu sou”. Assim, o jogo de temporalidade que se organiza, leva-nos a entender que a produção realizada no passado era repleta de belas imagens cujo sentido inicial acaba se perdendo no presente: “suas palavras apagadas / alheias uma à outra como as palavras de um dicionário”. O próprio poeta não as compreende mais, não se lembra mais de seu sentido original. Seu trabalho, agora, é como o de um arqueólogo que decifra as cinzas de uma “cidade morta”, isto é, o poema. Ao final, pergunta à amada onde estará a razão de sua inspiração: “Em que estrela, amor, o teu riso estará cantando?”

Nessa constante busca de arqueólogo que tenta encontrar e decifrar as palavras, destacam-se casos em que Quintana expressa grande inquietação diante das dificuldades do fazer poético, como em “Poema interrompido” a seguir:

A lâmpada abre um círculo mágico sobre o papel onde escrevo.  
Sinto um ruído como se alguém houvesse arremessado uma pequenina  
pedra contra a vidraça, ou talvez seja uma asa perdida na noite.  
Espreguiço-me, levanto-me e, cautelosamente, escancaro a janela. Oh!  
como poderia ser alguém chamando-me? Como poderia ser um  
pássaro? Na frente do quarto, acima do quarto, por baixo do quarto, só  
havia a solidão estrelada... Quem faz um poema não se espanta de  
nada. Volto ao abrigo da lâmpada e recomeço a discussão com aquele  
adjetivo, aquele adjetivo que teima em não expressar tudo o que  
pretendo dele... (QUINTANA, 2005, p.482-483)

Nas palavras de Octavio Paz, “diante do futuro poema o poeta está nu e pobre de palavras. Antes da criação, o poeta como tal não existe. Nem depois. É poeta graças ao poema. O poeta é uma criação do poema tanto quanto este daquele” (PAZ, 1982, p.205). É exatamente isso que se percebe no texto de Quintana, um desligar-se do mundo. Tudo o que em um momento anterior constituía seu mundo cotidiano, suas preocupações habituais, tudo desaparece. A respeito desse momento, o poeta explica: “Sinto que quando me vem um poema, me ocorre fazer um poema, o mundo exterior não existe, eu fico como dentro de uma redoma, os rumores não importam.”<sup>51</sup> O ato de escrever contém, como primeiro movimento, algo como lançar-se no vazio. O poeta já está só, diante do papel onde escreve: “Na frente do quarto, acima do quarto, por baixo

---

<sup>51</sup> O trecho reproduzido está registrado no acervo do poeta; material datilografado contendo 11 páginas (01J0796-1989) - Provavelmente é uma entrevista concedida a Giovanni Ricciardi.

do quarto, só havia a solidão estrelada...” O que se percebe é que as palavras não estão em parte alguma, pois não são algo dado, que está à espera do poeta. É necessário criá-las, inventá-las, assim “como nos criamos a cada dia e a cada dia criamos o mundo” (PAZ, 1982, p.216). Entretanto, nada surge de nada, visto que a linguagem é diálogo, é social e envolve pelo menos dois interlocutores, aquele que fala e aquele que ouve. Desse modo, a palavra que o poeta busca é a de todos os dias, não a tira de si, nem do exterior. Para Paz, as palavras “são nosso próprio ser” e, quando o poeta se sente desligado do mundo até a própria linguagem foge dele. Então, é preciso torná-la realmente sua e, para isso, recorrer à imagem, ao ritmo, ao adjetivo “que teima em não expressar tudo”.

Embora o título aponte para um poema, a forma do texto apresenta-se em prosa, mas nem por isso a expressividade do texto recua. O ritmo, as sonoridades, as imagens, destacam-se como em versos estruturados de um poema. Há trechos que soam como redondilhas: “Na frente do quarto, / acima do quarto, / por baixo do quarto, / só havia a solidão estrelada...” Têm-se, neste trecho, três versos curtos, de cinco sílabas, e um verso longo.

A criação poética faz transparecer a condição do poeta, em busca de uma palavra que é pessoal, algo exclusivo dele, e instantânea, porque decorrente do instante da criação. Para Paz (1982), a inspiração é uma manifestação da “outridade” constitutiva do homem, algo que nos convida a sermos nós mesmos, um exercício de liberdade, mesmo que as palavras teimem em não expressar tudo o que se pretende delas. Nessa busca pela palavra perfeita, o adjetivo perfeito, o poeta discute com ela, força-a a dizer tudo o que ele deseja, e prossegue, incansável em seu trabalho, madrugada adentro, sob a luz da lâmpada a iluminar sua criação.

Na sequência, outro metapoema chama a atenção nesta obra. Nele, o poeta realiza seu trabalho, cantar, mas não canta o mundo, a amada, as coisas exteriores, pois, tal qual o título do poema, “O poeta canta a si mesmo” (QUINTANA, 2005, p.488):

O poeta canta a si mesmo  
 porque nele é que os olhos das amadas  
 têm esse brilho a um tempo inocente e perverso...

O poeta canta a si mesmo  
 porque num seu único verso  
 pende - lúcida, amarga -  
 uma gota fugida a esse mar incessante do tempo...

Porque o seu coração é uma porta batendo  
 a todos os ventos do universo.

Porque além de si mesmo ele não sabe nada  
ou que Deus por nascer está tentando agora ansiosamente respirar  
neste seu pobre ritmo disperso!

O poeta canta a si mesmo  
porque de si mesmo é diverso.

Friedrich (1978, p.162) afirma que “o poeta se transforma naquele que se aventura em campos linguísticos até então não trilhados”; todavia, a presença de uma consciência altamente equilibrada e racional permite o controle sobre si mesmo e o resguarda dos sentimentos mais banais. Assim age Quintana ao produzir um cantar de si mesmo, um cantar que se reconhece “na manifestação de uma poética em que o eu se percebe um outro, não por sair de si mesmo, mas por ser produto de um sujeito externo, anônimo, impessoal, que molda a subjetividade literária” (ZILBERMAN, 2006, p.36). Assim, o poeta desenvolve o poema em quatorze versos, nos quais afirma cantar a si mesmo e arrola as explicações sobre esse cantar com pequenas estrofes – dísticos, tercetos e apenas um quarteto -, alternando versos curtos e versos mais longos, com acentuada musicalidade. O primeiro verso é repetido na segunda estrofe para dar continuidade às justificativas dessa ação, o cantar. Decorrente dessa afirmação tem-se um rol de imagens que se renovam, como a “gota fugida a esse mar incessante do tempo” ou “uma porta batendo a todos os ventos do universo”.

Ao falar de seu próprio cantar, o poeta mostra a diversidade de sua poesia, de seus temas, de seu repertório; o poeta canta a si mesmo porque tudo o que escreve nada mais é do que sua própria experiência, sua variada forma de compor, suas múltiplas faces de artista: “O poeta canta a si mesmo / porque de si mesmo é diverso”.

### **2.2.9 A Vaca e o Hipogrifo (1977)**

Publicado em 1977, *A Vaca e o Hipogrifo* apresenta o poeta Mario Quintana no esplendor de sua maturidade poética. Empregando frequentemente expressões do cotidiano e escrevendo seus textos tanto em prosa como em verso, o livro revela a informalidade do autor da mesma forma que em seus textos da coluna *Caderno H*. A pesquisadora Regina Zilberman explica que o título mostra

[...] as duas dimensões da obra do autor e, conseqüentemente, de sua prosa: de um lado avulta a observação – frequentemente dessacralizadora – da realidade circundante; de outro, assiste-se à

atuação da fantasia, que o conduz à criação de seres mágicos e imaginários. (ZILBERMAN, 1988, p.101)

Mesmo com o uso das expressões cotidianas e espontaneidade da escrita o poeta encontra-se, nessa obra, em plena experimentação das formas poéticas. Com mais de duzentos textos, muitas vezes próximos de um diário, estão presentes pensamentos, aforismos, anotações, poemas e breves crônicas, reunindo prosas, miniprosas e poemas. Além disso, é possível observar o domínio de Quintana no contraste entre os versos e a prosa, que também se mesclam.

*A Vaca e o Hipogrifo* é um livro em que é possível observar Quintana em duas autênticas atuações: o cronista e o poeta. Ambas complementam-se e integram-se no desenvolvimento da obra. Quando se lê o cronista, encontra-se o poeta e vice-versa. Importante ressaltar que é notório, nesse livro, o comportamento do autor em assumir o papel de mediador entre seus leitores e a literatura, promovendo a reflexão metalinguística em inúmeros textos.

Vimos, já, que Quintana é um artista que nos apresenta sua visão da poesia e do papel do poeta diante do texto poético. Mas não para aí. Mostra-nos também qual deve ser o papel do leitor diante desse tipo especial de texto. Na leitura de seus diversos metatextos, pode-se perceber a figura da declamadora, do leitor curioso por explicações, o que não se interessa pelo poema, aquele que é incompetente em relação ao texto poético, o bajulador, um outro que desconfia do poema sem rimas, e tantos outros que sua obra revela detalhadamente. Em contrapartida, ele também nos permite entender como ler um poema ou, mais especificamente, orienta seu leitor sobre como não ler poesia. Seguem suas lições em “De como não ler um poema”:

Há tempos me perguntaram umas meninas, numa dessas pesquisas, quantos diminutivos eu empregara no meu livro *A rua dos cataventos*. Espantadíssimo, disse-lhes que não sabia. Nem tentaria saber, porque poderiam escapar-me alguns na contagem. Que essas estatísticas, aliás, só poderiam ser feitas eficientemente com o auxílio de robôs. Não sei se as meninas sabiam ao certo o que era um robô. Mas a professora delas, que mandara fazer as perguntas, devia ser um deles. E mal sabia eu, então, que estava dando um testemunho sobre o estruturalismo - o qual só depois vim a conhecer pelos seus produtos em jornais e revistas. Mas continuo achando que um poema (um verdadeiro poema, quero dizer), sendo algo dramaticamente emocional, não deveria ser entregue à consideração de robôs, que, como todos sabem, são inumanos.

Um robô, quando muito, poderá fazer uma meticulosa autópsia – caso fosse possível autopsiar uma coisa tão viva como é a poesia. Em todo caso, os estruturalistas não deixam de ter o seu quê de humano...

Nas suas pacientes, afanosas, exaustivas furungações, são exatamente como certas crianças que acabam estripando um boneco para ver onde está a musiquinha. (QUINTANA, 2005, p.504)

Quintana expressa com toda clareza, nesse poema em prosa, que um poema é uma produção “dramaticamente emocional”, algo que ultrapassa sua estrutura, que é apenas o ponto de partida para a verdadeira leitura.

Falando do ato de autopsiar um poema, o poeta revela sua opinião acerca do estruturalismo. Para ele, mesmo tendo um “quê de humano”, as ações dos estruturalistas são comparadas às de um robô, cujas ações mecanizadas esmiúçam o poema por meio de suas “pacientes, afanosas, exaustivas furungações”. Há certa ironia de Quintana ao referir-se aos estruturalistas comparando-os a “certas crianças que acabam estripando um boneco para ver onde está a musiquinha”, já que aqueles, quando desmontam o texto para observar suas estruturas, esquecem-se da emoção contida nas palavras, assim como as crianças ignoram a emoção de ouvir a música.

É notória a irritação do poeta com certas abordagens que fizeram de sua poesia ao longo dos anos. Isso ele expressou muito bem em inúmeros textos, repudiando todo tipo de leitor curioso insensível à poesia. Assim, ao falar da professora que, provavelmente, orientou as estudantes a entrevistá-lo, comparou-a a um robô, preocupada em contabilizar números na obra poética, seguindo tendências de uma crítica mal compreendida naquele momento.

Outro texto de *A Vaca e o Hipogrifo* que trata da abordagem da crítica é “Conto de todas as cores”; de forma fantasiosa, o poeta narra a seguinte situação:

Eu já escrevi um conto azul, vários até. Mas este é um conto de todas as cores. Porque era uma vez um menino azul, uma menina verde, um negrinho dourado e um cachorro com todos os tons e entretons do arco-íris.

Até que apareceu uma Comissão de Doutores, os quais, por mais que esfregassem os nossos quatro amigos, viram que não adiantava.

E perguntaram se aquilo era de nascença ou se...

- Mas nós não nascemos - interrompeu o cachorro.

- Nós fomos inventados! (QUINTANA, 2005, p.512)

Fica claro que, por meio dessa pequena narrativa poética, o autor fala da literatura como ficção e os diferentes estilos com os quais um poeta pode se relacionar. A liberdade de expressão revelada pelas variadas cores das personagens do miniconto é característica da atitude “gazeadora” do poeta que preferiu experimentar uma diversidade de textos ao longo de sua carreira. A fórmula mágica representada pela expressão “Era uma vez...” introduz o leitor no mundo fictício da imaginação, no qual é

possível reconhecer personagens coloridos, comparados a experimentações poéticas, a serem examinados pela “Comissão de Doutores”, ou seja, os críticos. Ao final, um personagem – o cachorro - revela a informação decisiva: “Mas nós não nascemos [...] - Nós fomos inventados!” Com todos esses exemplos selecionados, pode-se inferir que a metapoesia é um importante veículo, seja para expressar a consciência crítica do autor, seja para evidenciar as referências que fundam a sua atividade criadora; não se pode ficar indiferente à voz da consciência criadora que então se manifesta.

Dessa forma, Quintana deixa claro o quanto se preocupa com seu público, desenvolvendo reflexões a respeito da leitura de poesia, mas também manifesta o quanto se incomoda com determinado tipo de leitor, que se esforça em reduzir o poema a um amontoado de rimas, palavras belas ou versos bem estruturados. Incomoda-o o leitor sem predisposição para compreender e sentir a poesia, incomoda-o o leitor bajulador, como representado no texto “Do estilo” (QUINTANA, 2005, p.508), no qual diz: “Se alguém acha que estás escrevendo muito bem, desconfia.../ O crime perfeito não deixa vestígios.” Embora pequeno, o texto contém grande ensinamento, pois é possível ver a ironia quintaneana novamente em seus textos, carregados de lições. Esse “alguém” a quem o poeta se refere é certamente aquele leitor bajulador, já citado anteriormente e que pouco ou nada entende de sua obra. Se, para Quintana, um poema é sempre algo inacabado, necessitando de constantes retomadas, o pobre leitor, cujo conhecimento poético é bem elementar, só poderá expressar falsas impressões ou até falsos elogios.

Ao falar do estilo, o texto a seguir aborda uma questão já exposta anteriormente em outras obras analisadas, mas, por ser tema recorrente na poesia deste autor e, dada a importância que ele atribui a esse aspecto, vale retomar sua discussão. Mario Quintana entende que o estilo é a cara do poeta, ou seja, algo que de tão particular, é visto como uma espécie de marca pessoal do escritor:

#### ESTÁ NA CARA

Uma cara é algo que reconhecemos à primeira vista, mas é difícilimo ou impossível descrever traço a traço. Porque a memória é instantânea. Não lhe peçam explicações. Seria como pedir a um relâmpago que nos desse uma exibição em câmara lenta. E da mesma forma que dizemos na rua: "Olha o fulano!" - a gente logo exclama ao folhear um álbum: "Olha um Renoir! Olha um Van Gogh! Olha uma Tarsila!". E assim também, se nos dizem um poema: "Mas isto só pode ser da Cecília, do Lorca, do Apollinaire!" Porque o estilo é a cara. (QUINTANA, 2005, p.562)

Compagnon (2010) já sustentou nossa discussão a respeito do estilo e recorreremos novamente à sua obra para exemplificar o que o texto acima apresenta. Para esse teórico, o estilo representa um conjunto de regras e características próprias, as quais permitem reconhecer o autor por meio de seu texto. Para Quintana, semelhantemente à visão de Compagnon, o estilo é a cara do poeta, sua marca singular e única. Marca que permitirá ao escritor ser reconhecido por seus recursos estilísticos, não o confundindo com outros.

Quintana afirma que o estilo do artista “está na cara”, quer dizer, seus traços são óbvios, mesmo que não se possa descrevê-lo “traço a traço”. Aborda primeiro o estilo dos pintores, como Renoir e Van Gogh, para depois relacionar a arte da pintura à literatura, cujos traços estilísticos também revelam seu autor: “E assim também, se nos dizem um poema: ‘Mas isto só pode ser da Cecília, do Lorca, do Apollinaire!’[...]”. Assim, o texto, tal qual a pintura, é a assinatura de seu autor; ao citar esses artistas, anuncia que nenhum poderá ser confundido com outro porque todos eles têm uma marca própria, única, que os faz reconhecíveis diante do público.

Seguindo essa linha de reflexão, há que se pensar em como os leitores interpretam os poemas, ou melhor, como não devem interpretar os poemas, pois estes já têm uma interpretação realizada pelo poeta. É o que se observa no texto intitulado “Intérpretes” (QUINTANA, 2005, p.509): “Mas, afinal, para que interpretar um poema? Um poema já é uma interpretação.” Sendo assim, qualquer interpretação do poema feita pelo leitor resultará em algo inútil, que vai além do poema, ou aquilo que o texto não é. De acordo com o poeta, o poema deve ser lido, entendido, não interpretado. O próprio Quintana revela-nos poeticamente o porquê dessa orientação no texto “A revelação”: “Um bom poema é aquele que nos dá a impressão de que está lendo a gente... e não a gente a ele!” (QUINTANA, 2005, p.532). Dessa forma, o leitor deve aceitar o poema como uma interpretação concluída da realidade e não uma realidade a ser interpretada novamente. Para Quintana, se isso ocorrer, será pura inutilidade.

Observemos, agora, a posição que o poeta assume quanto à irredutibilidade do texto poético, em “2005”:

Com a decadência da arte da leitura, daqui a 30 anos os nossos romancistas serão reeditados exclusivamente em histórias de quadrinhos...

A grande consolação é que jamais poderão fazer uma coisa dessas com os poetas.

A poesia é irredutível.

(QUINTANA, 2005, p.511)

Parece-nos que Mario Quintana fazia previsões para o século XXI quando, em 1977, se referia à adaptação de romances para os quadrinhos. Hoje é possível encontrar inúmeras obras da literatura nacional e estrangeira adaptadas para histórias em quadrinhos. Uma busca rápida no conhecido site da Estante Virtual aponta, entre outras, *O Guarani*, de José de Alencar, *O Alienista*, de Machado de Assis, *O Capital*, de Karl Marx, *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, *Os Lusíadas*, de Camões, *Dom Quixote*, de Cervantes, todos esses em resposta a uma forma de apelo que nossa sociedade faz à imagem nos dias atuais.

Para Quintana, ainda que consigam essa transformação com os textos dos romances, isso não será provável com a poesia, já que se trata de um processo impossível de adaptação; se “a poesia é irreduzível”, ela é também inadaptável. Recorrendo a Walter Benjamin<sup>52</sup> novamente, lembramos que, mesmo que reproduzida com extrema perfeição, sempre será ausente “o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra” (BENJAMIN, 1994, p.167). A obra perde sua aura, sua existência privilegiada e singular. Decorrente dessa reflexão, é possível entender que a poesia não permite a redução dessa aura, do contrário será sua ruína. Assim, o que se observa nas palavras de Quintana em “2005” é o poeta já prever, há tantos anos, que a expressão poética não é redutível a nada mais, pois a poesia é capaz somente de exprimir a si mesma.

Continuando sua construção metalinguística, o poeta explica como utiliza a poesia descartando qualquer possibilidade de usá-la para outra finalidade senão poética. O texto “Madrigal” apresenta as seguintes palavras: “Ponhamos as coisas no devido lugar. Eu não faço versos a ti: eu faço versos de ti...” (QUINTANA, 2005, p.512). Quintana demonstra que não quer utilizar a poesia para agradar alguém (“a ti”), pois a pessoa de quem se fala (“de ti”) serve-lhe apenas como objeto de inspiração. Esse alguém é simplesmente o ponto de partida para o surgimento de seus versos. É possível perceber certa crítica aos poetas que deturpam o sentido com o qual se apresenta o texto lírico e se valem da poesia para conquistas pessoais. O poeta entende a poesia como arte e sendo arte não se presta a interesses pessoais.

---

<sup>52</sup> Referência ao já mencionado ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, ao tratar das “tendências evolutivas da arte” (BENJAMIN, 1994, p. 167).

A leitura da obra de Quintana possibilita uma visão bastante ampla de seu trabalho e suas variadas manifestações de poesia. Uma abordagem que se encontra em mais de um texto é a visão do poeta como o próprio Criador. Este é o caso de “Semelhanças & Diferenças” (QUINTANA, 2005, p.520), que diz:

Deus criou o mundo "e viu que era bom". Desde então, nunca faltou um poeta que igualmente criou algo e também viu que era bom. Mas trata-se de poetas medíocres...

A despeito de ser um texto que expõe uma passagem bíblica, inclusive com aspas para a citação – *Gênesis*, Capítulo 1 -, estamos diante de uma situação que representa a dessacralização da figura divina, uma vez que podemos ler certa comparação entre Deus e um poeta medíocre, ambos envaidecidos de suas obras. Quintana considera que certos poetas brincam de Deus ao qualificarem o próprio trabalho como sendo “bom”, sem se importar com autocrítica. Para ele, um poeta que se sente envaidecido de sua criação só pode ser medíocre. Essa é a exata postura de alguém que está sempre insatisfeito com sua obra, buscando a perfeição na luta constante com as palavras, no trabalho árduo atrelado ao ato da criação e à autocrítica.

Não são apenas as inquietações do poeta que se apresentam nos textos de *Vaca e o Hipogrifo*, há também as inquietações do leitor. Assim, Quintana acredita que o leitor deve estar aberto para receber o poema e, desse modo, conseguir senti-lo. A busca de um equilíbrio da leitura é o que propõe o texto “Aproximações”:

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. (QUINTANA, 2005, p.521)

Chegar ao equilíbrio é o que o leitor deve fazer, buscar uma sintonia entre si e a obra, manter um nível de questionamento, não sendo aquele que crê em tudo ou, ao contrário, o que não crê em nada. Buscar uma “aproximação” entre a realidade do leitor e a realidade do poema. Quintana entende que o leitor deve ter a curiosidade de uma criança; o leitor deve apresentar a vida e a inteligência de uma criança que interroga, que espera uma resposta ainda mais instigante, nunca “instantânea, definitiva, única”. É pela incompletude do texto poético que o leitor se aproxima mais do momento de sua produção. Corroborando esse pensamento, Compagnon cita Sartre, em *O que é*

*Literatura?*, com as seguintes considerações a respeito do leitor e sua relação com o texto literário:

O ato criador não é senão um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o autor existisse sozinho, ele poderia escrever tanto quanto quisesse, nunca a obra como *objeto* seria conhecida e seria preciso que ele desistisse de escrever ou se desesperasse. Mas a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético e estes dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. (SARTRE apud COMPAGNON, 2010, p.143)

Assim, para Quintana, o leitor deve empreender uma busca em que se reconheçam os dois caminhos: o poeta, que parte da poesia para chegar ao poema; o leitor, que parte do poema para chegar à poesia.

Novamente o poeta tem como alvo o leitor despreparado, aquele que tudo pergunta, e os críticos. Isso porque ele não tolera os questionamentos inoportunos desse tipo de leitor e tampouco o comportamento arrogante da crítica que o julgou. No exemplo a seguir, esses críticos e leitores aparecem como ignorantes que tentam desvendar o poema sem se ter à poesia:

#### O MAGO E OS APEDEUTAS

"Não! com certeza deve haver um truque!"  
 E ei-los que invadem, num charivari,  
 o meu Castelo  
 (que se fez por si)  
 só para ver se não será de estuque...  
 e  
 - um esfrega daqui, sopra outro dali  
 o "material" é todo devassado:  
 o olho por trás do pince-nez rachado -  
 rebrilha, frio como um bisturi.  
 Para livrar-me deles, nem morrendo!  
 Serão só uns ingênuos, os sujeitos?  
 Não sei...  
 Mas em silêncio vou descendo  
 ao mais profundo dos porões do Sonho  
 E entre as retortas mágicas me encanto  
 a cultivar, sutil, os meus Defeitos.  
 (QUINTANA, 2005, p.515-516)

No texto em análise, logo no início já se percebem duas situações às quais Quintana mostra-se arredio: a abordagem do poema pelos críticos e o leitor incauto, preocupado em saber o que o poema quer expressar. Entretanto, o poeta faz essa apresentação de forma irônica e até bem humorada, utilizando termos como “apedeuta” e “charivari”. Tanto o crítico quanto o leitor são colocados no mesmo nível, igualados em ignorância, apresentando leituras errôneas e superficiais.

Esses desajeitados analistas, procuram esmiuçar o poema, fixando-se exclusivamente no superficial da obra, sem prestarem atenção no encantamento das palavras, no ritmo, nas sonoridades tão comuns aos textos quintaneanos. Quintana zomba desses minuciosos interessados em conhecer sua obra e revela o quanto estão fora da realidade, por serem tão dogmáticos a ponto de querer explicar algo que, para ele, não tem explicação: o poeta e o poema.

O próprio título já nos apresenta uma reflexão importante: primeiramente o mago, aqui entendido como o poeta, cuja função é criar enigmas e mundos misteriosos com as palavras; em seguida, os apedeutas, ou seja, críticos e leitores ignorantes à procura de explicações para aquilo que não pode ser entendido como uma fórmula exata.

Para o poeta, sua poesia é seu Castelo e, diante das intervenções desses sujeitos “ingênuos”, o que lhe resta fazer é descer silenciosamente “ao mais profundo dos porões dos Sonhos”, afastando-se desse aborrecido “charivari”. Essa introspecção ocorre porque o poeta conhece suas falhas e imperfeições – seus Defeitos - e, consciente de seu papel, criador e crítico de sua obra, busca continuar edificando seu Castelo.

O ofício do poeta implica uma observação constante do mundo, lançando seu olhar minucioso que lhe permite descobrir “tudo” o que deseja. Assim ocorre no poema “Os invasores”, no qual Quintana considera os poetas como seres extraterrestres:

Há muito que os marcianos invadiram o mundo:  
são os poetas  
e  
como não sabem nada de nada  
limitam-se a ter os olhos muito abertos  
e a disponibilidade de um marinheiro em terra...  
Eles não sabem nada nada  
- e só por isso é que descobrem tudo.  
(QUINTANA, 2005, p.552)

De acordo com o poema, diante do mundo o poeta assume uma posição de observador. É como um visitante que, não conhecendo nada desta realidade, põe-se a observar com “a disponibilidade de um marinheiro em terra...” para captar com seus “olhos muito abertos” o que somente a linguagem é capaz de reproduzir. Dessa forma, “a linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (PAZ, 1982, p.137). Para Quintana, a poesia surge a partir da espera do poeta, espera que se sustenta na observação da realidade para recriá-la por meio da linguagem poética.

Esses foram alguns textos selecionados cujo teor trata da visão do poeta acerca do seu ofício, a poesia, sua relação com os leitores e a crítica. A cada obra, novos e velhos temas se desenvolvem, na certeza de que sua “atroz função não é resolver e sim propor enigmas, fazer o leitor pensar e não pensar por ele” (QUINTANA, 2005, p.528).

### 2.2.10 Baú de Espantos (1986)

A revisitação da infância e da própria poesia é o que se encontra em *Baú de Espantos*, na busca pela valorização da experiência do cotidiano. Esse livro foi uma das últimas obras de Quintana; publicado em 1986, reuniu 99 poemas até aquela data inéditos, havendo inclusive produções de sua juventude, como alguns poemas datados das décadas de vinte, trinta e quarenta, entre eles, o poema “Maria”, de 1923. Essa situação confere ao livro uma estrutura de rigorosa montagem e um caráter especial em relação aos demais. Com poemas breves e em versos livres, aparecem também os sonetos, alguns metrificados e com rima, além de poemas em quadras com heptassílabos rimados.

Iniciaremos nossa análise dessa obra com um texto que se apresenta entre os últimos, exatamente o penúltimo do livro, intitulado “Projeto de Prefácio” (QUINTANA, 2005, p.627) e, que, a nosso ver, poderia ser seu texto de abertura do livro:

Sábias agudezas... refinamentos...  
 - não!  
 Nada disso encontrarás aqui.  
 Um poema não é para te distraíres  
 como com essas imagens mutantes dos caleidoscópios.  
 Um poema não é quando te deténs para apreciar um detalhe.  
 Um poema não é também quando paras no fim,  
 porque um verdadeiro poema continua sempre...  
 Um poema que não te ajude a viver e não saiba preparar-te para a  
 morte  
 não tem sentido: é um pobre chocalho de palavras!

O texto acima retoma uma antiga preocupação de Quintana em abordar a utilidade da poesia. Para ele, o texto lírico tem uma função mais profunda e elevada que se aproxima das funções da literatura<sup>53</sup> defendidas por Antonio Cândido (1972), e

<sup>53</sup> Antonio Cândido identifica três funções exercidas pela Literatura, a saber: função psicológica (necessidade de ficção, fantasia), função formadora (com base na realidade, a literatura atua como formação) e função social (identificação do leitor e de seu universo vivencial, reconhecimento da realidade que o cerca), as quais formam um conjunto que se denomina função humanizadora da Literatura.

acentua que a poesia deve seguir em direção a uma função mais humanizadora, auxiliando o leitor a entender as grandes preocupações do homem, sua origem e seu destino, ou seja, a vida e a morte. O poeta e o crítico possuem a mesma visão, segundo a qual a literatura tem o poder de atuar na formação do indivíduo. Antonio Cândido explica, em seu ensaio “A literatura e a formação do homem”, que “a Literatura não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (CÂNDIDO, 1972, p.806); Quintana expressa, em seus versos: “Um poema que não te ajude a viver e não saiba preparar-te para a morte / não tem sentido [...]”. Vê-se que os dois, poeta e crítico, concordam em ser papel da literatura ajudar o leitor a entender os extremos da humanidade.

Analisando o poema “Projeto de Prefácio”, observa-se que, para entender esses extremos a que se refere o parágrafo anterior, é mister ouvir o poeta quando este profere que um poema não se presta ao entretenimento do leitor, com “agudezas” e “refinamentos”, tampouco para exames minuciosos de sua construção, pois nada disso poderá ser visto em sua obra. No entanto, adverte que “um poema não é também quando paras no fim, / porque um verdadeiro poema continua sempre...”. Ao entender esse verso como uma verdade, valemo-nos da ideia de que o poema continua no leitor, em cada um que lê e se envolve com o texto, sentindo-o, relacionando a realidade da obra às suas próprias experiências pessoais. Dessa forma, o leitor sentir-se-á participante de uma humanidade, conseguindo incorporar à sua experiência o que o escritor lhe comunica por meio da poesia. Peixoto compartilha a ideia de função humanizadora ao afirmar que

A poesia para Mario Quintana tem também uma função. Não a de combater instituições e regimes políticos; não a de defender ou atacar esta ou aquela bandeira; não a de simples prazer de escrever poemas, embora o poeta diga que ainda se lembra do encantamento que sentiu ao tocar pela primeira vez no “instrumento desconhecido”, mas um fim mais complexo: o aperfeiçoamento da alma humana. (PEIXOTO, 1994, p.34)

“O pobre poema” apresenta uma função crítica em relação à poesia e anuncia o quanto é preciso destruir a poesia fracassada:

Eu escrevi um poema horrível!  
É claro que ele queria dizer alguma coisa...  
Mas o quê?  
Estaria engasgado?  
Nas suas meias palavras havia no entanto uma ternura  
mansa como a que se vê nos olhos de uma criança

doente, uma precoce, incompreensível gravidade  
 de quem, sem ler os jornais,  
 soubesse dos sequestros  
 dos que morrem sem culpa  
 dos que se desviam porque todos os caminhos estão  
 tomados...  
 Poema, menininho condenado,  
 bem se via que ele não era deste mundo  
 nem para este mundo...  
 Tomado, então, de um ódio insensato,  
 esse ódio que enlouquece os homens ante a insuportável  
 verdade, dilacerei-o em mil pedaços.  
 E respirei...  
 Também! quem mandou ter ele nascido no mundo errado?  
 (QUINTANA, 2005, p.585)

O primeiro verso apresenta a confissão do poeta de que produziu um “poema horrível”; essa revelação permite-nos enxergar que existe uma acentuada subjetividade ao considerar sua produção um poema tão ruim, já que “é claro que ele queria dizer alguma coisa...”. Ocorre que o poema não consegue expressar os descaminhos do mundo, aquela “incompreensível gravidade / de que [...] / soubesse dos sequestros / dos que morrem sem culpa / dos que se desviam porque todos os caminhos estão / tomados...”. A presença de expressões como “ternura mansa” vista nos “olhos de uma criança doente”, desencadeia outras possibilidades de leitura do texto. O poeta está diante do poema e compara-o ao “menininho condenado”. O poema agoniza tal qual a criança doente, que “não era deste mundo / nem para este mundo...”. Assim, o “pobre poema” é uma “insuportável verdade” para seu criador que, “tomado [...] de um ódio insensato”, põe fim à existência do texto. No verso final, o poeta, dotado de sutil ironia, atribui ao acontecido a justificativa de que o poema pertencia a outro mundo.

Retomando o primeiro poema analisado de *Baú de Espantos*, pode-se estabelecer uma relação entre os dois aqui apresentados. O primeiro revela que um poema sem sentido é um “pobre chocalho de palavras”; o segundo expressa a necessidade de destruir a poesia falhada. Nota-se que Quintana demonstra, por meio de seus versos, o quanto é exigente no trabalho que desempenha. Uma poesia crítica e reflexiva assim só pode ser materializada em metapoemas; ao fundir o trabalho de criação e de crítica, o poeta demonstra sua busca infatigável pela perfeição da obra. A pensar nessa postura, é possível acreditar que Quintana seguia à risca os conselhos de

Pessoa<sup>54</sup> (1974, p.271): “Exija de si o que sabe que não poderá fazer. Não é outro o caminho da Beleza”.

O poeta como um observador. Essa é uma temática da qual Quintana não se afastou. Pelo contrário, foi aperfeiçoando seu olhar crítico, à medida que se tornava mais exigente com sua arte na busca de uma expressão cada vez mais límpida e autêntica. Como veremos, é preciso olhar com muita sensibilidade e atenção para as coisas e para si mesmo, a fim de redescobrir os mesmos objetos de sempre:

#### O OLHAR

O último olhar do condenado não é nublado sentimentalmente por  
lágrimas  
nem iludido por visões quiméricas.  
O último olhar do condenado é nítido como uma fotografia:  
vê até a pequenina formiga que sobe acaso pelo rude braço do  
verdugo,  
vê o frêmito da última folha no alto daquela árvore, além...  
Ao olhar do condenado nada escapa, como ao olhar de Deus  
- um porque é eterno,  
o outro porque vai morrer.  
O olhar do poeta é como o olhar de um condenado...  
como o olhar de Deus...  
(QUINTANA, 2005, p.610)

Nesse poema, o autor estabelece uma relação de comparação a fim de envolver nosso pensamento em duas imagens bastante significativas: o olhar de Deus e o olhar de um condenado. Seu intuito é enfatizar a capacidade que tem o poeta de captar o instante com detalhes e precisão. O olhar da onipresença e onipotência divina, que tudo sabe, tudo vê, “porque é eterno”, une-se ao olhar daquele que registra fotograficamente, como em despedida, “porque vai morrer”, cada detalhe dessa realidade.

Comparar o olhar do poeta ao olhar de Deus e ao olhar de um condenado para, então, expressar sua postura diante da criação poética. Essa articulação concebida por Quintana só é possível porque as imagens construídas por ele levam-nos a acreditar que elas correspondem às emoções do autor. É possível sentir que realmente o olhar do poeta é tão especial quanto esses dois olhares, de Deus e do condenado. Aqui, retoma-se a ideia de convicção na poesia, difundida por Borges. Este afirma que não se trata de dar crédito ou não às metáforas, “o que realmente importa é o fato de acharmos que elas correspondem às emoções do autor” (BORGES, 2000, p.100).

---

<sup>54</sup> No livro o autor discute conceitos a respeito de ideias estéticas, da literatura, do autor e da obra.

Como se vê, o ato de escrever, para Mario Quintana, é um modo de observar o mundo. Essa observação concretiza-se no paciente e persistente trabalho apresentado neste próximo texto, que trata da construção de um poema como uma difícil e árdua tarefa de equilíbrio:

#### O POEMA APESAR DE TUDO

Às vezes faço poemas de um equilíbrio instável...  
 Cai, cai, balão!  
 (As prateleiras da estante estão olhando de dentes arreganhados,  
 compridos dentes de todas as cores festivamente arreganhados)  
 Ah, o trabalho do poeta! Nem queiras saber...  
 É muito pior do que armar meticulosamente um castelo de cartas,  
 ou uma Torre Eiffel com pauzinhos de fósforos ante a janela aberta  
 (lá fora sorri sadicamente o Anjo das Tempestades).  
 E pensar que ainda há gente por aí que acha tão fácil o milagre da  
 Ascensão...  
 Mas ele não caiu  
 O poema desta vez não caiu...  
 Olha! o poema chispa como um sputnik!  
 O poema é a lua na amplidão!  
 (QUINTANA, 2005, p.616-617)

Como é possível constatar, o poema exemplifica a difícil arte de compor versos que, às vezes, podem surgir com “um equilíbrio instável”. Trevisan (2006, p.29) parece concordar com o poeta quanto ao trabalho do escritor. Para ele, “a arte de Quintana é de uma precisão ‘quase científica’. Cada palavra precisa estar no seu lugar. Um deslocamento, nesse lirismo de alta voltagem, não produz um desabamento de teto, mas um tremor de terra”.

Balão, castelo de cartas ou torre de pauzinhos de fósforos, diante da instabilidade do poema, as “prateleiras da estante” e o “Anjo das Tempestades” torcem por sua ruína. Fazer versos, para o poeta, é passar pelo milagre da Ascensão, não sucumbir à queda. Foi necessário “armar meticulosamente” essa construção que se edifica e se eleva a ponto de faiscar como um “sputnik”, porque, dessa vez, o poema não desabou. O poema sustenta-se, ascende, cintila e renova-se pela metáfora: “O poema é a lua na amplidão!” A imagem da lua é recorrente na obra do poeta; de tempos em tempos, ele encontra uma nova forma de descrevê-la. Agora, o poema desperta as variadas emoções que a lua causa no poeta em cada vez que a olha e, também, pelas descobertas que faz sobre esse sempre possível alvo de contemplação: o poema-lua.

Embora seja marcante a seriedade com que o poeta expõe sua visão da poesia, há poemas que trazem uma abordagem mais lúdica, irônica até. É o caso de “O encontro”, do mesmo livro *Baú de Espantos*:



segundo verso, a alternância de versos longos e curtos, exprimindo o desejo inútil de exploração do espaço da página, a exemplo do advérbio “len-ta-men-te”, ou ainda, do deslocamento das palavras nas linhas do poema representado pelos sétimo, oitavo e penúltimo versos.

O título do texto “Poema ouvindo o noticioso” explica o fato de que as novidades, as notícias não têm a força suficiente para fazer nascer um poema. Poeta e página aguardam, mudos, quando a “Presença Invisível” da inspiração, como uma Musa, se afasta “deixando / um rastro / de silêncio”. Ao invés de um poema, apenas a página em branco.

Como se estivesse cansado desse instante da criação que não se realiza, Quintana brinca com o descompasso entre vida e poesia:

#### CONVITE

Basta de poemas para depois...  
 Ó Vida, e se nós dois  
 Vivêssemos juntos?  
 (QUINTANA, 2005, p.617)

Seria um desabafo do poeta, talvez em momento de dificuldade para fazer nascer o poema que ficaria para dar seu testemunho futuro sobre a vida. E vem o pensamento: por que, então, não tentar apenas viver a vida, sem a preocupação de dar esse testemunho, de deixar o legado para o futuro? “Data e Dedicatória” (QUINTANA, 2005, p.613) representa um contraponto desse texto ao refletir a intemporalidade do poema, da poesia:

Teus poemas, não os dates nunca... Um poema  
 Não pertence ao Tempo... Em seu país estranho,  
 Se existe hora, é sempre a hora extrema  
 Quando o Anjo Azrael nos estende ao sedento  
 Lábio o cálice inextinguível...  
 Um poema é de sempre, Poeta:  
 O que tu fazes hoje é o mesmo poema  
 Que fizeste em menino,  
 É o mesmo que,  
 Depois que tu te fores,  
 Alguém lerá baixinho e comovidamente,  
 A vivê-lo de novo...  
 A esse alguém,  
 Que talvez nem tenha ainda nascido,  
 Dedica, pois, teus poemas.  
 Não os dates, porém:  
 As almas não entendem disso...

A leitura da obra completa de Quintana possibilita o conhecimento de que sua produção poética se multiplica sempre diante de um mesmo eixo, isto é, a mesma experiência manifesta-se em muitos poemas aparentemente distintos, mas que se igualam na essência. Com autoridade de quem sabe o que diz, o autor ensina a um poeta: “Teus poemas, não os dates nunca...”, e justifica: “Um poema / não pertence ao Tempo...” Quintana sabe que a criação poética de hoje “é o mesmo poema / que fizeste em menino”, porque a poesia é parte da vida e permanece nela.

Esse texto ainda traz uma postura do poeta já conhecida de nossa discussão, qual seja, colocar o leitor como participante ativo diante do poema: “Alguém lerá baixinho e comovidamente, / A vivê-lo de novo...” É esse diálogo entre poeta e leitor que se vê em vários textos quintaneanos. A poesia permanece e será sempre lida e revivida por outra pessoa, o leitor. O poema escapa às determinações do tempo, alerta para a importância do leitor e aconselha o poeta a não datar seus textos, porque “um poema não pertence ao tempo”; entretanto, curiosamente, alguns poemas desse livro foram datados, conforme já explicado no início desta análise. São seis produções que pertencem à juventude do poeta, datadas de 1923 (Maria), 1926 (Manhã), 1935 (Verde), 1942 (Um soneto para Marília), 1952 (Soneto póstumo) e 1953 (Parece um sonho).

Arriscamos duas possibilidades para essa publicação tão especial em plena década de 80. A primeira trata da unidade do conjunto que sustenta a noção de continuidade presente na obra de Quintana, apregoada por Carvalho (2005). A pesquisadora não trata exatamente dessas produções, mas afirma que essa continuidade ocorre pela reiteração de “motivos, temas e imagens” além de “poemas inteiros e mesmo versos isolados”, os quais retomados de obras anteriores, acabam por criar uma linha que os relaciona. Decorrente dessa exposição, defende-se aqui que a publicação tardia desses poemas, vale dizer, inéditos até então, advém de uma necessidade do poeta de não se afastar de suas origens literárias, ou mesmo retomar essa unidade já tão distante para garantir sua máxima de que sempre foi “o mesmo”. A outra hipótese segue uma linha mais temática em relação ao livro. Os poemas datados seriam verdadeiros “achados” retirados do baú, já que o *Baú de Espantos* está aberto para novas e velhas possibilidades de criação de seu autor. Em defesa dessa explanação, citamos a epígrafe desse livro, extraída de um poema de *Esconderijos do Tempo*: “...quantas coisas perdidas e esquecidas / no teu baú de espantos...”

A metapoesia presente em *Baú de Espantos* aconselha a não datar os poemas; e confirmando sua própria orientação, Quintana resgata seus escritos há décadas

adormecidos. Talvez porque quisesse que seus leitores viessem a ler “baixinho e comovidamente, / a vivê-lo(s) de novo”, talvez porque os tenha dedicado aos leitores que ainda não tinham nascido.

### **2.2.11 Da Preguiça como Método de Trabalho (1987)**

O livro *Da Preguiça como Método de Trabalho* é formado por uma reunião de textos publicados na coluna mantida por Quintana no “Caderno H”, do Jornal *Correio do Povo*. Retoma, portanto, o mesmo estilo do livro *Caderno H*, publicado em 1973. Nele podemos ler crônicas, aforismos, poemas, trovas, haikais, entrevistas e contos do autor gaúcho. Há textos leves, divertidos, reflexivos e até alguns bem sérios, a respeito da vida, do mundo, das coisas, dos animais, de livros e autores famosos, como nos textos sobre Raul Bopp, Proust, Goethe ou seu grande amigo Érico Veríssimo, entre tantos outros temas. O ato de escrever e a condição do escritor são retomados com grande entusiasmo nessa obra, como se percebe nos aforismos “O assunto”: “E nunca me pergunte o assunto de um poema. Um poema sempre fala de outras coisas...” (QUINTANA, 2005, p.693) e “A função”: “A função do poeta não é explicar-se. A função do poeta é expressar-se.” (QUINTANA, 2005, p.712).

Quintana confirma que a poesia não pode ser mais bem expressa, teorizada e elucidada senão pela própria poesia. Assim, o resultado dessa arte surge quando o poeta se volta para si mesmo, o poeta, seu fazer artístico, a poesia, e o resultado desse fazer, o poema. Por meio de seus metapoemas, mostra como é possível desenvolver a função metalinguística da linguagem sem abandonar a função poética, poetizando o próprio fazer poético. Essa é uma verdadeira necessidade que se aprofunda em sua obra a cada novo livro.

Ao desenvolver seus textos em prosa, Quintana procura aproximar a realidade poética da realidade cotidiana, das situações simples do homem moderno; aproxima a poesia do leitor; aproxima o papel do poeta ao do teórico da literatura e da arte. E, para que isso aconteça, utiliza-se dos poemas por meio dos quais dialoga consigo mesmo, com o leitor e com a própria poesia. Entre tantos textos metalinguísticos presentes em *Da Preguiça como Método de Trabalho* escolhemos iniciar nossa análise pelo texto “O apanhador de poemas”, por esboçar uma verdadeira poética:

Um poema sempre me pareceu algo assim como um pássaro engaiolado... E que, para apanhá-lo vivo, era preciso um cuidado infinito. Um poema não se pega a tiro. Nem a laço. Nem a grito. Não,

o grito é o que mais o espanta. Um poema, é preciso esperá-lo com paciência e silenciosamente como um gato. É preciso que lhe armemos ciladas: com rimas, que são o seu alpiste; há poemas que só se deixam apanhar com isto. Outros que só ficam presos atrás das catorze grades de um soneto. É preciso esperá-lo com assonâncias e aliterações, para que ele cante. É preciso recebê-lo com ritmo, para que ele comece a dançar. E há os poemas livres, imprevisíveis. Para esses é preciso inventar, na hora, armadilhas imprevisitas. (QUINTANA, 2005, p.709)

Quem escreve um poema, na condição de poeta assumido, sabe que o ato de escrever pressupõe uma série de exercícios, sem os quais o ato poético não se realiza. Esse é um texto que aponta claramente os subterfúgios utilizados pelo poeta para “apanhar” seus poemas. Valendo-se da imagem do pássaro e explorando seus campos lexical e semântico, como alpiste, canto, armadilhas, (en)gaiola(do), grades; compara o poeta a um gato que espera pacientemente pela recompensa, isto é, o poema-pássaro<sup>55</sup>. Para que o poema en-cante, é preciso “apanhá-lo vivo”; assim, o eu-lírico expressa as diferentes estratégias para apanhar cada um. Por meio da metalinguagem, o poeta vai apanhando seus poemas: utiliza-se da norma para apanhar os tradicionais; com ações imprevisíveis apanha aqueles que transgridem os cânones.

Uma declaração poética de como se constrói um texto lírico, essa é a visão que se tem da leitura desse texto. Fica evidente que é preciso esperar o poema com ritmo, os outros recursos, como as rimas, por exemplo, podem ser escolhidos ou não pelo escritor, haja vista a afirmação: “há poemas que só se deixam apanhar com isto”; reforçando que é possível fazer poemas sem rimas. Ao tratar do soneto, esclarece que é preciso fazê-lo cantar, explorando os recursos sonoros, do contrário ficará preso “atrás das quatorze grades”. Novamente Quintana destaca que um poema não se faz apenas com estrutura, mas com ritmo, rimas, enfim, deve-se esperá-lo com “assonâncias e aliterações”. Só assim ele poderá cantar, tal qual um pássaro. Na esteira dessa discussão, reportamo-nos às palavras de Octavio Paz: “O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. [...] Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo” (PAZ, 1982, p.68).

O poeta espera pelo poema “com paciência e silenciosamente como um gato”. Para o eu-lírico, há várias formas de se “apanhar” um poema: “Verás com o tempo que

---

<sup>55</sup> Essa imagem de poemas comparados a pássaros apareceu no texto “Os Poemas”, do livro *Esconderijos do Tempo*, já analisado neste capítulo: “Os poemas são pássaros que chegam / não se sabe de onde e pousam / no livro que lê.”

cada poema, aliás, impõe a sua forma”, como afirmado na Carta<sup>56</sup>, visto que o ritmo determina a forma do poema, como as canções, por exemplo.

Quintana vai compondo e apanhando seus poemas; por meio da metalinguagem desvenda os segredos da construção poética, revela as armadilhas capazes de fazer o texto cantar e dançar, na experiência de tornar lírico o processo de materialização da poesia para a concretização do poema. No próximo texto, o ritmo aparece como responsável pelo surgimento das letras no papel, as quais são convocadas pelo comandante-poeta:

Eu olho, no papel, letra após letra, esta linha avançando. Cada letra vai surgindo do nada - ou do outro mundo, como almas urgentemente convocadas.

E cada letra é um recruta atônito. Ignora a causa da mobilização desse exército fantasma.

"Para onde vamos?", cada qual pergunta-se.

Ah! meu bobo b, meu hirto h, meus efes e erres todos vocês enfim - exultem-se e consolem-se com o seu próprio comandante...

Pois eu juro que agora mesmo o ouvi dizer, bem baixinho, enquanto cofiava as suas invisíveis barbas metafísicas: "Que bela marcha! Mas à conquista do quê?" (QUINTANA, 2005, p.649)

O eu-lírico explica como se vão formando os versos, na “linha avançando”, submissos à vontade de seu condutor: “Ah! meu bobo b, meu hirto h, meus efes e erres todos vocês enfim - exultem-se e consolem-se com o seu próprio comandante...” As palavras mobilizam-se para atendê-lo, seguindo o ritmo bem marcado da “marcha” na página que se vai preenchendo. No entanto, é necessário algo mais, e o poeta tem consciência disso; pergunta-se então: “Mas à conquista do quê?” O próprio Quintana vem nos auxiliar, com textos dessa obra, para dizer que um poema não se faz apenas com letras e palavras obedientes, pois “a magia das palavras num poeta deve ser tão sutil que a gente esqueça que ele está usando palavras (QUINTANA, 2005, p.711). E acrescenta: “O verdadeiro poeta, tudo quanto ele toca se transforma em poesia.” Ou ainda: “Um poeta deve escrever como se fosse o último ser vivente sobre a face da Terra” (QUINTANA, 2005, p.746). Eis a resposta do poeta ao para que escrever.

Como se pode extrair das ideias acima, para Quintana, o texto é a própria tradução de si mesmo. Essa ideia surge também em “*Commedia dell’Amore*” (QUINTANA, 2005, p.653), quando reafirma suas reflexões anteriores. Agora, porém, o faz de forma direta, sem recorrer a metáforas ou à figura mitológica de Midas: “Um artista põe toda a alma que ele tem no papel que representa. Por isso a gente é tão feliz...

---

<sup>56</sup> Referência ao texto “Carta”, do *Caderno H*, analisado no subtópico 2.3.6 deste capítulo.

e tão desgraçada também”. Semelhante é a postura do poeta em “Da arte de sofrer” (QUINTANA, 2005, p.706):

O sofrimento dos poetas é muito relativo. Pois se um poeta consegue um dia expressar as suas dores com toda a felicidade como é que poderá ser infeliz? Camões, o velho Camões que o diga com suas imortais penas de amor. Suas felizes penas de amor!

Ainda é possível encontrar textos em *Da Preguiça como Método de Trabalho* em que são retomados temas já explorados em obras anteriores, sendo a poesia como forma de salvação, o poeta tendo o poder divino da criação, entre outros, sempre redescobertos pelo poeta:

S.O.S. ÀS AVESSAS

Cada poema é uma garrafa de naufrago jogada às águas... Quem a encontrar salva-se a si mesmo. (QUINTANA, 2005, p.643)

FATOS CONSUMADOS...

...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... (QUINTANA, 2005, p.651)

Um dos textos que mais traduzem elementos da poética quintaneana nessa obra é, certamente, “De uma Entrevista concedida a Edla Van Steen”<sup>57</sup>, sem data, mas que demonstra toda a perspicácia e originalidade do poeta. O texto é organizado em vinte perguntas com suas respectivas respostas, aparentemente objetivas; entretanto, exprimem não só lembranças da infância, adolescência, as primeiras publicações, hábitos pessoais para escrever, as principais traduções, como também conceitos de literatura e revelações sobre o fazer poético. Alguns trechos selecionados serão reproduzidos para análise, a seguir:

- Ser poeta não é uma maneira de escrever. É uma maneira de ser. O leitor de poesia é também um poeta. Para mim o poeta não é essa espécie saltitante que chamam de Relações Públicas. O poeta é Relações Íntimas. Dele com o leitor. E não é o leitor que descobre o poeta, mas o poeta é que descobre o leitor, que o revela a si mesmo. (QUINTANA, 2005, p.742)

Repete-se aqui a máxima de que sua poesia é sua vida, porque “ser poeta [...] é uma maneira de ser”, não de escrever. No texto ocorre o encontro íntimo entre poeta e leitor, dois polos em situações semelhantes: um cria; o outro, na leitura, recria. É preciso estabelecer uma relação íntima de diálogo com o poeta para que o leitor se

---

<sup>57</sup>Texto publicado em *Da preguiça como Método de Trabalho*. In: QUINTANA, Mario. **Poesia Completa**: em um volume. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p.742-750.

descubra. Para que isso aconteça, faz-se necessário ler o poema com os olhos do poeta. No texto “Comunicação” (QUINTANA, 2005, p.654), desse mesmo livro, o poeta completa: “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.”

Sobre as primeiras produções, ele afirma: “O meu ‘elemento’ era a poesia. Comecei a ser poeta como um cachorro que cai n’água e não sabia que sabia nadar. (Sabia.)” (QUINTANA, 2005, p.743, aspas do autor). Na continuação da entrevista, o poeta explica como constrói o poema:

Às vezes a frase nem é poética. Certa vez, por exemplo, disse-me um companheiro ao observar um nosso amigo, desses do tipo "mosquito elétrico" gesticulante, etc.: "Fulano parece um boneco de engonço". Pois bem, fui para casa e escrevi um dos meus poemas mais realizados, aquele que assim começa: "Os mortos são ridículos como bonecos de engonço a que cortassem os fios." Por outro lado, meu poema "O morituro", em Apontamentos de história sobrenatural, saiu ali publicado na sua quarta versão. E olhe lá! (QUINTANA, 2005, p.745 – aspas do autor)

O processo da criação poética é instável, por vezes é rápido e o poema sai quase pronto de primeira; por vezes é um processo de reescritura incansável, até que se chegue à versão definitiva. O que se constata é que existe uma imagem como elemento precursor do poema, “uma colaboração fatal e inesperada”, nas palavras de Octavio Paz (1982, p. 191). Diante do quadro que se apresenta no excerto supracitado, identificam-se, em Quintana, duas concepções opostas sobre a criação durante o fazer literário. O primeiro exemplo do trecho assemelha-se à visão de poeta romântico, relatado por Paz (1982), cujo trabalho flui inesgotavelmente, obedecendo ao ritmo da mão que escreve de acordo com o pensamento que o dita, pois o poeta escreve sem parar, abandonado ao fluir inesgotável das palavras. “O poema flui, anda, é esse fluir que lhe outorga unidade”. [...] “As palavras buscam uma palavra que dará sentido à sua marcha, fixidez à sua mobilidade” (PAZ, 1982, p.193). Já o exemplo do poema “O morituro”, publicado em sua quarta versão, revela a atuação do poeta reflexivo, que segue “um plano previamente traçado. Nada foi deixado ao acaso. Cada rima e cada imagem têm a necessidade e a leveza de um jogo geométrico” (PAZ, 1982, p.192).

Assim, de acordo com o próprio depoimento do poeta, o processo de criação literária não advém de uma única maneira, mas oscila entre dois processos opostos de composição, mostrando que Quintana era “de si mesmo diverso”, tal qual as palavras de seu verso. Ora reflexivo, ora romântico, o poeta vivencia a ambiguidade do mistério da criação.

Mais adiante, Quintana reafirma sua opinião de mostrar mais uma vez que prefere o mistério da poesia e se resguarda com o contexto das conquistas da poesia moderna:

[...] a minha principal característica foi sempre o bom senso. Foi esse mesmo bom senso que me afastou das questões metafísicas da adolescência, pois se nem Platão e outros craques da Antiguidade, se ninguém, em trinta séculos de pensamento, conseguiu decifrar a significação da vida - muito menos eu! Fiquemos com o mistério da poesia. Nem foi por outro motivo que dei ao meu penúltimo livro o título de *Apontamentos de história sobrenatural*. Há pouco você me perguntou se bastava "uma frase poética" etc. A conquista da poesia moderna é a transfiguração, acabaram-se os temas poéticos. Antes só se podia falar em cisne, agora fala-se em pato e sapato. O cotidiano, escrevi eu no *Sapato florido*, o cotidiano é o incógnito do mistério. (QUINTANA, 2005, p.745-746)

Interessam-lhe as questões mais gerais e, portanto, mais universais. Prefere tratar de temas que tenham significado aos homens de qualquer tempo. Decorrente disso, cita o cotidiano, de onde extrai suas produções mais genuínas; insere, em seus textos, elementos como pato e sapato, comuns a todos. Retoma, assim, suas convicções diante da obra que construiu, comprovando que o bom senso sempre o acompanhou, sendo fiel a si mesmo desde o início de sua carreira.

A maturidade desse momento confere ao poeta uma postura que podemos chamar de antinarcísica. Observa-se que a consciência de seu papel na sociedade e na literatura nacional aumenta à medida que sua pessoa e suas obras são cada vez mais caras ao público, não só em seu estado natal, mas em todo o país. A despeito de sua vaidade, já propagada pelos mais próximos a ele, o bom senso a que se referiu no trecho da entrevista supracitada, pode ser visto em “O velho poeta” (QUINTANA, 2005, p.690):

O Velho Poeta... um velho poeta... ah! não é o que vocês pensam... Não, ele não está comodamente sentado em cima dos louros, sem espetar-se. Felizmente a inquietação continua: ele nunca sabe se o seu próximo verso vai sair bom mesmo ou tão comovedoramente ruinzinho como os primeiros versos que fez em menininho. E o velho coração continua..., curtindo sempre um eterno e penúltimo amor.

O texto mostra inicialmente a admiração que Quintana mantinha pelo poeta português Antônio Nobre, citado inúmeras vezes em seus poemas. A evocação dá-se com o reconhecimento da expressão o “Velho Poeta”, com artigo definido e iniciais maiúsculas, numa clara alusão ao poeta de *Só*, a quem Quintana e os de sua geração chamavam de o velho “Anto”. Verdadeiro mestre, aquele poeta exerceu forte

“confluência” na obra deste, mas, à custa de seu bom senso, o autor de *A Rua dos Cataventos*<sup>58</sup> prefere ser apenas um velho poeta (com artigo indefinido) na “inquietação contínua” de sua busca pela poesia, a ser alguém “comodamente sentado em cima dos louros”. Sua experiência revela que, se serão bons ou “comovedoramente ruinzinho como os primeiros versos que fez em menininho”, somente a “luta amorosa com as palavras<sup>59</sup>” poderá dizer.

### 2.2.12 Preparativos de Viagem (1987)

O décimo segundo livro a ser trabalhado neste capítulo apresenta-se de forma versátil, ao falar do clima, das delícias mundanas, das pequenas ruas por onde andava, mas sobretudo fala do poeta, do “velho poeta” e suas impressões sobre a vida, a morte, o amor, a adolescência, dias de chuva e, como não poderia deixar de ser, fala da poesia. Segundo Carvalho (2005, p.17), “por receber poemas novos e outros já publicados, recebeu do autor o subtítulo de ‘Antologia pessoal’, tornando-o um livro singular. Em um dos poemas lê-se que “o verso é um doido cantando sozinho. / Seu assunto é o caminho. E nada mais! / O caminho que ele próprio inventa...” (QUINTANA, 2005, p.776). A morte tem sua visão derradeira no livro; percebe-se que o autor demonstra um consolo, um sentimento profundo de vitória ao poder, finalmente, repousar “entre os outros viajantes sem bagagem...” (QUINTANA, 2005, p.771). Ao final do livro, encerra com “A imagem perdida”, poema dedicado a Sérgio Faraco, em que busca incessantemente sua imagem distorcida.

Nesse livro, a "viagem" do poeta é, em grande parte dos poemas, metafórica: é a grande viagem, que se realiza através do tempo, ou ainda pelas ruas da cidade. Seus preparativos são os acontecimentos da própria vida. Essa longa viagem, como seria de se esperar, é trabalhada em diversos gêneros poéticos, sejam líras, trovas, poemas curtos, rimados ou não, versos livres, sejam sonetos, os quais Quintana nunca abandonou. Há um único poema datado, intitulado “Chove<sup>60</sup>”, a indicar o ano de 1925. Era o início dessa viagem.

<sup>58</sup> Obra de estreia do poeta Mario Quintana na qual são visíveis os traços herdados de Antônio Nobre. A palavra “confluência” já foi explicada no Capítulo 1 desta tese.

<sup>59</sup> Trecho final do primeiro texto de *Da Preguiça como Método de Trabalho*, intitulado “Variété”, em que Quintana faz sua autoapresentação para a Revista *Isto É* (QUINTANA, 2005, p.633).

<sup>60</sup> O poema será visto no Capítulo 3 desta tese, quando serão analisados textos do Acervo Literário Mario Quintana.

Nos diversos livros publicados haverá, com frequência, um retorno a temas e formas poéticas das quais Quintana não se afastou. As chamadas “confluências” permanecem em seus escritos, independente da passagem do tempo. Costumou-se afirmar, com base em suas próprias palavras, que ele não mudou, embora sua obra indicasse transformações de formas poéticas e a passagem de um simbolismo inicial para os versos mais modernos no decorrer de suas publicações. Ao longo dessa “viagem” que o poeta faz, percorrendo décadas de poesia, ele afirma no minipoema intitulado “Quem disse que eu me mudei?” (QUINTANA, 2005, p.760):

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

A leitura do cotidiano, essencial em sua obra, permanece nesse livro, manifestando a capacidade do poeta de transformar as coisas comuns e rotineiras em poesia. A propensão ao animismo continua explorada nessa obra, na qual os objetos, muitas vezes personificados, assumem maior importância, como se pode observar em “Auto-leitura” (QUINTANA, 2005, p.775):

A minha obsessão por sapatos e vacas  
Diverte os amigos  
Os inimigos  
Os psicólogos  
Creio que diverte também até as próprias vacas  
menos a Poesia!

Embora possa parecer uma brincadeira, o poema acima expressa o mundo poético de Quintana, cheio de coisas comuns às quais o poeta, através de uma visão pessoal, dá um sentido divertido no texto. Importante ressaltar que, mesmo quando apresenta em seus poemas elementos tão banais, como vaca ou sapato, ele o faz de forma consciente e com a seriedade encontrada em seus textos mais profundos. O texto é leve, bem humorado, não dá margem à réplica ou polêmica. É uma leitura de si próprio, poeta que não se diverte com a poesia, mas a usa para a diversão dos leitores.

No poema a seguir, o poeta reforça a ideia de que para se fazer entender por todas as gerações, é necessário fazer-se compreender por meio de temas já existentes, de coisas que possam ser reconhecidas por todos. “O poeta”(QUINTANA, 2005, p.760):

Venho do fundo das Eras,  
Quando o mundo mal nascia,  
Sou tão antigo e tão novo  
Como a luz de cada dia.

Quintana reconhece o poeta como um redescobridor de temas, abordando-os como se fossem vistos pela primeira vez, através do distanciamento que lhes é dado. Evidencia a necessidade de os artistas renovarem-se por meio dos próprios sentimentos em relação aos seus temas, contemplá-los cada vez com uma perspectiva única, pois, para o poeta, os mesmos temas são capazes de atingir futuras gerações. Identificamos, nesse texto, um dos aspectos discutidos por Lyra (1992), a novidade que, ao encerrar para o poeta uma surpresa, um prazer inesperado, por consequência estende-se também ao leitor, pelo caráter individual com que o poeta, um redescobridor de temas, lhe apresenta o objeto.

Outro aspecto dessa mesma categoria abordada por Lyra (1992) diz respeito à universalidade, pois, segundo esse autor, ela consiste no fato de que todos os seres tendem a ela. Considera-se que o antigo já foi novidade um dia e, portanto, traz em si a experiência de um tempo passado. Ademais, existe uma vivência acumulada ao longo do tempo que, conforme o teórico, revela a vitória do homem sobre o tempo porque leva informações aos leitores de outras eras.

Nessa mesma linha de reflexão surge o poema “O velho poeta”, no qual Quintana retoma a temática da experiência poética e da renovação da poesia:

Velho? Mas como?! Se ele nasceu na manhã de hoje...  
 Não sabe o que fazer do mundo,  
 Das suas mãos,  
 De si mesmo,  
 Do seu sempre primeiro e penúltimo amor...  
 E quem diria? o que ele mais teme na vida - é o seu próximo poema!  
 Porque está sempre perigando sair tão comovedoramente ruinzinho  
 Como os primeiros poemas que ele escreveu menino...  
 (QUINTANA, 2005, p.767)

O primeiro verso do poema retrata a atualização do poeta, que ocorre a cada dia, a cada nova empreitada para a construção de um novo texto. Para Paz (1982, p.141), “o poema se realiza na participação, que nada mais é que a recriação do instante original. Assim, o exame do poema nos leva ao exame da experiência poética”. Em “O velho poeta” há um renovar-se diariamente a cada novo texto, um não-saber que precisa ser resolvido pela experiência com as palavras; porque nova, essa experiência é temida pelo poeta. Esse ato é inseparável de sua expressão e as palavras constituem o núcleo dessa ação. Nas palavras de Paz, “a poesia nos abre a possibilidade de ser que todo nascer contém; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição [...]” (PAZ, 1982, p.190).

A reiteração de motivos, temas e imagens nessa obra ocorre de maneiras diversas, seja pela transcrição de poemas ou versos isolados, seja por meio de uma ideia que se renova ou um título recuperado; estes, retomados de outras obras, criam uma linha interna que os associa. É o caso, por exemplo, de um poema em prosa intitulado “Meu trecho predileto”, publicado em *Sapato Florido* (QUINTANA, 2005, p.169), o qual é inserido em *Preparativos de Viagem* não apenas com novo título, mas com alterações de natureza formal, estruturado em versos:

MÚSICA  
 O que mais me comove em música  
 São essas notas soltas  
 - pobres notas únicas  
 Que do teclado arranca o afinador de pianos.  
 (QUINTANA, 2005, p.769)

Outro exemplo é o poema “Quem somos?”, reproduzido abaixo, no qual Quintana retoma o tema da imagem que o olha no espelho, já trabalhada em “O velho do espelho”, na obra *Apontamentos de História Sobrenatural*. É possível perceber também que o poema dialoga com o último texto do livro, em que é visível a busca pela imagem perdida nos espelhos<sup>61</sup>:

Esse estranho que mora no espelho  
 Olha-me de um jeito  
 De quem procura recordar quem sou...  
 (QUINTANA, 2005, p.769),

Há ainda, em *Preparativos de Viagem*, um título que se repete. Trata-se de “Veranico”, o qual também é título de um poema de *Aprendiz de Feiticeiro*. Diferentemente do poema de *Aprendiz*, que apresentava uma caracterização surrealista, em *Preparativos* o texto “Veranico” descreve a hora mais quente do dia, em que “O poema empaca. O poeta adormece / De chatice... / A vida continua, indiferente.” (QUINTANA, 2005, p.775).

A repetição e a nova contextualização dos poemas são recursos amplamente utilizados por Mario Quintana. Mas não configuram simples e ocasional reiteração. Acredita-se que um poema transportado de um livro para outro receba diferentes sentidos, pois integra um novo contexto nesse processo. É ainda o mesmo, mas também é outro. Em decorrência, cada poema é novo, ainda que contenha versos, trechos, título ou o texto inteiro já publicados em outra obra. Carvalho afirma que o leitor, ao realizar a leitura dos livros de Quintana, “se vai reencontrando com certos poemas e versos e

<sup>61</sup> O último terceto do poema expressa: “E, no entretanto, em meio desta longa viagem, / Muitas vezes parei... e, nos espelhos, / Procuro, em vão, minha perdida imagem”! (“A imagem perdida”, p. 776).



pensando sempre noutra coisa!  
 Aliás, tudo é sempre outra coisa  
 - segredo da poesia -  
 E, enquanto a voz do padre zumbia como um besouro,  
 Eu pensava era nos meus primeiros sapatos  
 Que continuavam andando, que continuam andando,  
 Até hoje  
 Pelos caminhos deste mundo.

Há vários poemas nesse livro em que o tema da morte é explicitamente tratado. Curiosamente o texto acima não utiliza a palavra morte em momento algum, mas a abordagem é explícita diante de vocábulos como “extrema-unção” e “padre”. O que se espera de alguém à beira da morte é, certamente, alguma ideia de arrependimento ou pedidos como último desejo e orações. Isso não acontece com o eu-lírico desse texto, porque está “distraído” e pensando em seus primeiros sapatos. Tal qual os versos de *Caderno H*, em que “um poema sempre fala de outra coisa<sup>62</sup>”, o eu-lírico mostra essa “mania incorrigível de estar / pensando sempre noutra coisa” e revela o segredo da poesia: “tudo é sempre outra coisa”. Pode-se deduzir, então, que os sapatos aos quais o eu-lírico se refere são, na verdade, metáforas para seus poemas, que “continuam andando, até hoje pelos caminhos do mundo”. Dessa forma, o poeta reitera a ideia de que sua obra permanece e é revisitada continuamente pelos leitores.

### 2.2.13 Porta Giratória (1988)

*Porta Giratória* é o último livro contendo poemas inéditos de Quintana publicado antes de sua morte, lançado em 1988. Além de textos inéditos, há ainda reproduções de entrevistas concedidas pelo poeta e também quintanares publicados em outros livros, como se poderá comprovar ao longo deste tópico. Há, ainda, mais dois livros de sua extensa produção publicados nos anos subsequentes, sendo eles *A Cor do Invisível* (1989) e *Velório sem Defunto* (1990), os quais não serão aqui analisados por se tratarem de coletâneas com inúmeros textos já publicados anteriormente. Alguns textos selecionados dessas obras serão tratados no Capítulo 3 desta tese.

É possível extrair uma síntese da poesia quintaneana nesse livro, visto que o poeta continua fiel à sua trajetória poética desenvolvendo uma obra significativa na moderna literatura brasileira, mantendo-se, no entanto, em sua perspectiva pessoal.

---

<sup>62</sup> “O Assunto: E nunca me pergunte o assunto de um poema: um poema sempre fala de outra coisa”. (QUINTANA, 2005, p.260)

Para abrir o livro ele faz uma apresentação com o texto “Poesia”, no qual reitera sua sinceridade em dizer que não escreve uma linha “que não seja confessional”. Por isso mesmo, afirma que os leitores que gostam de poesia “desafogam a si mesmos através dos poemas que leem”, e finaliza: “[...] não é o leitor que descobre o poeta, mas o poeta que descobre seu leitor” (QUINTANA, 2005, p.779)

Há, nessa obra, escritos em prosa que abordam a ênfase ao trabalho, ao exercício eterno e constante a que se dedica o autor, conferindo aos textos um tratamento especial de cortar, refazer, moldar os versos e frases. Nota-se que esse é um procedimento que o poeta faz tanto nos textos que está construindo como naqueles que já estão prontos, pois “um poema só termina por acidente de publicação ou de morte” (QUINTANA, 2005, p.251). Sentindo-se “tão arejado como um velho casarão de vidraças partidas” (QUINTANA, 2005, p.827), o poeta continua sua produção tendo em vista sua mais verdadeira expressão<sup>63</sup>, pois “pensar num determinado leitor – ou leitores – prejudica a naturalidade” (QUINTANA, 2005, p.829).

Quintana não acredita na observação direta e demonstra isso no texto “Criatividade”, no qual manifesta seu pensamento de que é preciso sentir antes com todas as forças para depois expressar o sentimento:

Desconfiar da observação direta. Um romancista de lápis em punho no meio da vida - esse atento senhor acaba fazendo apenas reportagens. É melhor esperar que a poeira baixe, que as águas resserenem: deixar tudo à deriva da memória. Porque a memória escolhe, recria. Quanto ao poeta, que nunca se lembra, inventa. E fica mais perto da verdadeira realidade. (QUINTANA, 2005, p.785)

Segundo o poeta, é melhor deixar tudo por conta da memória, somente assim poderá estar mais próximo de seu objetivo, isto é, dizer a verdade. Sua individualidade fará com que possa representar o objeto o mais próximo possível da realidade desejada. Isso ocorre tendo em vista que sua necessidade de expressão passa por um processo interior capaz de “resserenar” as ideias. Corroborando essa reflexão, o poeta se autodenomina um criador, exatamente como um romancista, cineasta ou um pintor:

APENAS

O criador - seja ele um romancista, um cineasta, um pintor, um poeta - não cria coisa alguma. E num mundo onde todas as coisas já existiam, o verdadeiro criador se limita apenas a mostrar tudo aquilo que os outros olhavam sem ver. (QUINTANA, 2005, p.841)

---

<sup>63</sup> “[...] Porque nisto de fazer poemas o que há, para mim, é uma necessidade de expressão e não de comunicação” (QUINTANA, 2005, p.781).

Ao destacar a sensibilidade do seu olhar atento, capaz de rerepresentar para os “outros” o próprio mundo que os rodeia e não é por eles notado com a mesma profundidade, o poeta coloca-se em condição de superioridade em relação aos demais artistas; para ele, o poeta é um ser privilegiado, “o verdadeiro criador”. Essa posição defendida por Quintana demonstra uma qualidade própria do autor ao referir-se a um exame atento de suas habilidades, decorrentes que são da consciência que o acompanha desde seus primeiros livros. Assim, outro excerto vem em nosso auxílio para confirmar que a voz de um poeta lhe confere sua característica mais singular:

[...] O poeta, varado de puro amor às coisas de que fala, o faz num tom que as recria e transfigura.  
Essa teoria do tom amplia em muito o âmbito da poesia, [...]. Mas, generalizando, poder-se-ia dizer que o estilo é a voz.  
E vem providencialmente em meu apoio uma carta que acabo de receber do Erico Veríssimo e na qual o nosso Tibicuera confessa nada menos que o seguinte:  
"Há autores de cuja prosa a gente tem saudade. De vez em quando volto ao Eça, para escutar a voz dele."  
Confere. [...] (QUINTANA, 2005, p.797 – aspas do autor)

Desenvolvendo uma “teoria do tom”, ele afirma que a voz de um poeta é capaz de recriar e transfigurar as coisas de que fala, defendendo, assim, que “o estilo é a voz” do criador. É possível escutar a voz de Quintana em seus versos, sua prosa, seus quintanares. Reencontrar-se com seus textos, de obra em obra, é ouvir o íntimo de seu ser, o tom mais profundo de sua voz, pela reiteração de sua palavra.

Há, também, em *Porta Giratória*, marcas de sua poética já ressaltadas em outros tópicos como, por exemplo, a ideia de poesia e mistério expressa no próximo texto intitulado, como tantos outros, “Poesia” (QUINTANA, 2005, p.812):

Impossível qualquer explicação: ou a gente aceita à primeira vista, ou não aceitará nunca: a poesia é o mistério evidente. Ela é óbvia, mas não é chata como um axioma. E, embora evidente, traz sempre um imprevisível, uma surpresa, um descobrimento.

Embora o poeta tente definir aquilo que, muitas vezes, parece impossível de formular uma definição, esse texto retrata a convicção do autor de que a poesia sempre tornará inédito um momento comum, por mais corriqueiro que ele seja. A poesia é, para Quintana, uma eterna descoberta, uma eterna reinvenção, o “mistério evidente”. Octavio Paz aprova essa ideia ao afirmar que “magos e poetas, diferentemente de filósofos, técnicos e sábios, extraem seus poderes de si mesmos” (PAZ, 1982, p.64). De acordo com o teórico, toda operação mágica necessita de uma força interior, adquirida por meio de um esforço intenso de purificação. Assim como o teórico, Quintana também acredita

que “a operação poética não é diferente do conjuro, do feitiço e de outros processos de magia” (PAZ, 1982, p.64), haja vista sua afirmação na apresentação desse livro dizendo que se sente como aquele incauto aprendiz de feiticeiro da lenda alemã, título de seu quinto livro.

Essa ideia ainda pode ser lida em *Porta Giratória* quando nos deparamos com as seguintes frases de “A fórmula mágica” (QUINTANA, 2005, p.806-807): “Comunico portanto que [...] o verso é, antes de tudo, uma fórmula mágica. Um poeta vale, feiticeiramente, pelo seu poder encantatório”. A linguagem do poema está nele e somente nele pode ser revelada. Essa revelação poética implica uma busca interior, que não se compara à introspecção ou à análise, mas a uma atividade psíquica favorável ao surgimento das imagens.

Mario Quintana defende que fazer poemas, para ele, “é uma necessidade de expressão e não de comunicação”, ideia já manifestada em obras anteriores; e para que essa expressão seja plenamente alcançada ele nos oferece a sua mensagem:

[...] se eu descobrisse um dia que era a única criatura restante sobre a face da Terra, empregaria o meu longo lazer não necessariamente a cantar a minha situação única, mas a refazer aqueles meus poemas que não me parecessem ainda ter recebido um adequado tratamento expressivo, isto é, o devido trabalho técnico, ou os que, de tão indizíveis, não me animei até agora a defrontar.  
E é isto que dá um terrível sentido aos trabalhos do Poeta, uma enorme responsabilidade em face da Esfinge. (QUINTANA, 2005, p.781-782)

Não menos enfático é o texto “Cortar”, o qual apresenta: “Cortar, cortar sempre, meu único processo. E qualquer dia destes publico mais uma edição de minhas obras com a indicação seguinte: NOVA EDIÇÃO, CORRETA E DIMINUÍDA” (QUINTANA, 2005, p.802). Esse trabalho de “acabamento” dos poemas a que o poeta se refere é o que torna a poesia de Quintana tão incomum, exigindo de seus leitores atenção e sensibilidade. Um leitor aberto à poesia, sem opiniões pré-concebidas em relação ao que lê, a ponto de entrar em sintonia com seus poemas. Mais uma vez o poeta vale-se de um recurso intertextual para tratar da problemática do leitor:

O que chateia nos filmes de vampiros não são os ditos vampiros – em geral uns verdadeiros amores no gênero - mas aqueles dois indefectíveis personagens: um que acredita em tudo e outro que não acredita em nada... Falta-lhes o espírito de disponibilidade - que talvez não seja apenas uma característica do homem moderno, e sim do homem eterno. Ou, no mínimo, do leitor inteligente. (QUINTANA, 2005, p.785)

Tomando como ponto de partida os filmes de vampiros, o autor trabalha com a ideia de o leitor possuir ou não a característica da disponibilidade. Dependendo de sua escolha, poderá acreditar em tudo ou em nada. Ao homem moderno falta o “espírito de disponibilidade” necessário para a sensibilidade da poesia. Entretanto, esse espírito pode ser encontrado no homem eterno, o leitor inteligente, que não se permite acreditar em tudo ou em nada, mas é capaz de dispensar tempo e sensibilidade para sentir o poema, sentir as sugestões do autor. Assim, Quintana descreve “O leitor ideal”:

O leitor ideal para o cronista seria aquele a quem bastasse uma frase.  
 Uma frase? Que digo? Uma palavra!  
 O cronista escolheria a palavra do dia: "Árvore" por exemplo, ou "Menina".  
 Escreveria essa palavra bem no meio da página, com espaço em branco para todos os lados, como um campo aberto aos devaneios do leitor.  
 [...]  
 Que mundo de sugestões e de poesia para o leitor!  
 E que cúmulo de arte a crônica! Pois bem sabeis que arte é sugestão...  
 E se o leitor nada conseguisse tirar dessa obra-prima, poderia o autor alegar, cavilosamente, que a culpa não era do cronista.  
 Mas nem tudo estaria perdido para esse hipotético leitor fracassado, porque ele teria sempre a sua disposição, na página, um considerável espaço em branco para tomar os seus apontamentos, fazer os seus cálculos ou a sua fezinha...  
 Em todo caso, eu lhe dou de presente, hoje, a palavra "Ventania".  
 Serve? (QUINTANA, 2005, p.802)

Em inúmeros textos Quintana demonstra certa frustração diante do leitor real, que insistentemente o interpela em busca de explicações ou ainda comentários sobre a ausência de rimas em seus poemas. Exemplo disso, nessa obra, é o título “Até quando?”<sup>64</sup>, por meio do qual demonstra sua indignação para com esse tipo de leitor que, se antes estranha o procedimento, depois duvida de suas explicações. No texto acima o poeta fornece pistas do que seria, para ele, seu leitor ideal. De início seria importante entender que, segundo o poeta, arte é sugestão; portanto, ideal seria aquele leitor para o qual bastasse uma palavra para despertar-lhe a imaginação. Esse leitor deve

---

<sup>64</sup> “E eis que, pela vigésima nona vez, uma outra senhora gorda me diz:  
 - Mas aquele seu poema não tem rima nem nada!

Note-se que a frase, já clássica nos anais da minha indignação, não se limita a denunciar "não tem rima" mas ainda acrescenta "nem nada". Tornou-se, pois, uma expressão idiomática, tão arraigada está no bestunfo das gentes. Escusado responder-lhes que gregos e romanos - de cuja cultura descendemos a trancos e barrancos passaram muito bem sem as rimas durante uns milênios. Escusado responder-lhes isso, porque, nas poucas vezes em que o fiz, elas não desmaiaram não, mas o que quase me matou foi o seu ar atônito, que logo passava do espanto a um sorriso de incredulidade” (“Até quando?”, *Porta Giratória*. In: QUINTANA, 2005, p.812).

se deixar levar pelas sugestões advindas da palavra; partir dela “como um campo aberto aos devaneios” para unir sua imaginação à do poeta e estabelecer um diálogo poético.

O desejo do poeta é que o leitor não seja um simples receptor passivo, mas que seja capaz de construir o poema junto com seu autor. “Pode-se dizer que o texto é um dispositivo potencial baseado no qual o leitor, por sua interação, constrói um objeto coerente, um todo” (COMPAGNON, 2010, p.147). O teórico da Estética da Recepção<sup>65</sup> W. Iser, abordando a leitura da obra literária, afirma que “o autor e o leitor participam de um jogo de fantasia; jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra de jogo. É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo [...]” (ISER, 1996, p.10).

É esse tipo de leitor com o qual Quintana e sua obra sonham. Um leitor capaz de encontrar a poesia nas entrelinhas de seus textos, capaz de participar do jogo de fantasia em busca do prazer que a poesia pode lhe proporcionar. Um leitor produtivo que sinta todas as possibilidades da palavra “Ventania”.

### **2.3 Ponderações acerca da poética quintaneana**

Os poemas e excertos analisados neste capítulo servem para dar uma amostra significativa da abrangente utilização da metalinguagem por parte de Mario Quintana, como um processo básico para desenvolver os principais temas condutores de sua poesia: o poema, o poeta e o leitor. De modo geral, observa-se em sua obra que desde os primeiros livros surge a intenção crítica de desvendar a linguagem poética. A forte presença da metalinguagem, cujo prefixo grego remete à ideia de mudança, reflexão, crítica sobre algo, mostra um poeta crítico de sua própria obra e, nessa autocrítica, cria inúmeras possibilidades de proporcionar ao leitor uma fecunda reflexão sobre a arte poética, a imagem do poeta e do leitor que ele deseja encontrar.

Retomar o caminho percorrido por Quintana desde o primeiro livro, especificamente quando este se detém na análise do ofício do poeta, na reflexão sobre a poesia e seu diálogo com o leitor, proporcionou uma visão mais aprofundada em relação à construção de sua poética ao longo dessas décadas. Características como síntese, clareza e limpidez da linguagem podem ser observadas em toda a sua obra e o artista,

---

<sup>65</sup> Estética da Recepção: A Estética da Recepção ou Teoria da Recepção propõe uma reformulação da historiografia literária e da interpretação textual, procurando romper com o exclusivismo da teoria de produção e representação da estética tradicional, pois considera a Literatura enquanto produção, recepção e comunicação, ou seja, uma relação dinâmica entre autor, obra e leitor.

consciente de seu fazer, ocupa uma posição fecunda perante a criação artística ao utilizar a metalinguagem como uma forma de se ler o universo da poesia. As análises realizadas obedeceram à cronologia de publicação das obras por simples opção sequencial do trabalho que nos propusemos realizar; sabe-se que os textos nem sempre foram publicados de acordo com a ordem de sua criação.

É delicado falar em evolução na poesia de Mario Quintana, uma vez que o poeta afirmou veementemente: “...nunca evoluí. Sempre fui eu mesmo<sup>66</sup>”. Ainda que essa afirmação seja sustentada pelas inúmeras repetições de temas e motivos ao longo de sua obra e admita-se que os temas do poeta gaúcho praticamente permaneceram os mesmos, não é de todo razoável interpretá-la literalmente. Não obstante, admitimos que não é a temática o que mais nos interessa nesse caso, mas o tom de sua poesia, o timbre de sua voz. Essa mesma voz que se torna “reconhecível dentre todas as outras<sup>67</sup>” e revela o desenvolvimento de uma poética impregnada de lirismo e transformações.

A leitura da obra em seu conjunto e a análise da metalinguagem possibilitaram-nos algumas certezas: a primeira delas é que, quanto mais adentramos a obra de Quintana, mais o trajeto a ser percorrido se estende, pois inesgotáveis são as possibilidades de sua poesia. A segunda é a certeza de que sua poética se constrói e se desenvolve com um firme propósito desde o início: a busca de uma “voz genuína<sup>68</sup>”, que soube ser a mesma, mas tantas outras também. E a terceira é que, pelo valor literário e técnico que sua obra encerra, não é possível uma leitura ingênua de seu trabalho. É justamente pela excelência de sua metapoesia a nos revelar o conhecimento e o domínio da linguagem poética que a leitura de sua obra nos possibilita uma consideração: nada é aleatório na obra de Mario Quintana, pois reconstituir o itinerário do poeta por meio dos textos que tratam de seu ofício permitiu entender que sua obra é construída ao longo de conceitos que se modulam e buscam a expressão mais adequada para seu trabalho. Esses conceitos que se estendem pelos textos do poeta revelam uma verdadeira teoria poética que apresenta conclusões estéticas acerca da gênese da poesia, da relação do poeta e da realidade, do papel do leitor e da crítica, do estilo, entre outras.

Iniciaremos nossas ponderações tratando da figura do poeta e das inúmeras representações que o artista tece em sua obra, sugerindo os vários retratos pintados por si mesmo. O livro de estreia apresenta, em seus sonetos, um número expressivo de

<sup>66</sup> Apresentação do livro *Apontamentos de História Sobrenatural*. (QUINTANA, 2005, p.383)

<sup>67</sup> “A Voz”, *Caderno H* (QUINTANA, 2005, p.295)

<sup>68</sup> Expressão cunhada por Augusto Meyer, em “O fenômeno Quintana” (CUNHA, 2005, p.48).

caracterizações para o autorretrato de Quintana. Sendo seu primeiro livro *A Rua dos Cataventos*, é natural que o poeta esteja em busca de uma configuração para seu papel, adotando uma postura mais romântica, à margem e, como um observador da vida, escreve: “... diante da janela aberta” [...] “Nos leves dedos que me vão pintando” (Soneto I). Nessa pintura o autorretrato é visualizado, seja como um “pobre menino [...] que envelheceu, um dia, de repente!” (Soneto VIII) ou “o belo monstro ingênuo e sem memória” (Soneto XXVI), seja como “o Idiota desta Aldeia!” (Soneto XXX), como um viandante em “Rechinam meus sapatos rua em fora” (Soneto XXX) ou ainda demonstrando “a displicência de um fantasma inglês...” (Soneto XXXIII).

Há, com frequência, um retorno ao autorretrato. As primeiras descrições dão lugar a outras, cujas feições orientam o poeta em novas paisagens interiores. *Canções* mostra o poeta de “alma triste” (A canção que não foi escrita), cujo “vício triste, desesperado e solitário” (Canção do amor imprevisto) o conduz “em busca de outros ares”, cantando seus “quintanares”... (Canção de barco e de olvido). Observa-se, nesse livro, que se mantém a postura romântica, na tentativa de encontrar o seu verdadeiro eu.

Nos diversos livros a reflexão sobre o Eu vai fazendo dissipar a aparência inicial de marginalizado e, aos poucos, vai despontando a imagem refletida no espelho, como a figura de um “espião” de si mesmo (O espião), em *Sapato Florido*, ou ainda a imagem da “máscara” utilizada pelo poeta “para entrar em contato com os outros homens” (Os máscaras). Esse reflexo da imagem que se vê no espelho não denota, entretanto, uma postura narcisista com contemplações existenciais; o poeta é consciente de seu trabalho árduo tanto quanto um “afinador de pianos” (Meu trecho predileto).

A convicção de que o poeta é um aprendiz a realizar suas experiências poéticas chega com *Aprendiz de Feiticeiro*, em que o ar de poeta triste desaparece e surge outro sentimento: “Vou andando feliz pelas ruas sem nome...” (Obsessão do mar oceano). É esse mesmo aprendiz que exercita, em *Espelho Mágico*, a precisão da forma como um artífice que “fere de leve a frase...” (III. Do estilo) e, assumindo-se como Poeta, deseja elogiar o que fez (CXI. Da própria obra). Esse aprendizado que se desenvolve ao longo do tempo vai culminar, em *Caderno H*, na imagem do poeta com “poder encantatório” (Poesia & Magia), “espécie de rei Midas”, a dizer sobre sua poesia: “Tudo o que eu toco se transforma em mim” (A imagem e os espelhos).

Essa imagem é ratificada em *Apontamentos de História Sobrenatural*, quando, ao refletir novamente sobre o “mundo de espelhos” (Vidas), o poeta refuta o gesto narcisista e constrói, finalmente aos 70 anos, seu “Auto-Retrato”. Pintando-se – traço a

traço – e buscando-se – pouco a pouco – no final, restará “Um desenho de criança... / Corrigido por um louco!<sup>69</sup>” Essa obra é tão significativa que não lhe cabe apenas uma representação simbólica, mas outra é possível, interpretada a partir do poema “O velho no espelho”, no qual as duas imagens, a do poeta e a de seu pai, juntam-se em uma só. Essa autoimagem, porém, não é de desencanto, pelo contrário, é a imagem de um poeta que “canta a si mesmo / porque de si mesmo é diverso” (O poeta canta a si mesmo), em *Esconderijos do Tempo*, construindo retratos menos sentimentais e mais lúcidos a partir daí. No final do livro, a imagem que resulta dessa postura é a de um menino, que convive com a do adulto, protegido pela figura do pai (As mãos de meu pai).

Diante da construção de seu “Castelo (que se fez por si)”, *A Vaca e o Hipogrifo* mostra um Quintana que retoma a imagem do “mago” incompreendido pelos críticos, os quais tentam descobrir seus truques (O mago e os apedeutas). Em *Baú de Espantos* Quintana, mais uma vez, se retrata: “Um dia o meu cavalo voltará sozinho / E assumindo / Sem saber / A minha própria imagem e semelhança [...]” (O velho poeta). A imagem de um poeta “comandante” ao qual as palavras devem obedecer (Mobilização) é bem clara em *Da Preguiça como Método de Trabalho*. Entretanto, com *Preparativos de Viagem* Quintana resgata a imagem do “velho poeta” e, cada vez mais, reforça a figura de um autor que, apesar da idade avançada, sente-se “tão antigo e tão novo / como a luz de cada dia” (O poeta); ou ainda, procurando recordar quem é, surpreende-se com o olhar do “estranho que mora no espelho (Quem somos?). Nota-se que, nesse livro, a percepção de que a “viagem” está chegando ao fim faz o poeta procurar, em vão, sua “perdida imagem” (A imagem perdida).

Finalmente, em *Porta Giratória*, vê-se um poeta sereno, cuja “necessidade de expressão” está acima da comunicação (A minha mensagem); um poeta que revela seu “leitor ideal”, sua “Fórmula Mágica”, que se sente “tão arejado como um velho casarão de vidraças partidas” (Ah! É?), um poeta que se reconhece um “verdadeiro criador” limitando-se “apenas a mostrar tudo aquilo que os outros olhavam sem ver” (Apenas).

Como se vê, o poeta é o elemento humano do processo denominado criação poética, o elo que une a abstração da poesia à sua concretude, o poema; ele é o responsável pela transformação de uma ideia em algo concreto, visível, feito a partir da

---

<sup>69</sup> O poeta Mario Quintana expressou sua opinião sobre a figura do “louco” em diversos poemas, mas é no texto “Atavismo” que expressa sua mais completa significação: “As crianças, os poetas, e talvez esses incompreendidos, os loucos, têm uma memória atávica das coisas. Por isso julgam alguns que o seu mundo não é propriamente este. Ah, nem queira saber... Eles estão nesse mundo há muito mais tempo do que nós!” (QUINTANA, 2005, p.575).

palavra. Para que essa criação chegue ao leitor, é necessário completar o ciclo, o qual tem início no momento da inspiração e se estende até a finalização da obra. A respeito dessa explanação, Lyra (1992) manifesta que

o poema, depois de criado existe *per se*, em si mesmo, ao alcance de qualquer leitor, mas a poesia só existe *em outro ser*: primariamente, naquele onde ela se encrava e se manifesta de modo originário, oferecendo-se à percepção objetiva de qualquer indivíduo; secundariamente, no espírito do indivíduo que a capta desses seres e tenta (ou não) objetivá-la num poema; terciariamente, no próprio poema resultante desse trabalho objetivador do indivíduo-poeta. (LYRA, 1992, p.7 – destaque do autor)

Cada autor tem sua convicção a respeito da figura do poeta e, especialmente, do que é ser poeta. A visão que Mario Quintana apresenta está refletida em seus poemas, seja em verso ou prosa, os quais foram discutidos neste capítulo.

O estudo da reflexão metalinguística nas obras de *Poesia Completa* de Mario Quintana possibilita entender que o autor acumulava um profundo conhecimento sobre a criação poética, que nos permite extrair de seus textos uma teoria da poesia fundamentada na autocrítica de seus trabalhos. Ao abordar a gênese da poesia, suas constantes preocupações com o fazer poético estão presentes nos textos desde o início, quando começa a descrever a paisagem pela observação do objeto, o seu tema de apreciação. Não podemos entender, no entanto, essa descrição como uma ação imediata, mas, sim, fruto de uma interiorização que se prolonga pela memória e, auxiliada pela imaginação, realiza-se concretamente no poema por meio da seleção dos elementos verbais. O poeta defende a tematização das coisas simples do cotidiano e considera a emoção um elemento essencial para a poesia. Para isso, rejeita a linguagem empolada e ornamentada, mas abre espaço para o amplo uso das metáforas e outras figuras.

Decorrente desse processo de criação, o poeta passa a demonstrar os vários recursos para a construção dos poemas e, principalmente, algumas convicções que ele carrega consigo desde o início. Uma delas é a independência de sua poesia, que não se prendeu às amarras do movimento vigente, mas soube aproveitar das várias estéticas o que mais lhe agradava para fazer inúmeras experiências com as formas e gêneros poéticos. Quintana deixa claro que é preciso saber versejar com qualidade, conhecendo os moldes clássicos e, assim, tratar os versos com melodia e ritmo, explorando os recursos sonoros, para que o poema “cante”. Não esquecer que a métrica é significativa para a construção do texto e as rimas, juntamente com o ritmo, ajudam o poema a

“dançar”. Utiliza o verso livre, mas prefere a métrica, por acreditar que a possibilidade de errar é menor.

Uma orientação importante que se percebe em sua metapoesia é que, primeiro, é necessário sentir o poema, para conhecer qual sua melhor expressão; não nos esqueçamos de que alguns textos já vêm com a forma imposta e outros encontram sua forma depois de várias tentativas. Reiterado inúmeras vezes, o processo de reescrita dos poemas se inscreve na necessidade de encontrar a expressão adequada. Isso conduz o poeta à refacção de seus textos, trabalhando-os tecnicamente, até que fique apenas o essencial, nada de mais nem nada de menos. Para Quintana, o trabalho do poeta não termina nunca, pois é uma luta constante.

Escrever poemas não é fazer relatórios; é preciso escrever com moderação, sugerindo palavras que façam o leitor participar do jogo poético e completar os espaços deixados pelo autor. É igualmente importante utilizar-se de temas cujas verdades universais interessam ao homem de todas as épocas e de todos os lugares.

O cuidado com a escrita, a atenção para com a linguagem, tentativas de definição da poesia, tudo isso pode ser encontrado em suas criações. Além disso, é possível identificar o duplo caráter da poesia, o enigmático e o artesanal, que acaba nos conduzindo para o entendimento de que sua criação é o resultado de duas ações simultâneas, isto é, as contribuições da memória e da imaginação.

No que tange à recepção de seus poemas, há que se diferenciar duas nítidas posturas: com os leitores e com os críticos. Os primeiros têm a valorização do poeta, visto que Quintana acredita na possibilidade de o leitor participar da construção do poema, já que este finaliza a obra ao construir sua própria significação. Os versos de “A arte de ler” explicitam essa visão do autor: “O leitor que mais admiro é aquele que não chegou até a presente linha. Neste momento já interrompeu a leitura e está continuando a viagem por conta própria” (QUINTANA, 2005, p.353). Além disso, o poeta também orienta a não se pensar no leitor durante a ação de escrever para não perder a naturalidade da escrita. Quanto à crítica, ele considera inadequada qualquer tentativa de se explicar, definir ou analisar uma obra ou autor, já que não auxilia nem aprimora o trabalho literário. Na verdade, o grande crítico de sua obra é ele mesmo, já que faz crítica literária diluída na própria produção poética.

A leitura da *Poesia Completa* e a análise de sua metalinguagem permitem que se identifique em sua produção uma acentuada característica reflexiva, possibilitando o reconhecimento da variedade de sua poesia, o experimento de múltiplas formas

poéticas, o domínio constante dos metros, a aproximação contínua com a prosa e o coloquial, a redescoberta do cotidiano sempre renovado pela emoção do poeta. Todas essas possibilidades fizeram Quintana descobrir seu próprio estilo de modo a ter sua voz reconhecível dentre os demais poetas de sua geração. Um timbre único, que adquire uma tonalidade diferente à medida que o poeta envelhece. Uma voz que se suaviza porque mais carregada de humanidade.

ENVELHECER

Antes, todos os caminhos iam.

Agora todos os caminhos vêm.

A casa é acolhedora, os livros poucos.

E eu mesmo preparo o chá para os fantasmas.

(QUINTANA, 2005, p.174)

### 3 O PROCESSO CRIATIVO VISTO PELO ACERVO

E eis que, tendo Deus descansado no sétimo dia, os poetas continuaram a obra da criação. (QUINTANA, 2005, p.239)

#### 3.1 Inspiração e transpiração

Segundo Maria da Glória Bordini (2006), Mario Quintana é um poeta contraditório. A explicação que a pesquisadora apresenta para essa afirmação advém do reconhecimento de duas características conferidas ao poeta: intuitivo e racional. E completa: “Sua poesia podia ser atribuída às musas, como ele por vezes arditosamente dá a entender, mas não era dos que lançam impensadamente as palavras sobre o papel como se do nada se formasse o poema” (BORDINI, 2006, p.23). Abordando o processo de inspiração e transpiração, Bordini explica que Quintana, como tantos artistas, não sabe de onde surge a origem do texto, mas existe uma espécie de iluminação súbita que o impulsiona ao ato de escrever. Algumas vezes o poeta enfrenta a aridez da página, outras vezes não. Segundo ela, para enfrentar esse processo da escrita o poeta lança mão de artimanhas para capturar a “inefabilidade da inspiração” (BORDINI, 2006, p.23).

Diante dessa explanação, que deve ser respeitada pela autoridade de quem a apresenta, e especialmente pelo contato com a *Poesia Completa* e o acervo pessoal<sup>70</sup> do poeta a que tivemos acesso em ocasião de nossa pesquisa, somos obrigados a discordar da ideia de poeta contraditório defendida pela professora Maria da Glória Bordini. Como já demonstrado no capítulo anterior, o poeta oscila entre dois comportamentos em relação à criação poética: um, o modelo romântico; outro, o reflexivo (PAZ, 1982). Embora essas concepções de criação sejam opostas, no caso de Quintana, elas se fundem em um mesmo poeta. Diríamos, então, que não se trata de contradição, mas, a nosso ver, Quintana é um poeta da exceção. Corroboramos essa afirmação com base na

---

<sup>70</sup> O Acervo Mario Quintana chegou ao Instituto Moreira Salles, na cidade do Rio de Janeiro, em 2009. É formado de biblioteca de cerca de 1.200 itens, entre livros e periódicos, ainda não catalogada no *site* do IMS; e de arquivo com: produção intelectual contendo 1.100 documentos, entre os quais cadernos que contêm rascunhos de poemas, frases e haicais, correspondência com 2.090 itens, 80 documentos pessoais, 2.700 recortes de jornais e de revistas e 400 fotografias. Em agosto de 2009, o Instituto Moreira Salles homenageou Mario Quintana com a edição n. 25 dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, a ele dedicado. No dia 18 de setembro de 2012, no evento que se intitulou *Releitura de Quintana*, realizado em parceria com a editora Alfaguara, os poetas Eucanaã Ferraz e Italo Moriconi falaram sobre o homenageado.

análise de sua obra que, mesmo apresentando inúmeros poemas líricos, cuja temática sobre a expectativa do ato poético diante de uma “presença invisível<sup>71</sup>” acaba não se confirmando, não nos esqueçamos de que lírica é emoção, mas emoção fingida.

Assim, a exceção é a coexistência das duas concepções sobre a criação no mesmo poeta, não como uma espécie de problemática, mas como traço revelador de uma coerência que o impele à busca de um efeito emocional para garantir a realização do texto. Escrever um poema nunca é tarefa fácil, segundo a visão do poeta Mario Quintana, daí sua constante insatisfação que o levava a escrever, reescrever, passar a limpo, emendar versos, substituir palavras, tudo isso visando à obtenção de ritmos, sonoridades e imagens para se atingir a emotividade desejada. Esse pensamento está registrado em vários poemas do autor. Entretanto, é interessante observar o que o poeta revela em uma entrevista<sup>72</sup> sobre o tema da criação poética na qual demonstra a necessidade do esforço para se construir um texto: “[...] surge uma imagem, uma linha; depois aquela linha vai imantando as outras coisas. A poesia não é inspiração pura, é trabalho; não é só ficar esperando que o santo baixe, é preciso puxar o santo pelos pés e isso dá trabalho: esse é o trabalho poético” (material do acervo pessoal).

Conforme o poeta expressou no mesmo texto dessa entrevista, o poema não se constrói com inspiração pura, precisa ser “domado”, precisa ser “chamado à ordem”, o que lhe dá um caráter imperativo. Essa busca pela emotividade o manteve, ao longo da carreira, sempre atento às técnicas de composição e precisão do texto, como se vê a seguir:

É a precisão das coisas. Eu tenho mostrado que os poetas e os escritores que têm o máximo cuidado com a forma têm alguma relação com a profissão do meu pai: farmacêutico. Como eu não queria estudar e fui reprovado no terceiro ano, ele me chamou para trabalhar na farmácia. Naquilo é preciso medir tudo de modo certinho. [...] (acervo pessoal)<sup>73</sup>

Para Quintana, era preciso sentir a página, a textura do papel; gostava de canetas esferográficas para senti-las deslizando silenciosamente na folha. Depois é que datilografava seus textos, passando tudo a limpo. O processo da criação ainda pode ser entendido tendo como base a ideia de “construção” como nos mostra mais um texto do Acervo Literário do autor:

---

<sup>71</sup> “Poema ouvindo o noticioso” (QUINTANA, 2005, p.612).

<sup>72</sup> Material localizado no Acervo Literário Mario Quintana, em forma de entrevista, com 14 perguntas e respostas, datilografado, com a seguinte catalogação: 01J0796-1989 – Não publicado.

<sup>73</sup> Fragmento de resposta da questão 11, mesmo material da nota 72.

### FAZER UM POEMA...

Fazer um poema é como construir uma casa – a própria casa do Poeta – onde ele poderá receber seus velhos amigos e os amigos novos que, no decorrer dos anos, forem aparecendo para um encontro com a Poesia. (MARIO QUINTANA)<sup>74</sup>

Tão importante quanto o processo de criação é o da reescrita. Esse processo se inscreve na necessidade de encontrar a expressão mais adequada para sua obra. A constante insatisfação aliada à atenção quanto à possibilidade do fracasso explicam a uniformidade de estilo que ele tentou manter desde suas primeiras produções: “Não sou desses poetas satisfeitos... Sei que pode me sair um poema tão bom ou tão ruinzinho como aos 17 anos”<sup>75</sup>. O cuidado extremo com a escrita leva o poeta a refazer diversos textos, em busca de uma precisão capaz de captar apenas o essencial conforme comprova farto material encontrado no acervo literário do autor. Isso demonstra uma grande dose de “transpiração”, digna do ofício de artesão, como afirma o texto: “Inspiração? Sim, mas convém não esquecer que a poesia é uma luta entre a astúcia e o acaso...”<sup>76</sup>

### 3.2 A poesia em processo

Os manuscritos de Mario Quintana revelam a maneira metódica e disciplinada com que esse poeta cuidava de seus originais. Um procedimento recorrente em inúmeros documentos do acervo de Quintana era a presença de correções a caneta nas folhas soltas ou cadernos em que registrava seus poemas. Por essa razão, é difícil encontrar entre seus manuscritos uma folha limpa, sem seu traço característico. Há, no entanto, preciosidades que não foram publicadas e remetem a verdadeiros tesouros desse acervo, como é o caso de um poema excluído de sua obra *Velório sem Defunto*, de 1990, para, segundo Quintana, “não ofender os gaúchos” (ANEXO C). Outra raridade é o poema escrito em um álbum de poesias de Dra. Yeda Loff. No verso da página onde aparece o poema xerocopiado (ANEXO D), há o seguinte texto:

<sup>74</sup> Conforme ALMAQ 01k0309-sd.

<sup>75</sup> Cf. ALMAQ 01k0054-sd. Obs: A redação inicial do texto datilografado era diferente: “Sinto-me capaz de fazer um poema tão bom ou tão ruinzinho como aos 17 anos”. O texto original foi corrigido a caneta, sendo riscadas as quatro primeiras palavras e introduzida a nova redação.

<sup>76</sup> Texto manuscrito, grafado com o número 427 em caderno brochura (p.128) intitulado “Coisas numeradas de um a novecentos e noventa e nove” (ALMAQ 01 K 0249-sd) Texto publicado em *Caderno H*.

Breve relato de como foi conseguido este poema de Mário Quintana. Meu tio Professor Maximiliano Bottari trabalhava na Livraria do Globo com Mário Quintana e eu pedi-lhe que conseguisse que Mário escrevesse algo em meu álbum de ‘Poesias’. Mário Quintana, que não me conhecia, escreveu então o poema que está no verso.<sup>77</sup>

Diante desse quadro, no qual textos poéticos inéditos são verdadeiras relíquias, destacam-se algumas composições que chamam nossa atenção pelo histórico de sua criação. Este é o caso de um relato feito por Quintana em uma entrevista a respeito de seu relacionamento com Cecília Meireles e a criação de um poema, mais tarde dedicado a Sérgio Faraco:

Conheci a Cecília em 1935 [...] Foi ela quem publicou meus primeiros poemas lá no Rio de Janeiro. Ela implicava com as comparações: como, assim como, tal como. “Isso divide o poema em duas partes: numa parte fica o assunto e na outra fica dividida a aura que tem cada coisa”. Uma vez eu comecei a escrever uma coisa – parecia que ia ser um soneto / um quarteto, que dei a ela:

Como essas coisas que não valem nada  
E parecem guardadas sem motivo,  
Alguma folha seca, uma taça quebrada,  
Eu só tenho um valor estimativo.

Ela imediatamente interrompeu: “Mário, por isso é que estás tão magro assim, vives comendo folha seca e taça quebrada!”. Aí eu não fiz o soneto e só vim terminá-lo 40 anos depois. (Material do acervo pessoal – IMS/RJ<sup>78</sup>)

O soneto ao qual o poeta se refere foi publicado décadas depois e em sua estrofe inicial constam pequenas variações. Isso comprova o que Quintana já havia expressado a respeito de suas produções, no texto Carta, de *Caderno H*, de que, a partir de “uma palavra, uma frase ouvida, uma repentina imagem” surgem os versos, sem “trancas nem barreiras”, vai “tudo para o papel”. Depois o poeta guarda, esquecendo seus versos por um tempo, até que um dia o relê “já esquecido de tudo”, para envolver-se novamente com o texto, fazendo o trabalho de corte, nesse caso, para desenvolver o poema, nem que seja quarenta anos depois. Eis o texto finalizado em *Preparativos de Viagem*, obra que foi publicada em 1987:

<sup>77</sup> Cf. Acervo Literário Mario Quintana. O poema é datado de 21/12/43 (01k0809-sd).

<sup>78</sup> Cf. Acervo Literário Mario Quintana, catalogado sob o número (01J0796-1989). Material datilografado com 11 páginas; é uma entrevista concedida a Giovanni Ricciardi, não publicada nos livros de Quintana. O trecho da citação encontra-se na folha 3.

A IMAGEM PERDIDA<sup>79</sup>

Para Sérgio Faraco

Como essas coisas que não valem nada  
 E parecem guardadas sem motivo  
 (Alguma folha seca... uma taça quebrada)  
 Eu só tenho um valor estimativo...

Nos olhos que me querem é que eu vivo  
 Esta existência efêmera e encantada...  
 Um dia hão de extinguir-se e, então, mais nada  
 Refletirá meu vulto vago e esquivo...

E cerraram-se os olhos das amadas,  
 O meu nome fugiu de seus lábios vermelhos,  
 Nunca mais, de um amigo, o caloroso abraço...

E, no entretanto, em meio desta longa viagem,  
 Muitas vezes parei... e, nos espelhos,  
 Procuro, em vão, minha perdida imagem!  
 (QUINTANA, 2005, p.776)

Fiel ao poema iniciado, o texto se desenvolve com a estrutura tradicional do soneto tendo seus quartetos e tercetos rimados. Os versos, em sua maioria decassílabos, dão lugar também a alguns de doze sílabas, como é o caso dos 3º, 10º, 11º e 12º versos. Além do esquema rítmico desses e a diversidade das rimas, sejam alternadas, emparelhadas ou interpoladas, surgem as assonâncias com a forte presença das vogais [a], [o], [e] ao longo de todo o poema.

Como se vê, o soneto teve sua continuação e, de forma significativa, chegou ao fim, após quarenta anos, conforme descrevem os versos da última estrofe, “em meio desta longa viagem”. Se conhecemos a história de composição de um texto, como é o caso de “A imagem perdida”, e que só foi possível graças à manipulação do acervo literário de Mario Quintana, pode ser esclarecido algum mistério da criação poética desse autor. No último verso da primeira estrofe, tem-se a presença do “eu” que revelará a verdade do soneto: o valor estimativo dessa “imagem perdida”. A chave da compreensão deste texto está justamente nesse verso para que, depois, se possa entender a comparação que é apresentada na mesma estrofe. Não há uma relação de oposição entre o “eu” e as “coisas”, mas de semelhança, pois ambos possuem um valor

---

<sup>79</sup> Este texto foi encontrado em um bloco de anotações (bloco para rascunho), escrito a mão na primeira página com a mesma dedicatória a Sérgio Faraco (01k0882-sd); no verso da capa do bloco aparece a inscrição “Preparativos de partida / de viagem?”, o que comprova a indecisão do poeta em relação ao título a ser escolhido para o livro.

estimativo apenas. O valor estimativo do poeta deve-se ao olhar daqueles que o amam, das amadas, dos amigos que, quando se forem, serão espelhos nos quais a imagem do poeta não mais existirá.

O material selecionado do acervo permite que possamos entender o processo de criação deste poeta que tem por hábito a reescrita. É possível observar as transformações por que passa o texto antes de sua finitude, isto é, sua publicação, como é o caso dos versos de “Três poemas que me roubaram”, publicado em *Baú de Espantos*, em 1986, mas que possivelmente teve origem em um poema escrito em 1925. A própria epígrafe desse livro retrata esse procedimento que o poeta desenvolveu ao longo de sua carreira: “...quantas coisas perdidas e esquecidas no teu baú de espantos...Esconderijos do tempo”. Como se vê, são versos de um poema publicado em obra anterior que vem compor a ideia do novo livro: o poeta vale-se de seus próprios guardados e achados para reutilizá-los quando achar melhor. Assim, supõe-se que o texto a seguir apresente uma primeira escritura do poema mencionado acima, que aparece em folha avulsa do acervo, datilografada e datada:

DO MEU BAÚ<sup>80</sup>

Chuva  
 Chuva  
 Chuva  
 Chuva  
 Vontade  
 De fazer não sei bem o que seja...  
 Vontade de escrever Sagesse, de Verlaine!  
 E a tarde gris, tão viúva,  
 Vai derramando perene-  
 mente as suas lágrimas de chuva  
 Abundantes  
 Como as lágrimas de fita cômica  
 Cômica  
 Cômica...  
 (1925)

Este texto foi encontrado novamente no acervo com alteração apenas do título: “Chove<sup>81</sup>”; a data permanece a mesma. Uma terceira escritura desse texto foi encontrada em um caderno brochura<sup>82</sup>, contendo textos manuscritos, sem numeração de

<sup>80</sup> Cf. folha avulsa e texto datilografado - ALMAQ 01K 0019-1925.

<sup>81</sup> Cf. material catalogado: 01 K 0127 – 1925

<sup>82</sup> Há vários volumes desses cadernos em seu acervo, a maioria contendo frases, aforismos, versos avulsos, pequenos poemas corrigidos. Esses cadernos trazem suas páginas numeradas, às vezes frente e verso, e os escritos seguem também uma numeração. Há cadernos em que é possível perceber o seguinte: alguns textos do material foram reescritos, em páginas mais à frente, com outra numeração e algumas

páginas. Os textos são redigidos com letra muito trêmula, difícil de ser compreendida; tem-se a impressão de que são textos já conhecidos, que o poeta vai reescrevendo de memória. Alguns são trechos de poemas já publicados, outros são escritos com a letra do poeta e reescritos mais adiante com outra letra, não se sabe de quem. Entre os textos estão alguns com os seguintes títulos: “As mãos de meu pai”, “Este quarto, Crepúsculos”, “Canção da Primavera”, entre outros. Os versos registrados abaixo são praticamente os mesmos do poema anterior, porém notam-se algumas variações e, inclusive, novo título:

ESCRITO NUMA TARDE DE CHUVA<sup>83</sup>

Vontade de fazer não sei bem o que seja...  
 Vontade – danada - de escrever Sagesse, de Verlaine  
 E a tarde gris, tão viúva,  
 Vai derramando perene  
 -mente as suas lágrimas de chuva  
 Abundantes  
 Como lágrimas de fita cômica  
 Cômica...  
 Cômica  
 Cômica  
 Cômica...  
 Cômicas...

Ao observar as duas produções, nota-se que o primeiro texto, iniciado por versos monossilábicos, explora a repetição do vocábulo “chuva”, criando efeito visual e como que intensificando o momento da composição, isto é, um dia de chuva. O quinto verso surge, diferentemente dos anteriores, para introduzir o desejo do poeta de escrever algo admirável: Sagesse, de Verlaine, um de seus poetas inspiradores. Já o segundo texto substitui os quatro versos que desencadeiam a ideia de chuva pelo próprio título do “novo” poema. Assim, o poeta elimina a repetição dos curtos versos iniciais e opta pela introdução dos versos mais longos, que vão sugerir o estado de alma do eu lírico, que se torna bastante expressivo pela espécie de “cada” final.

O primeiro poema apresenta meticulosamente quatorze versos, comprovando o quanto ainda estava preso à estrutura do soneto; o segundo, apenas doze. Os versos intermediários dos dois textos trazem a mesma disposição de ideias, com destaque para a personificação da “tarde gris, tão viúva” que derrama suas lágrimas abundantes, bem como para o *enjambement* na palavra “perene / -mente” que possibilita a rima com

---

alterações no corpo do texto. Todos os textos reescritos foram assinalados com um asterisco grande no lado esquerdo da página.

<sup>83</sup> Cf. catalogação ALMAQ – 01K0885-sd.

“Verlaine”, e encomprida o caudal da chuva. Diferentemente do primeiro, o segundo poema utiliza a repetição de palavras no final da composição, como se escorresse pela página a palavra “cômica”, em referência às lágrimas que também escorrem de forma duradoura, inacabável.

Comprovando a longa carreira de produção literária vivida pelo poeta, Quintana selecionou a primeira redação desses poemas para publicá-la em *Preparativos de Viagem*, em 1987, com mínimas alterações. São sessenta e dois longos anos entre a criação do texto e sua divulgação para o público. É o único poema datado dessa obra e apresentou a seguinte redação:

CHOVE!

Chuva  
 Chuva  
 Chuva  
 Vontade  
 Chuva  
 De fazer não sei bem o que seja  
 Vontade de escrever Sagesse, de Verlaine  
 E tarde gris, tão viúva,  
 Vai derramando perene-  
 mente as suas lágrimas de chuva  
 Abundantes  
 Como lágrimas de fita cômica  
 Cômica  
 Cômica  
 (1925)  
 (QUINTANA, 2005, p.763)

Observa-se que a primeira ideia de título, ou seja, “Do meu baú”, foi substituída por “Chove!”, reforçando a sugestão do momento da composição. Além disso, na sequência dos cinco versos iniciais também é feita uma alteração: a palavra “vontade”, que antes aparecia no final da sequência, no quinto verso, passa a fazer parte do quarto verso. Decorrente dessa mudança de posição no poema, a palavra “vontade” seguida de “chuva”, possibilita uma nova leitura do texto: o eu lírico demonstra que seu anseio pela poesia surge durante a chuva e se prolonga pela tarde cinzenta.

Tão significativa foi essa composição para Quintana que, mesmo não tendo sido publicada por décadas, a ideia permaneceu a ponto de ser inserida em um novo poema. Assim, o verso que desencadeou a “vontade de escrever” é retomado em um poema de *Baú de Espantos*. Esse é um procedimento já encontrado em textos de outros livros, por meio do qual o poeta utiliza a tática de implodir o poema, desmembrando suas partes e

reaproveitando alguns excertos. O resultado é a criação de um poema no qual o eu lírico suspira pelos poemas que não criou:

### TRÊS POEMAS QUE ME ROUBARAM

Lá pelas tantas menos um quarto eu suspirei num poema:  
 "Vontade de escrever Sagesse de Verlaine..."  
 Mas o que eu tenho vontade mesmo  
 é de haver escrito a Pedra no Meio do Caminho  
 a Balada & Canha, a Estrela da Manhã,  
 se  
 - ó Musa infiel,  
 não te houvessem possuído antes  
 Carlos<sup>84</sup>, Augusto<sup>85</sup> e Manuel<sup>86</sup>!...  
 (QUINTANA, 2005, p.614)

Essas operações de absorção de um texto por um outro supõem alguns fenômenos de integração e montagem do material emprestado que, segundo Samoyault (2008), constituem práticas intertextuais, tão exploradas por Quintana. Nesse caso, destaca-se o uso das aspas, no segundo verso, como uma citação dentro do poema, aqui entendida como operação de integração-instalação:

*A citação marcada* por aspas que suprimem o distanciamento ou então por itálico; ela pode deixar de ser intimidante para o leitor, quando é acompanhada de uma explicitação didática [...]. A citação é mais intimidante quando sua presença é assinalada por aspas sem que seja indicada sua fonte. (SAMOYAULT, 2008, p.60 – destaque da autora)

De acordo com os estudos de Samoyault, Quintana realiza procedimentos intertextuais em sua própria obra, conforme já apontados em outros textos ao longo desta tese, mas especificamente esse de “Três poemas que me roubaram” expõe uma necessidade de conhecimento mais profundo de seu trabalho. Isso porque o respectivo poema foi publicado em *Baú de Espantos* (1986) e o verso que deu origem à citação só foi conhecido do público em *Preparativos de Viagem*, obra lançada um ano depois. Nesse caso ocorre o que Samoyault já previa, pois o leitor que não reconhece o verso “é colocado em situação de ignorância e de inferioridade em face do destinador” (SAMOYAULT, 2008, p.60), uma vez que não há referências a respeito do verso.

<sup>84</sup> Referência a Carlos Drummond de Andrade.

<sup>85</sup> Referência a Augusto Meyer, grande amigo e incentivador de Mario Quintana; jornalista, ensaísta, memorialista e crítico erudito, foi um dos mentores do modernismo gaúcho. Membro da Academia Brasileira de Letras, Meyer é definido por Quintana como uma espécie de condutor de poetas.

<sup>86</sup> Referência a Manuel Bandeira.

O que se pode inferir dessas operações de absorção dos próprios textos é que Quintana segue à risca a teoria poética que expressou em seus poemas. Há uma coerência entre o que ele expressa em seus textos e o que ele realiza ao compor, como já se observou em “Arte poética”: “Esquece todos os poemas que fizeste. Que cada poema seja o número um” (QUINTANA, 2005, p.174); ou ainda: “*Ars longa*”: “Um poema só termina por acidente de publicação ou de morte do autor” (QUINTANA, 2005, p.251); e mais: “Um poema não é também quando paras no fim / porque um verdadeiro poema continua sempre” (QUINTANA, 2005, p.627). Em face dessas normas que o poeta tomou para si próprio e, a exemplo do procedimento observado no texto em análise, é possível que o reencontro com os textos iniciais, tempos depois, tenha feito com que o poeta desenvolvesse o trabalho de reflexão, corte, refacção, em busca de novos poemas.

No texto “Três poemas que me roubaram”, Quintana revela que não apenas Verlaine, cuja obra arrancava-lhe suspiros, mas outros poetas também despertaram nele, posteriormente, intensa admiração por suas produções emblemáticas. Diante do ato poético que os três representantes da poesia brasileira realizaram, Quintana atribui essa criação à presença da Musa que, por ser infiel, foi possuída antes pelos amigos escritores. Algumas vezes o poeta recorre à figura da Musa em seus escritos, principalmente quando se refere à expectativa da criação que não se confirma. Dessa forma, diante da folha em branco, a experiência passível de ser poetizada é vista como fugidia, assim como a existência da musa o era para os poetas clássicos. Todavia, nem sempre esse processo da composição poética enfrenta a escassez das ideias sem que o poeta consiga dar vida ao texto. Ele lança mão de pequenas artimanhas para capturar a infabilidade da inspiração. Para Quintana, o problema não é a fonte externa da emoção, mas sim o efeito emocional que o texto será capaz de expressar<sup>87</sup>.

Ainda assim atribuímos ao poeta a característica de ser coerente em seu trabalho. Coerência por ser fiel às origens clássicas da lírica apresentada como expressão pessoal, estados de ânimo, mas que ainda assim é capaz de desenvolver um preciso método de trabalho em suas composições; é capaz de retomar e reutilizar textos de forma produtiva mais adiante, como ocorreu nas últimas publicações, confirmando sua constante insatisfação com a poesia. Existe, a nosso ver, uma conexão que une inspiração e

---

<sup>87</sup> Conforme anotações do acervo ALMAQ 01j0054-sd: “Todo poema é, para mim, uma interjeição ampliada; algo de instintivo, carregado de emoção. Com isso não quero dizer que o poema seja uma descarga emotiva, como o faziam os românticos. Deve, sim, trazer uma carga emocional, uma espécie de radioatividade, cuja duração só o tempo dirá”. O texto está datilografado e corrigido com caneta preta em vários trechos, nos quais altera a numeração. O trecho em destaque é identificado pelo número 5.

reflexão, na obra de Quintana; é isso que o faz encontrar, após muito esforço, a forma precisa para o poema.

Os manuscritos do acervo ainda ajudam a esclarecer outra composição do mesmo livro *Baú de Espantos*; trata-se do poema “O velho poeta”, o qual reproduzimos abaixo e que, por ser muito significativo, vale a pena ser discutido:

Um dia o meu cavalo voltará sozinho  
E assumindo  
Sem saber  
A minha própria imagem e semelhança  
Ele virá ler  
Como sempre  
Neste mesmo café  
O nosso jornal de cada dia  
- inteiramente alheio ao murmurar das gentes...  
(QUINTANA, 2005, p.615)

Foi possível localizar entre os manuscritos um material composto de setenta páginas, sendo que na capa estava registrado o seguinte título: ANTOLOGIA 1<sup>88</sup>. O texto que segue foi apresentado na folha número um com a organização abaixo, sem título, apenas com três asteriscos no lugar:

\*\*\*  
Um dia o meu cavalo voltará sozinho  
e sentando-se, com as pernas cruzadas,  
no café de sempre, começaria a ler  
os jornais, inteiramente alheio à  
espantação das gentes!  
(Material do acervo pessoal - 01k 1102-sd)

Na mesma página, aparece o texto reescrito com caneta azul; é a letra de Mario Quintana, que dá uma nova organização ao texto:

Um dia o meu cavalo voltará sozinho  
e sentando-se, com as pernas cruzadas, no café de sempre,  
começaria a ler os jornais do dia  
inteiramente alheio à  
espantação do mundo!  
(material do acervo pessoal - 01k 1102-sd)

Os dois textos expostos acima apresentam pequenas variações, apenas alterando a posição de algumas frases nos versos e a última palavra sendo substituída por outra mais específica. Nota-se que essa troca deve-se ao fato de que, na primeira escritura, a expressão “das gentes” não assume um caráter individualizante, uma vez que teria sentido de povos, nações; sua alteração para “mundo” fica mais coerente então. Importa

---

<sup>88</sup> Cf. catalogação 01k 1102-sd. Material datilografado.

ainda ressaltar a figura do cavalo como representante da autoimagem do poeta, reforçada pelo título. Como já visto, essa imagem, à qual ele atribui a adjetivação de ser “o mais belo ser da Criação”<sup>89</sup>, é muito expressiva na poesia de Quintana, tanto que, ao compará-lo com o poeta, Quintana afirma: “Nobre animal é o poeta”<sup>90</sup>.

A metáfora do cavalo que volta para ocupar o lugar do velho poeta é, a nosso ver, um texto emblemático para Quintana, tanto que ele reaparece com nova redação, em seu último livro, “Velório sem Defunto”, com apenas quatro versos e novo título “Um dia...” (QUINTANA, 2005, p.903):

Um dia o meu cavalo voltará sozinho  
E virá sentar-se naquele mesmo café,  
A ler, com as pernas cruzadas, o jornal do dia  
- alheio inteiramente à espantação do mundo!

Tem-se a impressão de que, quanto mais o poeta pratica sua poesia, mais concisa ela se torna; a precisão desenvolvida em seu trabalho consegue registrar toda uma ideia, antes desenvolvida ao longo de cinco ou nove versos, agora em quatro linhas.

As alterações realizadas no poema, quando de sua publicação, demonstram que houve um trabalho árduo de manipulação do texto original a partir do segundo verso. A imagem caracterizadora do poeta, no manuscrito, “e sentando-se, com as pernas cruzadas”, é substituída por outra descrição organizada em três versos: “E assumindo / Sem saber / A minha própria imagem e semelhança”. Talvez o poeta tenha optado por essa modificação para ficar mais nítida a ideia do cavalo como uma metáfora de si mesmo, algo que a primeira ideia não conseguia expressar tão bem. Em seguida, ao descrever o momento da leitura do jornal, a substituição do tempo verbal do futuro do pretérito para o futuro do presente atribui mais ênfase à ação: “começaria a ler os jornais” não representa a mesma certeza de “Ele virá ler”.

O complemento de lugar permanece no poema, mas também sofre alteração: “no café de sempre” é substituído por “neste mesmo café”; acredita-se que dessa forma o poeta tenha conseguido imprimir mais particularidade ao lugar. Isso também ocorre com a referência ao jornal, sendo substituída a expressão “os jornais do dia” pela “o nosso jornal de cada dia”. Novamente o poeta reforça a individualidade de sua figura, ao

---

<sup>89</sup> Expressão extraída de “Carta”, Caderno H (QUINTANA, 2005, p.343).

<sup>90</sup> Expressão utilizada por Quintana em dois textos: “Nobreza”: “Escreveu Buffon que o cavalo é um nobre animal. / Bobagem... Nobre animal é o poeta!” (Caderno H, p. 268) e “O poeta e a ode”, cujo último verso diz: “Nobre animal, o poeta” (Apontamentos e História Sobrenatural, p. 464)

representar esse momento como uma cena corriqueira, a que as pessoas assistiam com frequência.

Em face do exposto, observa-se que o acervo fornece pistas para se compreender o desenvolvimento de uma organizada e metódica técnica de expressão, cujo resultado é a configuração de uma poética carregada de precisão. A respeito da poesia, o poeta afirma:

Não sei quantas vezes terei conseguido apanhá-la, - viva e não como letra morta – mas tenho sido um de seus mais teimosos buscadores, desde que me entendo por gente e procuro expressar algo que não pode ser encontrado nas enciclopédias, mas em mim e portanto em cada um de meus leitores. (Material do acervo pessoal)<sup>91</sup>

Assim, o trabalho de reconstrução do texto é para que se chegue à forma definitiva, segundo explicação do poeta: “Tem gente que pensa que faz versos, mas não é isso... é cabeça de papel. O necessário é a forma única e exata pra dizer alguma coisa. Este é o trabalho do poeta: dizer uma coisa da maneira definitiva<sup>92</sup>”. Segundo Quintana, foi isso que fez o poeta Vinícius de Moraes, conforme pode ser verificado nesse texto localizado em seu acervo:

Foi isso que eu disse ao nosso amigo Vinícius de Moraes: “Olha, Vinicius, tu fizeste uma ursada, uma safadeza pra nós, que passamos toda a vida procurando expressar toda a força e a efemeridade, ao mesmo tempo, do amor, tu achaste a fórmula definitiva, dizendo que o amor é eterno enquanto dura”. Todos sentem a mesma coisa. O poeta não diz coisas do outro mundo, senão, não encontraria leitores. O leitor tem que entender o que o poeta diz. (Material do acervo pessoal<sup>93</sup> – aspas do autor)

A poesia converte-se no seu refúgio preferido. Confunde-se com sua própria existência e dá sentido a esta. Todavia, o exercício criador não é fácil, nem simples, pode ser árduo e silencioso como seu próprio verso já anunciava: “E a minha poesia é um vício triste, / Desesperado e solitário” (QUINTANA, 2005, p.158). Ou ainda: “É preciso escrever um poema várias vezes para que dê a impressão de que foi escrito pela primeira vez” (QUINTANA, 2005, p.331). Para Quintana, de certa forma, esse ofício possibilita uma elevação, uma transcendência que o coloca na mesma posição de Deus, com uma função próxima do divino: “E eis que, tendo Deus descansado no sétimo dia, os poetas continuaram a obra da Criação” (QUINTANA, 2005, p.239). Octavio Paz

---

<sup>91</sup> Folha avulsa datilografada, na qual se encontra o rascunho de um texto de agradecimento pelo título de cidadão de Porto Alegre. Catalogação (01J0673-sd).

<sup>92</sup> Material datilografado de uma entrevista (ALMAQ 01J0796-1989).

<sup>93</sup> Cf. ALMAQ 01J0796-1989.

compartilha essa mesma visão para o trabalho do poeta ao afirmar que “a inspiração é uma revelação porque é uma manifestação dos poderes divinos [...] A criação poética é um mistério porque consiste num falar dos deuses pela boca humana” (PAZ, 1982, p.196). Assim, o trabalho do poeta é ininterrupto, incansável, em busca dessa “outra voz”, essa “voz alheia” a que se refere Paz, quando trata da inspiração poética. Quintana compõe seus trabalhos às vezes escrevendo vários ensaios para um mesmo poema, sendo comprovado pelo material encontrado em seu acervo, como se poderá verificar na sequência.

### 3.3 Variações em torno do fazer poético

Foram encontrados no acervo do poeta os originais de um material composto por várias composições, todas elas relacionadas ao mesmo tema, as quais identificamos como sendo um exercício poético. Importa destacar que os textos desses documentos<sup>94</sup> foram localizados na forma datilografada, em folhas soltas, com correções feitas a mão. Não foi encontrado registro dessas composições nos livros de Quintana, o que torna o material ainda mais valioso:

Número 72

NOTURNO

É meia noite nos olhos dos gatos.  
A capa escura da noite nos envolve  
com sua gola vermelha de luxúria.  
Fremem os nossos sentidos.  
O desejo estende  
Sobre a grama alta (acrescentou palavra “alta” a caneta)  
O seu morno cobertor de pelúcia.  
Sem dizer uma só palavra  
mergulhamos um no outro  
até o infinito de um instante.

Do alto as estrelas invejosas  
nos espiam.  
Pois jamais podem tocar-se.  
São as imutáveis leis do Universo.  
Amar é privilégio dos humanos.

Número 73

NOTURNO

É meia noite nos olhos dos gatos.  
A capa escura da noite nos envolve  
Com sua gola vermelha

---

<sup>94</sup> Originais encontrados no acervo pessoal, não publicado, sob a catalogação: 01k1098-sd.

Fremem os nossos sentidos como animais no cio.  
 O desejo estende sobre a grama alta  
 O seu cobertor. Mergulhamos um no outro  
 Até o infinito de um instante.

Número 74

NOTURNO

É meia noite nos olhos dos gatos.  
 A capa escura da noite nos envolve  
 Com sua gola vermelha de luxúria.  
 Fremem os nossos sentidos ~~como animais no cio.~~  
 O desejo estende  
 sobre a grama alta  
 O seu morno cobertor de pelúcia.<sup>95</sup>  
 Mergulhamos um no outro...  
 Até o infinito de um instante.  
~~É meia noite nos olhos dos gatos.~~

Diante desse quadro, no qual se veem claramente três variações para um mesmo tema, é possível perceber, pela sequência numérica constante em cada texto, a ordem de aparição dos poemas. Não se conhece a causa dessa numeração, mas as composições configuram um exercício criterioso de criação poética, em que se visualiza o momento da escritura / reescritura como um processo permanente de ajustar as palavras àquilo que está sentindo, exprimindo. O material ainda revela um gesto recorrente em inúmeros documentos do acervo: as correções feitas com a caligrafia do poeta no primeiro e terceiro textos, acrescentando palavras em alguns versos e riscando outras.

Esse interminável poder de recriação, misto de recreio e criação, pontua os sinais de um estilo altamente exigente sendo que a imprevisibilidade das imagens e das metáforas eleva a taxa de informação poética dos versos. A começar pelo título, que traz a referência de que um noturno é, geralmente, uma composição que evoca, ou é inspirada pela noite. No caso desses ensaios, a estrutura em versos do primeiro texto é mantida nos dois posteriores, com destaque para a divisão das estrofes que acontece no poema número 72, ao apresentar duas partes distintas na composição: a primeira, com dez versos, expõe o ambiente e o ato amoroso; a segunda, um quinteto, tece reflexões sobre a condição do amor para os humanos. A pontuação dos versos, importante para o entendimento da composição, corresponde à divisão das ideias articuladas em cada trecho do poema. Não existem rimas, nem há regularidade métrica, variando entre versos mais curtos a versos mais longos, como os decassílabos.

---

<sup>95</sup> Observação: no 7º. verso, as palavras “morno” e “de pelúcia” foram acrescentadas a caneta pelo poeta.

Essa estruturação a que o poema é submetido obedece a um plano, que expõe, nos dez primeiros versos (a primeira estrofe), o detalhamento de uma cena em que os sentidos são amplamente explorados; há uma evidente conotação sexual, na qual o ato amoroso se revela na sugestão do amor físico. Marcado por um forte apelo sinestésico (“fremem os nossos sentidos”), no texto base as metáforas surgem com grande expressividade visual e tátil: “meia-noite nos olhos dos gatos”, “capa escura da noite”, “gola vermelha de luxúria”, “morno cobertor de pelúcia”. A personificação desses elementos desencadeia uma atmosfera de sensualidade, confirmada pelos versos finais da primeira estrofe.

O que se observa é que, decorrente do processo de reescritura, têm-se dois novos textos, mais concisos, de uma única estrofe, já que a segunda desaparece. Permanece a ideia apenas da primeira que, se antes apresentava a relação física de forma mais velada, nas composições seguintes o ato é mais instintivo e, por isso, mais declarado, sendo introduzida a comparação “animais no cio”. Se o primeiro texto apresentava quinze versos ao todo, o segundo é reduzido para apenas sete. A opção do autor de não reescrever a segunda parte do poema acentua o caráter de erotismo do texto, valorizando o instinto na relação física, desconsiderando a dimensão espiritual expressa no último verso do poema.

Quintana confessou em seus versos que nunca relia seus escritos por medo de influenciar-se. O que se observa, porém, é que acontece exatamente o contrário: ele realiza uma minuciosa análise de seus textos para refazer, corrigir e aperfeiçoar a sua criação poética. Essa postura pôde ser comprovada pela observação dos manuscritos do acervo, sendo que, às vezes, foi possível identificar uma anotação com uma justificativa para a troca de palavras em determinados textos. Diante desse processo de contínua reescritura, novamente poderíamos indagar se o poeta não estaria agindo de maneira contraditória, já que diz algo que aparentemente demonstra não cumprir. A resposta para essa questão surge em seus próprios versos: dizia ser necessário escrever um poema várias vezes para parecer escrito pela primeira vez. Isso não significa, a nosso ver, que ele esteja fazendo o trabalho de releitura de sua obra, mas, sim, de contínua escritura que só se encerra no momento da publicação do texto.

Quanto às variações para a composição do poema “Noturno”, os manuscritos demonstraram que as correções ocorreram com mais frequência na terceira composição. O primeiro texto, de número 72, apresentava apenas o registro de uma palavra, a caneta, no sexto verso, no qual o adjetivo “alta” foi acrescentado depois do substantivo

“grama”. O segundo poema não apresentava correções, apenas o enxugamento do texto e o acréscimo da expressão “como animais no cio” no quarto verso, datilografada, demonstrando já fazer parte dessa composição. Nessa versão, foi suprimida a expressão “de luxúria” no terceiro verso.

O poema número 74 é estruturado com dez versos e apresenta várias intervenções grafadas com a caligrafia do poeta. Inicialmente pode-se observar a expressão “como animais no cio”, no quarto verso, riscada; em seguida, o sétimo verso demonstra a inclusão de duas palavras que apareceram nos versos anteriores, mas não foram registradas nessa composição. Trata-se das adjetivações do vocábulo cobertor, sendo “morno” e “de pelúcia” acrescentadas a caneta. Outra alteração nessa escritura foi a aparição das reticências no oitavo verso, possibilitando um apelo à imaginação do leitor. O último verso aparece como uma repetição idêntica ao primeiro. Entretanto, se o poeta inicialmente pensou em finalizar da mesma forma como iniciou o texto, como um processo de retomada do ambiente, desistiu dessa intenção, pois o verso foi riscado.

A poesia de Quintana, que joga com as palavras e seus sentidos, mostra-se à procura da melhor expressão, da essência do poema. Assim, um ato erótico vai além da simples atração de corpos, extrapola o plano físico para atingir o espiritual, conforme se percebe pela leitura do primeiro “Noturno”, visto que “amar é privilégio dos humanos”. Ao encerrar o poema com esse verso, altera-se a percepção de que há apenas erotismo nas palavras do eu lírico, proporcionando uma visão menos instintiva do ato para se tornar mais humanizada.

A reescrita do texto não é finalizada nessas três produções vistas acima; novamente o poeta confirma sua insatisfação diante da criação poética e, cheio de dúvidas quanto à melhor apresentação do tema, reescreve o poema transformando-o em novas composições. Diferentemente dos anteriores, não há numeração nos novos textos<sup>96</sup>; além disso, o poeta experimenta outros títulos para sua produção:

NOITE DE VERÃO

A capa preta da noite nos envolve  
com sua gola vermelha de luxúria.  
Fremem os nossos sentidos.  
Somos cavalos no cio. É meia noite  
nos olhos dos gatos.  
O amor animal nos espera em cada esquina.

---

<sup>96</sup> Cf. catalogação do acervo: 01k1098- sd

NOTURNO DE VERÃO

É meia noite nos olhos dos gatos.  
 A capa escura da noite nos envolve  
 Com sua gola vermelha de luxúria.  
 Fremem os nossos sentidos. Somos  
 animais no cio.  
 O amor animal estende sobre a grama alta  
 O cúmplice cobertor do desejo.  
 Mergulhamos um no outro até o infinito de um instante.

Os novos textos localizados no acervo do poeta Mario Quintana encontram-se anexados ao mesmo material dos três poemas iniciais, compondo uma continuidade do trabalho, a que chamamos de exercícios poéticos. Nesses textos, porém, não existem correções a caneta como nas anteriores. Ante essas duas novas produções, surge uma reflexão: à medida que os poemas vão se transformando em novos textos, a carga de erotismo é intensificada. Nos textos iniciais, o erotismo está mais no sugerir do que no mostrar totalmente, nas sensações provocadas pelo desejo, na apresentação do ambiente, no mistério do ato a ser desvendado pelas imagens.

Nesses dois últimos textos, os versos expressam uma atração puramente física, animalesca e não humana, como foi sugerido no Noturno número 72, a primeira composição. Naquele poema, dois seres se amam e atingem uma comunhão que transcende o aspecto corporal, visto que “amar é privilégio dos humanos”. Nos textos subsequentes, essa característica é deixada de lado, prevalecendo apenas o plano físico.

Nas composições número 73 e número 74, a relação amorosa entre os seres foi apresentada de forma comparativa: “como animais no cio”. Já o texto registrado acima, intitulado “Noite de verão”, composto de seis versos, traz uma imagem mais forte. O eu lírico não faz uma comparação, mas uma afirmação: “Somos cavalos no cio”. Essa imagem ainda é reforçada pela introdução do último verso: “O amor animal nos espera em cada esquina”. Não há mais alusão a uma relação amorosa entre dois seres, mas ao ato sexual, puramente instintivo. Fica explícita a característica animalesca da relação pela permanência dos vocábulos “cavalos”, “cio”, “amor animal”.

O poema “Noturno de verão” resgata, nos cinco primeiros versos, a mesma estrutura dos primeiros poemas. A alteração inicia-se no sexto verso, quando o eu lírico introduz a expressão “o amor animal” em substituição à personificação do “desejo”. Há, então, uma alteração de imagens, pois, se antes os versos expressavam que “O desejo estende / Sobre a grama alta / O seu morno cobertor de pelúcia”, na última composição o sujeito dessa ação é alterado: “O amor animal estende sobre a grama alta / O

cúmplice cobertor do desejo”. O desejo, que antes era sujeito da ação, agora passa a ser elemento de adjetivação. Assim, o poema é encerrado com um verso mais longo, extraído das primeiras composições.

Há que se observar nesses novos poemas algumas questões introduzidas pelo eu lírico. A primeira, em relação à modificação dos títulos, apresenta a substituição de “Noturno” pelo vocábulo “Noite” seguido de uma locução adjetivadora: “de verão”. Diante dessa reescritura do título, já que não se considera uma simples alteração, é necessário proceder a uma nova leitura do texto. O título “Noite de verão” pode desencadear uma leitura mais clara do momento em que as ações acontecem, diferentemente de “Noturno”, o qual sugere uma ocasião mais vaga e imprecisa. Além disso, a estação do verão é uma época mais propícia à sensualidade.

Outra consideração a ser feita refere-se à introdução do vocábulo “cavalos” quando há referência ao ato sexual puramente instintivo, animal. A presença dessa palavra é mais que natural, especialmente pela admiração que o poeta demonstra ao longo de sua obra, ao considerar que o cavalo é “o mais belo ser da Criação” e, por vezes, igualá-lo ao homem. Apoiamo-nos nessa leitura para apreender o sentido da imagem “cavalos no cio” como um ato não apenas animalesco, mas que pode também ser dotado de beleza.

A última observação diz respeito ao verso final “O amor animal nos espera em cada esquina”, de “Noite de verão”. Esse verso apareceu somente nessa composição, para encerrá-la de maneira enfática. Tem-se, assim, um tom de erotismo mais acentuado pela imprevisibilidade que sugere. A expressão “em cada esquina” possibilita a leitura de que é possível encontrar esse “amor animal” com muito mais frequência do que se imagina. O amor animal pode estar em todo lugar.

Há ainda certo ar de mistério nos poemas advindo do verso “É meia noite nos olhos dos gatos”, que aparece em todas as composições. O eu lírico joga com esse verso, ora para iniciar o poema, ora encaixá-lo no decorrer da produção, da mesma forma como elabora a reconstrução das imagens originando novos significados. A referência ao horário – meia noite – pode ser entendida como a presença da escuridão, que tudo encobre, sendo refletida nos olhos dos gatos, animais altamente sensuais, sensitivos e misteriosos.

A riqueza do material descrito acima proporcionou algumas reflexões a esta tese. Primeiro porque foi possível observar todo um processo de criação e recriação do fazer poético diretamente em seus manuscritos, sem a intervenção dos editores ou

revisores como ocorre quando a obra é publicada. Em segundo lugar, comprova-se o trabalho de crítica que o próprio poeta faz em relação ao seu ofício, revelando extrema exigência com sua produção a ponto de não publicar textos os quais não chegaram a uma escritura definitiva conforme se observou nessas várias composições.

O trabalho de Quintana com seus originais pode ser contemplado no cotejo do manuscrito com a forma final. Somente a manipulação dos manuscritos e/ou originais dos textos podem dizer se houve ou não alguma modificação entre a primeira redação e sua forma definitiva. Decorrente dessa reflexão, a localização de um material do acervo despertou nossa atenção: um manuscrito<sup>97</sup> encontrado em folha avulsa, bem amarelada, cujo título é “Poema escrito numa garrafa” (ANEXO E). Por não apresentar data, como a maioria das composições encontradas, supõe-se que o texto tenha sido escrito nas décadas de 30 ou 40, visto que Quintana já possuía farto material de poesias para suas primeiras cinco publicações quando lançou *A Rua dos Cataventos*. A disposição do texto ocupa toda a página, de cima a baixo, e evidencia a imagem de uma garrafa. O original, apresenta a seguinte redação:

Poema escrito numa garrafa

Debaixo da mesa  
A negrinha.  
Assustada,  
Assustada.  
Na janela  
A lua.  
No relógio  
O tempo.  
No tempo  
A casa.

E no porão da casa?

No porão da casa umas estranhas ex-criaturas com cabelos de teia de aranha, e olhos sem luz, sem luz, e todas se esfarelado como mariposas, todas se esfarelado mas sempre se remexendo, como anêmonas fofas no fundo de um golfo, de um golfo.

O poema foi publicado no livro *Aprendiz de Feiticeiro* (1950), com algumas modificações conforme veremos a seguir:

---

<sup>97</sup> Material xerocopiado de originais que estavam na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, catalogado sob a inscrição: 01K1072 a 1080.

## Cripta

Debaixo da mesa

A negrinha.

Assustada,

Assustada.

Na janela

A lua.

No relógio

O tempo.

No tempo

A casa.

E no porão da casa?

No porão da casa umas estranhas ex-  
criaturas com cabelos de teia de  
aranha e 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!

Como se pode observar, o título foi modificado para “Cripta”<sup>98</sup>, vocábulo que explora mais o sentido decorrente de subterrâneo, porão, conforme trabalhado no texto. É possível ainda perceber que a primeira parte do poema é preservada, sem alterações, com os mesmos versos compostos de uma ou duas palavras, centralizadas no meio da página. Na sequência começam a surgir as transformações do poema, como a eliminação da pontuação ao longo de toda segunda parte do texto, restando apenas um ponto de exclamação no final. Há ainda a introdução da interjeição “ai” e do advérbio “eternamente”. Por fim, a palavra “golfo” é substituída por “poço” nas duas vezes em que aparece na última linha do poema. Nota-se que o original, isto é, o manuscrito, é mais expressivo quanto às sonoridades, sendo reconhecidas facilmente algumas aliterações como os fonemas /s/ e /f/; porém, com a substituição do vocábulo “golfo” por “poço”, esse efeito diminui.

Há que se considerar as modificações pelas quais passa um texto, desde o seu exemplar original até a versão final, registrada em alguma publicação. O que acontece, nesse caso do “Poema escrito numa garrafa”, de Mario Quintana, é que ocorreram algumas variações quando o texto foi publicado pela primeira vez, mas foi mantida a imagem da garrafa retratada na composição do poema. Talvez, decorrente da alteração do título, a forma do texto tenha se tornado inadequada nas novas publicações.

<sup>98</sup> O poema está analisado nas páginas 43-44 desta tese, com a forma gráfica conforme aparece na edição de QUINTANA, 2005, p.199.

Acreditamos que seja isso que tenha acontecido para que, na publicação de *Poesia Completa*, em 2005, a forma do poema tenha sido completamente alterada, perdendo toda a característica visual trabalhada no texto inicial, como se pode observar na reprodução do poema na página 43 desta tese. Outra hipótese é que não tenha sido feito o devido trabalho de revisão necessário para a publicação da obra, passando despercebido esse aspecto visual da composição.

A exemplo dessa situação específica perceptível em um manuscrito do poeta, é possível identificar que as variações existentes no texto ocorrem, muitas vezes, por vontade do próprio autor, haja vista as inúmeras correções e revisões já apresentadas neste trabalho, mas também é possível que algumas alterações sejam feitas à revelia, como se supõe que tenha ocorrido com o texto “Cripta” na reunião da obra completa de Quintana.

Há, no acervo, ainda, inúmeros cadernos com rascunhos de poemas que foram escritos em diferentes épocas. Apesar de esses materiais não serem datados, são cadernos antigos, de folhas amareladas, muitas vezes com as páginas numeradas; alguns estão mais deteriorados, outros mais bem conservados. Eles confirmam a face de um poeta que escrevia seus rascunhos e refazia seus textos como novas produções à espera de seus leitores. Muitos deles surgem reescritos algumas páginas mais à frente, no mesmo material. Com algumas modificações nos versos ou alteração de título, os poemas são revistos pelo poeta, cuja insatisfação constante o levava à procura da melhor expressão de seus poemas. Exemplificando esses procedimentos, seguem dois textos localizados em um bloco de anotações<sup>99</sup> com vários poemas manuscritos. No verso da capa do bloco aparece a inscrição “Preparativos de partida / de viagem?”. Eis o primeiro texto tal qual registrado no acervo:

Texto número 9  
**ESTRANHEZAS QUEM SOMOS?**  
 Esse estranho que mora no espelho  
 (e é tão mais velho do que eu)  
 olha-me com um jeito  
~~de quem procura adivinhar quem sou...~~  
 procurando – em vão! – adivinhar quem sou.

No mesmo bloco de anotações, algumas páginas depois, sem numeração, o texto reaparece com nova redação:

---

<sup>99</sup> Cf. material do acervo (01k0882-sd).

QUEM SOMOS?O ESPELHO

Esse estranho que mora no espelho  
 Olha-me, às vezes, intrigadamente  
 Procurando, em vão, recordar meu nome...

A imagem do estranho no espelho, já presente em *Apontamentos de História Sobrenatural* (“O velho no espelho”), é retomada pelo poeta para um poema mais curto, em novo livro. Já observamos que, nas últimas obras publicadas, Quintana retoma vários textos mais antigos e os reescreve com uma apresentação mais concisa.

A primeira redação é registrada com os versos riscados, conforme transcrição acima, demonstrando que o poeta está experimentando suas ideias, refazendo o que considera insatisfatório. Dessa maneira, não se sentindo realizado com seu novo poema, páginas à frente, reescreve-o com nova disposição de versos, reaproveitando alguns e alterando outros. O resultado desse pequeno ensaio é a publicação do texto em *Preparativos de Viagem*, com o título “Quem somos?” (QUINTANA, 2005, p.769), com a seguinte redação:

Esse estranho que mora no espelho  
 Olha-me de um jeito  
 De quem procura recordar quem sou...

Observando os dois esboços iniciais, percebe-se que o primeiro verso foi aproveitado sem alterações; o segundo foi alterado, o mesmo acontecendo com o terceiro verso. Também houve hesitação quanto à escolha do título: “Estranhezas”, “O espelho”, até o definitivo: “Quem somos?”, já pensado desde o primeiro rascunho. Retomar textos já publicados e reescrevê-los foi um comportamento adotado por Mario Quintana em muitos momentos de sua carreira, mas especialmente após os 80 anos, o poeta manteve essa atitude como uma prática regular nas últimas obras. Acredita-se que ele tivesse preferência por certos temas e, por isso, dedicava mais atenção à reescritura destes.

Os cadernos com inúmeros manuscritos do poeta são intrigantes quanto à redação e disposição dos poemas. Neles são encontrados textos breves, concisos, a maioria em forma de apontamentos, que expressam uma visão de poesia constantemente em construção. Muitas dessas composições, como já esclarecido anteriormente, são reescritas páginas adiante com nova redação, sugerindo uma autocrítica capaz de conservar a ideia mas aperfeiçoar a expressão. Para o poeta a poesia é um terreno fértil à espera de alguém que cultive o poema com criatividade; para isso faz uso da memória, às vezes sendo utilizada como ponto de partida para a redação definitiva, num constante

embate entre a escritura e a reescritura de um único fragmento, uma única palavra ou expressão linguística, até que se realize algo o mais próximo possível do que foi imaginado pela mente criadora. No poema “Trecho de carta”, publicado em *A Vaca e o Hipogrifo*, ele afirma: “Se nunca nasceste de ti mesmo, dolorosamente, na concepção de um poema... estás enganado: para os poetas não existe parto sem dor” (QUINTANA, 2005, p.497). A exemplo dessas considerações, o caderno denominado “Coisas numeradas de um a novecentos e noventa e nove”<sup>100</sup> apresenta inúmeros exemplos. Pode-se identificar o poema “Lembrete ao leitor”, cuja redação é a seguinte: “De um autor inglês do saudoso século XIX: ‘O verdadeiro gentleman compra sempre três exemplares de cada livro: um para ler, outro para guardar na estante e o último para dar de presente’ (acervo pessoal do poeta<sup>101</sup> - aspas do autor)”. O texto, entretanto, foi publicado em *Caderno H*, com alteração apenas do título - “Citação” - e idêntica redação. Havia outra possibilidade de escritura desse poema que, pelo visto, foi descartada pelo poeta, com a seguinte apresentação:

SUGESTÃO PARA O LEITOR – Um verdadeiro gentleman compra sempre três exemplares de cada livro – disse um dia um escritor do saudoso século dezanove – um verdadeiro gentleman compra sempre três exemplares de cada livro – o primeiro para si mesmo; o segundo para dar de presente, e o último para guardar na estante. (Acervo pessoal do poeta<sup>102</sup>)

Essa luta travada entre o poeta e as palavras é inevitável e necessária para que dela possa nascer o poema, ainda imperfeito porque inacabado, já que sua finitude é sempre temporária. Assim, o poema é o resultado de uma tensão travada pelo poeta entre as ideias e as palavras que as representam.

A manipulação dos documentos do acervo proporcionou o encontro com um texto exemplar do poeta. Trata-se de um esboço<sup>103</sup>, redigido em folha avulsa, contendo um ensaio para o poema “Passarinho”, de *A Vaca e o Hipogrifo*; esse mesmo esboço foi trabalhado mais tarde e publicado em *Da Preguiça como Método de Trabalho*, com novo título: “O apanhador de poemas”. Eis o texto catalogado no ALMAQ:

#### ARTE POÉTICA

Fazer um poema é algo assim como engaiolar um pássaro. É preciso muito cuidado para apanhá-lo vivo. Um poema não se pega a tiro. Nem a laço, nem a grito. É preciso esperá-lo com paciência e

<sup>100</sup> Cf. catalogação número 01 K 0249-sd.

<sup>101</sup> Cf. extraído da página 70, texto 305 (01 K 0249-sd).

<sup>102</sup> Cf. texto encontrado no mesmo caderno citado, na página 136, texto 457 (01 K 0249-sd).

<sup>103</sup> Cf. catalogação do ALMAQ -01k435-sd.

silenciosamente como um gato. Há poemas que só se deixam apanhar com rimas, que são o seu alviste, outros que só ficam presos atrás das quatorze grades de um soneto. É preciso esperá-los com assonâncias e aliterações para que ele cante. É preciso esperá-lo com ritmo, para que ele comece a dançar. E há poemas livres, imprevisíveis. Para esses é preciso inventar, na hora, armadilhas imprevistas. (Material encontrado em folha avulsa do acervo pessoal)

Novamente a ausência de data em seus escritos dificulta uma análise desse material. Arriscamos, portanto, uma leitura mais intuitiva por acreditarmos que o esboço acima é o texto precursor dos outros dois. Não afirmamos isso apenas baseando-nos nas datas de publicações das duas obras citadas, mas pelas condições de conservação desse material do acervo, já bem danificado e amarelado pelo tempo.

A título de uma análise comparativa, segue a primeira parte do texto publicado em *A Vaca e o Hipogrifo*, cuja redação é visivelmente extraída de “Arte Poética”:

#### PASSARINHO

Sempre me pareceu que um poema era algo assim como um passarinho engaiolado. É que, para apanhá-lo vivo, era preciso um meticuloso cuidado que nem todos têm. Poema não se pega a tiro. Nem a laço. Nem a grito. Não, o grito é o que mais o mata. É preciso esperá-lo com paciência e silenciosamente como um gato.

Ora, pensava eu tudo isso e o céu também, quando topo com uns versos de Raymond Queneau, que confirmam muito da minha cinegética transcendental. Eis por que aqui os traduzo, ou os adapto, e os adoto, sem *data venia*: [...] (QUINTANA, 2005, p.561).

O eu lírico afirma, na continuidade desse poema, utilizar o excerto acima como pretexto para adaptar alguns versos de Raymond Queneau<sup>104</sup>, os quais são redigidos na sequência do texto. É possível constatar que apenas uma parte de “Arte poética” foi aproveitada no poema “Passarinho”, exatamente o trecho em que o eu lírico expõe como se deve pegar um poema, não sendo necessárias, nesse momento da composição, suas características. Em face dessas considerações, entendemos que o aproveitamento de parte do texto ocorreu como forma de introdução ao novo poema, servindo de material motivador para a criação.

Há que se considerar também a técnica intertextual utilizada pelo poeta que, ao citar o nome do escritor francês, desenvolve uma operação de integração-instalação em

<sup>104</sup> Raymond Queneau (1903-1976) poeta e escritor francês. Produziu uma das obras mais originais na literatura francesa do século XX, pois soube misturar sua alta erudição com a liberdade das vanguardas e um humor muito próprio. *Exercícios de estilo*, por exemplo, traz 99 versões absolutamente diferentes para um mesmo microconto. No poema “Passarinho”, Quintana experimenta várias possibilidades de redação para seus versos.

seu poema. Samoyault (2008) explica que esse tipo de prática intertextual atua nos textos que absorvem mais ou menos o texto anterior acrescentando uma instalação da produção original no texto atual. A referência precisa é uma forma de integração-instalação como prática intertextual, que se completa na integração-sugestão quando a presença do intertexto é sugerida no desenvolvimento dos versos à moda de Raymond Queneau. Essa prática exige um emprego mais extenso do saber do leitor ou de sua imaginação para aproximações, pois só se entende a variação dos versos quintaneanos na sequência do poema “Passarinho”, pelo conhecimento dos *Exercícios de estilo* criados pelo poeta francês. Ao adotar o mesmo procedimento, ou seja, experimentar várias possibilidades de redação para seus versos, Quintana exercita diferentes estilos na composição do poema comprovando que é escrevendo que se torna escritor. Eis a segunda parte do poema “Passarinho”:

[...]  
 Meu Deus, que vontade me deu de escrever um poeminho...  
 Olha, agora mesmo vai passando um!  
 Pst pst pst  
 vem para cá para que eu te enfie  
 na feira de meus outros poemas  
 vem cá para que eu te entube  
 nos comprimidos de minhas obras completas  
 Vem cá para que eu te empoeite  
 para que eu te enrime  
 para que eu te enritme  
 para que eu te enlire  
 para que eu te empégase  
 para que eu te enverse  
 para que eu te emprose  
 vem ca...  
 Vaca!  
 Escafedeu-se.  
 (QUINTANA, 2005, p.561-562)

Na ausência das informações literárias, o leitor desconhecerá o intertexto que se desenvolveu no poema; essa situação revela o quanto é desafiador ser um leitor da obra de Mario Quintana, pois sua erudição intimida quem se aventura a conhecer seus versos.

Dando continuidade ao estudo das variações sobre o fazer poético, foi constatado, durante a pesquisa, que o procedimento de retomar os próprios textos torna-se amplamente utilizado nas últimas obras, especialmente a partir de *Preparativos de Viagem*, quando seus textos ressurgem, reelaborados, integrando novos contextos, gerando outros sentidos. Seguindo nossa proposta de análise, rerepresentamos o texto “O

apanhador de poemas” tal como foi publicado em 1987, analisado no Capítulo 2 desta tese:

Um poema sempre me pareceu algo assim como um pássaro engaiolado... E que, para apanhá-lo vivo, era preciso um cuidado infinito. Um poema não se pega a tiro. Nem a laço. Nem a grito. Não, o grito é o que mais o espanta. Um poema, é preciso esperá-lo com paciência e silenciosamente como um gato. É preciso que lhe armemos ciladas: com rimas, que são o seu alpiste; há poemas que só se deixam apanhar com isto. Outros que só ficam presos atrás das catorze grades de um soneto. É preciso esperá-lo com assonâncias e aliteraões, para que ele cante. É preciso recebê-lo com ritmo, para que ele comece a dançar. E há os poemas livres, imprevisíveis. Para esses é preciso inventar, na hora, armadilhas imprevistas. (QUINTANA, 2005, p.709)

Analisando as composições apresentadas acima, vê-se claramente que a primeira delas já esboçava uma poética que delineava o trabalho do poeta com grande cuidado e rigor. Sua “Arte Poética” já estava pronta há muito tempo, guardada entre os papéis, esquecida em meio aos rascunhos, à espera do melhor momento para ser revelada. Assim, se em “Passarinho” apenas uma parte do texto original é aproveitada, em “O apanhador...” a composição é retomada integralmente. Nenhuma ideia é deixada de lado, nada é descartado; ao contrário disso, a reescritura possibilita um texto mais elaborado, visivelmente mais cristalino.

A primeira frase da composição apresenta uma diferença sutil na reescritura, mas que provoca uma alteração de sentido significativa para o poema. Assim, o primeiro texto enfatiza o ato de compor um texto poético: “Fazer um poema é algo assim como engaiolar um pássaro”. Logo, temos: fazer um poema é como engaiolar um pássaro. Diferentemente, “O apanhador...” destaca uma característica desse tipo de texto, que só pode ser reconhecida por quem possui a sensibilidade necessária: “Um poema sempre me pareceu algo assim como um pássaro engaiolado”. Então: um poema é como um pássaro engaiolado.

Parece-nos muito mais adequada a segunda redação pela combinação de sentidos que ela possibilita. A ideia transmitida revela maior intuição do eu lírico por pensar no poema e no pássaro como seres semelhantes, dotados de características e comportamentos comuns. A segunda frase do texto também é reescrita com mais sutileza, pois “É preciso muito cuidado para apanhá-lo vivo” é delicadamente transformada em “E que, para apanhá-lo vivo, era preciso um cuidado infinito”. Em outros trechos é possível observar mais diferenças significativas: “Há poemas que só se

deixam apanhar com rimas, que são o seu alpiste, outros que só ficam presos atrás das quatorze grades de um soneto” (Arte Poética) foi reescrito assim: “É preciso que lhe armemos ciladas: com rimas, que são o seu alpiste; há poemas que só se deixam apanhar com isto. Outros que só ficam presos atrás das catorze grades de um soneto” (O apanhador...). Novamente a segunda redação manifesta uma expressão mais afinada com a intenção do texto, isto é, mostrar quais os truques para a captura do poema-pássaro. Há ainda uma substituição verbal importante para o sentido do poema: “É preciso esperá-los com assonâncias e aliteraões para que ele cante. É preciso esperá-lo com ritmo, para que ele comece a dançar” enfatiza seguidamente o verbo “esperar”. Já em “É preciso esperá-lo com assonâncias e aliteraões, para que ele cante. É preciso recebê-lo com ritmo, para que ele comece a dançar”, o verbo “receber” traz novo sentido à composição, já que a passividade da “espera” desaparece quando é introduzido o verbo “receber”, sugerindo a intervenção do eu lírico.

Diante do exposto, é possível perceber que esse processo de reescritura a que se dedica Mario Quintana proporciona um refinamento de sua poesia, como aconteceu com “O apanhador de poemas”. A redação definitiva, quando publicada em *Da Preguiça como Método de Trabalho*, revela a sensibilidade de um artesão obstinado em busca de melodia e ritmo. Seu temperamento artístico exige um crescente requinte formal porque o poeta sabia a qualidade de poesia que desejava fazer. O excerto a seguir expressa bem o sentido de construção que o texto literário adquire para o poeta: “FAZER UM POEMA: Fazer um poema é como construir uma casa – a própria casa do Poeta – onde ele poderá receber seus velhos amigos e os amigos novos que, no decorrer dos anos, forem aparecendo para um encontro com a Poesia” (material do acervo pessoal – IMS/RJ<sup>105</sup>). É esse trabalho de construção contínua que dá sentido ao fazer literário de Quintana. Ao afirmar: “Nas releituras, a gente nunca está lendo o mesmo livro...”<sup>106</sup>, igualmente podemos pensar em seu processo de reescrita, pois um texto nunca mais será o mesmo depois desse trabalho.

Em face do exposto, verifica-se que a análise desses manuscritos do poeta, observado em sua incansável tarefa do fazer poético, proporciona uma comprovação da teoria extraída de sua obra no capítulo anterior. Por meio dos poemas trabalhados, é possível perceber as faces múltiplas do processo infinito da arte poética, desde o

<sup>105</sup> Cf. texto catalogado no ALMAQ 01k0309-sd.

<sup>106</sup> Texto intitulado “A dupla metamorfose”, localizado no ALMAQ em caderno xerocopiado e encadernado em espiral com a seguinte catalogação: (01k0886-sd).

momento inicial de criação até a recepção, desenvolvida pelo leitor idealizado. Restamos concluir que, para o poeta Mario Quintana, poesia é uma busca constante e, conseqüentemente, não é possível afastar-se do processo interminavelmente cíclico da produção poética. A poesia é um eterno jogo de buscar-se e perder-se nessa busca. Ao encontrar-se por um instante, no ato da criação do poema, é possível perder-se tão logo o momento passe e a busca recomece. “Método de trabalho”, título do texto abaixo, é seguido por Quintana e expressa bem como se desenvolve esse propósito na vida do artista:

- Não sei pensar a máquina. Escrevo, isto é, faço o meu trabalho criativo primeiramente a lápis. Depois, com o queixo apoiado na mão esquerda, repasso tudo a máquina com um dedo só.
  - Mas isto não custa muito?
  - Custar, custa, mas dura mais.
- (QUINTANA, 2005, p.315)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a leitura do *corpus* deste trabalho várias perspectivas se apresentaram à nossa frente. Dentre elas, elencamos, em primeiro lugar, o fato de se compreender melhor que qualquer obra poética verdadeira é um caminho no qual, quanto mais se adentra, mais o trajeto a ser percorrido se expande e, ainda que se esgotem as leituras que um leitor é capaz de fazer diante de uma obra literária, inesgotáveis são as possibilidades da poesia, pois inesgotável é a própria poesia.

As pesquisas efetuadas no desenvolvimento desta tese permitiram, por um lado, destacar o processo do desenvolvimento da poética quintaneana por meio da análise dos textos metalinguísticos selecionados e, por outro, apontar aspectos particulares do fazer literário do poeta, sempre enriquecido pelas constantes reescrituras dos poemas em busca da expressão mais adequada. Os estudos realizados tiveram o intuito de destacar como o poeta constrói sua obra fundamentando-a em conceitos que se modulam e buscam, cada vez mais, a precisão do texto.

As análises empreendidas na obra quintaneana foram determinantes, também, para compreender sua poética ímpar, pautada no fortalecimento de uma consciência do autor acerca do fazer literário, a qual expõe conceitos que tratam da figura do poeta, outros que convertem em tema o próprio poema e ainda outros que, ao pensarem a poesia, iluminam sua função. Essas análises permitiram uma compreensão global dos textos metalinguísticos ao longo da obra de Quintana, que apontam para uma autocrítica cada vez mais exigente em relação ao próprio ofício. Decorrente dessa visão, entendemos ser bastante coerente o trabalho do artista, uma vez que ele, mesmo apoiando-se, em alguns momentos, na inspiração, dedica-se ao exercício de escrita e reescrita até que se esgote a última gota de insatisfação. Assim, foi possível entender que a postura do poeta reflexivo predominou ao longo da construção de sua obra, entregue ao trabalho exaustivo da reescrita.

É imperativo observar que essa longa carreira formou-se à custa de um conhecimento literário que se desenvolveu desde a juventude. Acredita-se que as leituras e traduções realizadas, durante décadas, tenham contribuído para o refinamento de sua poética, da mesma forma como foi refinando sua arte tradutória. O poeta apurou seu estilo poético ao exercer precocemente o ofício de tradutor e o jornalismo, o que conferiu à sua obra uma facilidade de expressão, um ritmo natural, uma clareza e limpidez de temas que encantam e contagiam os mais exigentes leitores. A tradução

decerto contribuiu para o repertório de possibilidades e nuances de que sua obra se alimentou.

Quintana afirma não ter evoluído e ter sido sempre ele mesmo, embora a leitura de sua *Poesia Completa* tenha revelado um amadurecimento e uma humanização que se intensificaram com o passar do tempo. Do ponto de vista temático, o autor se repete em inúmeras produções, especialmente nos últimos livros que retomam diversos textos já publicados anteriormente. Isso ocorre porque existe em sua obra uma forte noção de continuidade. Acredita-se que esse elemento seja o responsável pela unidade existente entre os vários livros, que se faz não apenas pela reiteração de motivos, temas e imagens, mas por poemas inteiros e mesmo versos isolados que, retomados de livro em livro, são capazes de criar uma linha interna que os associa. A repetição e a nova contextualização dos poemas são recursos amplamente utilizados por Mario Quintana.

Do ponto de vista estilístico o poeta percorre um caminho que revela uma passagem dos versos de formas mais tradicionais às mais livres, aproximando-se da produção moderna. A sequência de publicações adotada por Quintana sugere uma evolução das formas poéticas exploradas por ele, um desenvolvimento que se inicia com uma postura simbolista e, aos poucos, vai se afirmando em direção ao Modernismo de forma original e acentuadamente reflexiva. Se a melodia presente nos primeiros sonetos se incumbia de aplicar-lhes uma conotação de brevidade, esta foi progressivamente sendo substituída pelo predomínio do ritmo e a diminuição das rimas, da mesma forma como a expressão dos sentimentos inicialmente destacada cede a vez às alusões e às metáforas.

A relação do poeta com o fazer poético é manifestada em sua obra por meio dos textos metalinguísticos. Essa mesma metalinguagem foi o fio condutor que iluminou os diferentes motivos, viabilizando descobrir um diálogo múltiplo e crítico que, de maneira bem original, Quintana estabelece consigo mesmo, com determinado tipo de poeta, aquele ingênuo, e ainda com os vários tipos de leitores. Ressalta-se que a metalinguagem, ponto de partida para a realização deste estudo, proporcionou a possibilidade de mergulhar na poesia quintanar, por meio de poemas que mostraram ao leitor as múltiplas faces desse poeta no contínuo processo da criação, desde a inspiração até a recepção.

Observando os textos destacados para este estudo, pôde-se concluir que sua poesia é fonte para uma poética original, modulada por conceitos de arte literária que tratam acerca de assuntos como a gênese da poesia, a relação da poesia com o real,

linguagem e estilo, a função do poeta, o papel do leitor, a contribuição ou não da crítica, além de apresentar também quais são as habilidades necessárias a alguém que se dedica a ser poeta. Todos esses elementos poéticos ressaltados no estudo são encontrados nas obras de estudiosos de todos os tempos: de Platão, Aristóteles e Horácio a Poe, Baudelaire, Eliot e Pound, entre outros. Pode-se afirmar que os textos de Quintana que tratam do fenômeno da poesia mantêm um diálogo com teorias poéticas de diversos autores. Isso, porém, não significa que Quintana concorde com todos os textos fundadores da teoria da poesia; há divergências com algumas delas e concordâncias com outras. Exemplo disso é a aproximação que Quintana faz com os poetas T.S. Eliot e Ezra Pound ao enfatizar o papel da inspiração e da técnica, ou ainda as considerações acerca do estilo e da contribuição da crítica. O mesmo diálogo é percebido em relação ao papel do leitor, cuja função deve ser de finalização do poema, quando este constrói suas interpretações e significados.

A análise da metalinguagem quintaneana permitiu delinear uma teoria acerca da poesia, a qual sintetizamos, a seguir, por meio dos conceitos mais representativos. Eis, por exemplo, sua visão no que se refere à gênese da poesia: para o poeta, a inspiração exige uma apurada transformação por meio da elaboração técnica. A presença do cotidiano concretizada na tematização das coisas simples faz parte de seu repertório. Quando se trata da relação entre poesia e realidade, ele defende que o escritor tem liberdade para criar uma realidade nova, evidenciando a fantasia, a criação. Ao referir-se ao estilo e questões de linguagem, o poeta gaúcho repudia o excesso de correção, os termos empolados e rebuscamento do vocabulário; prefere a simplicidade e concisão das frases, ressaltando o ritmo e a musicalidade. A respeito da recepção dos textos poéticos, Mario Quintana valoriza o papel do leitor na construção do poema, ao manifestar que este finaliza a obra atribuindo-lhe significações novas. Ao tratar da crítica literária, o poeta é um crítico dos críticos, já que considera inadequada qualquer tentativa de explicar ou analisar a poesia ou seu autor. Por fim, ao dizer em *Apontamentos de História Sobrenatural* que o “poeta é o que encontra uma moedinha perdida”, aquele que empresta “palavras loucas / à voz dispersa do vento”(QUINTANA, 2005, p.402), ou ainda “Só o poeta é que tem de lidar com a ingrata linguagem alheia... / A impura linguagem dos homens!” (QUINTANA, 2005, p.465), o poeta alegretense não está apenas identificando o duplo caráter da poesia, ou seja, o enigmático e o artesanal, mas está apontando para a função do poeta cujo trabalho é resultado da ação simultânea da imaginação e da memória.

A constante autocrítica presente na poesia de Quintana, demonstrada também por meio dos manuscritos de seu acervo pessoal, faz-nos pensar ser ele mesmo, o poeta, o seu leitor ideal, bem como o crítico capaz de expressar os comentários mais seguros e verdadeiros a respeito de sua própria obra. Mario Quintana é um desses poetas que redimensionam e qualificam a poesia; sua metalinguagem lírica, ao se manifestar no espaço de transição entre as formas convencionais e as do movimento Modernista no Brasil, torna-o, tal qual outros poetas desse momento, um esteta e um crítico de sua própria obra.

Muitas coisas têm sido ditas e escritas a respeito da poesia de Quintana, mas ainda há muito a ser desvendado nas mais de mil páginas de sua *Poesia Completa*, acerca de seu trabalho com a matéria poética, pois “às vezes, a sua poesia é tão límpida e cintilante que, à semelhança de uma pedra preciosa, permanece debaixo da terra, ou misturada ao cascalho. Até ser descoberta por uma mão indiscreta [...]” (TREVISAN, 2006, p.56). A grandeza de Quintana está em aliar técnica e inspiração, transformando a vida em matéria poética, sintetizando a existência humana e obrigando-nos a refletir sobre a efemeridade da vida e nossa condição humana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- ALVES, José Helder Pinheiro. Convite à dança. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 26, n. 36, p. 73 – 90, jul.- dez. 2006.
- ALVES, Rubem. A técnica passarinho da ironia fina. **Revista Língua Portuguesa**, São Paulo, Ano I, n.8, p.26, 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Quintana's Bar. In: QUINTANA, Mario. **Mario Quintana: Poesia completa: em um volume**. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005. p.75.
- \_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. A Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. **Mario Quintana: poesia completa: em um volume**. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005. p.76-77.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade** (notas sobre a historicidade da lírica moderna) São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BECKER, Paulo. **Mario Quintana: as faces do feiticeiro**. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS/EDIPUCRS, 1996.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**. Volume 1. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORDINI, Maria da Glória. O tradutor poeta. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira: Mario Quintana**. Rio de Janeiro: IMS, 2009.
- \_\_\_\_\_. Poesia em processo. In: \_\_\_\_\_. **Mario Quintana: O anjo da escada**. Porto Alegre: Telos Empreendimentos Culturais, 2006.
- \_\_\_\_\_. Imaginação moderna e intimidade com o leitor. In: SCHIMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. **Mario Quintana**. Porto Alegre; Unidade Editorial, 1997. p.7-13.
- BORGES, Jorge Luiz. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates)

CAMPOS, Paulo Mendes. Carta a Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. **Mario Quintana**: Poesia Completa: em um volume. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005. p.71-72.

CÂNDIDO, Antonio. **Na sala de aula**. 8a. ed. São Paulo: Ática, 2007.

\_\_\_\_\_. **O estudo analítico do poema**. 3. ed. São Paulo: Humanitas publicações - FFLCH/USP, 1996.

\_\_\_\_\_. A Literatura e a formação do homem. **Ciência e cultura**, São Paulo. v. 9, n. 24, p. 803-809, set. 1972.

CARVALHAL, Tânia Franco. Itinerário de Mario Quintana. In: **Mario Quintana**: poesia completa: em um volume. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p.13-27.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1986.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.) **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. 2. edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUNHA, Fausto. Poesia e poética de Mario Quintana. In: **Mario Quintana**: poesia completa: em um volume. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p.49-61.

FAUSTINO, Mário. **Poesia e experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FISCHER, Luís Augusto. Viagem em linha reta. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**: Mario Quintana. Rio de Janeiro: IMS, 2009.

FISHER, Luís Augusto; FISHER, Sérgio Luís. **Mario Quintana**: uma vida para a poesia. Porto Alegre: WS Editor, 2006.

FONSECA, Juarez. **Ora bolas**: O humor de Mário Quintana: 130 historinhas. 4ª. ed. Revista e aumentada. Porto alegre: L&PM, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÈS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, (s/d).

ISER, W. **O ato da leitura**. 1º. v. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

LYRA, Pedro. **Conceito de poesia**. São Paulo: Ática, 1992.

MEIRELES, Cecília. Quintanares. In: QUINTANA, Mario. **Mario Quintana: Poesia Completa: em um volume**. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005. p.80.

MOISÉS, Massaud. **Análise literária**. 14ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

\_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira : modernismo**. São Paulo : Cultrix, 1989.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1978.

MORICONI, Ítalo. Editora relança obra completa de Mario Quintana. 2012. Entrevistador: Luiz Fernando Vianna. **O Globo**, 20/08/2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/editora-relanca-obra-completa-de-mario-quintana-5835990>> Acesso em 05/03/2013.

NEJAR, Carlos. A escada por onde passa Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. **Mario Quintana: Poesia Completa: em um volume**. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2005. p.78.

NEJAR, Carlos. Mário Quintana: esconderijos (para Olga Silveira). In: \_\_\_\_\_. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007. p. 281-286.

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

PEIXOTO, Sérgio Alves. In: *A poesia pura francesa na poesia brasileira: do abade Brémond e Paul Valéry a Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles e Mário Quintana*. **O eixo e a roda**: revista de literatura brasileira. v. 18, nº 1, 2009.

\_\_\_\_\_. **No centenário do poeta Mário Quintana**. CARAVELLE – Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, n.87, 2006, p.147-155. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit> - Acesso em: 30 jun. 2011.

\_\_\_\_\_. **A Poesia de Mario Quintana**. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1994.

- PERRONE-MOISÉS, Leila. **Texto, crítica e escritura**. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio 45)
- PESSOA, Fernando. **Obra em prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Culltrix, 1970.
- QUINTANA, Mario. **Mario Quintana: poesia completa: em um volume**. Org. Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Caderno H**. 2ª. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- REBELLO, Lúcia de Sá. O outro lado do espelho. In: QUINTANA, Mario. **Espelho Mágico**. São Paulo: Globo, 2005.
- RÓNAI, Paulo apud CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates)
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. (tradução de Sandra Nitri) São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- TELES, Gilberto Mendonça. As convergências do *Caderno H*. In: QUINTANA, Mario. **Caderno H**. 2.edição. São Paulo: Globo, 2006. p.29-55.
- \_\_\_\_\_. Para uma poética de Mario Quintana. In: SCHIMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. **Mario Quintana**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 20-34
- \_\_\_\_\_. **Retórica do Silêncio I**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- TREVISAN, Armindo. Depoimentos - **Sobre o Mario**. Seleção de Armindo Trevisan. Disponível em <http://www.estado.rs.gov.br/marioquintana/principal.php?menu=15&idPersonalidade=2> Acesso em: 30/07/2010.
- \_\_\_\_\_. **Mario Quintana Desconhecido**. Porto Alegre: BREJOeditora, 2006.
- YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. **A memória lírica de Mario Quintana**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006. 300p.
- ZILBERMAN, Regina. O poeta da diversidade. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 26, n. 36, p. 33 – 38, jul.- dez. 2006.
- \_\_\_\_\_. **Mario Quintana**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Regina Zilberman. 2ª. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Literatura Comentada)

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALVES, José Édil de Lima (org.) **Mario Quintana**: cotidiano, lirismo e ironia. Canoas: Ed. ULBRA, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Ed. organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BORDINI, Maria da Glória. Ironia e crítica na poesia de Quintana. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 26, n. 36, p. 57 – 72, jul.- dez. 2006.

BORDINI, Maria da Glória (Org.). **Mario Quintana**: o anjo da escada. Porto Alegre: Telos Empreendimentos Culturais, 2006.

\_\_\_\_\_. Mario Quintana tradutor. In: FACHINELLI, Nelson da L. **Mario Quintana**: vida e obra. Porto Alegre: Ed. Bels, 1976.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

\_\_\_\_\_. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2001. (Série Temas, 59).

\_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 3. ed. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem**: ensaios de teoria e crítica literária. Petrópolis (Rio de Janeiro): Editora Vozes, 1967. (Nosso Tempo)

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9.edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. Quintana no centenário. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 26, n. 36, p. 13 – 16, jul.- dez. 2006.

\_\_\_\_\_. Artigos - **Mario Quintana de todos nós**. Disponível em: <http://www.estado.rs.gov.br/marioquintana/principal.php?menu=15&idPersonalidade=2> Acesso em 30-07-2010.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COELHO, Marcelo. Lugares de Quintana. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 26, n. 36, p. 39 – 56, jul.- dez. 2006.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FACHINELLI, Nelson. **Mario Quintana: vida e obra**. Porto Alegre: Bels, 1976.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. O jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ISER, Wolfgang. col. WARNING, R. **Estética de la recepción**. Madrid: Visor, 1989.
- LAKATOS, E. M. e MARCONI, M. A. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 6<sup>a</sup> ed. São Paulo: Atlas, 2005.
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Tradução M. do C. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte. In: \_\_\_\_\_. **João Cabral de Melo Neto: prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MEYER, Augusto. O fenômeno Quintana. In: **Mario Quintana: poesia completa: em um volume**. Org. Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p.45-48.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação literária – Poesia**. 15<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MORETTO, Fúlvia M. L. (org). **O universo de Quintana e a obra de Vianna Moog**. Porto Alegre : Ediplat, 2006.
- PAES, José Paulo. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Sciliano, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- 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 – 102, jul.- dez. 2006a.
- \_\_\_\_\_. A criança em Mario Quintana. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 26, n. 35, p. 83 – 87, jan.- jun. 2006b.
- RUIZ, Alice. Ouvindo Quintana minha alma assovia e chupa cana. **Cadernos Porto & Vírgula**, Porto alegre, p. 98-104, 1997. p.101
- TELES, Gilberto Mendonça. As convergências do Caderno H. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 26, n. 36, p. 17-32, jul.- dez. 2006.

ZILBERMAN, Regina. O modernismo e a poesia de Mario Quintana. In: **A Literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. São Paulo: Cultrix, 1985.

**ANEXO A - Obras publicadas**

*A Rua dos Cataventos*. Porto Alegre: Globo, 1940.

*Canções*. Porto Alegre: Globo, 1946

*Sapato florido*. Porto Alegre: Globo, 1948.

*O batalhão das letras* (infantil). Porto Alegre: Globo, 1948.

*O aprendiz de feiticeiro*. Porto Alegre: Fronteira, 1950.

*Espelho mágico*. Porto Alegre: Globo, 1951.

*Inéditos e esparsos*. Alegrete: Cadernos do Extremo Sul, 1953.

*Poesias*. Porto Alegre: Globo, 1962.

*Antologia poética*. (seleção de Rubem Braga e Paulo Mendes Campos). Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

*Caderno H*. Porto Alegre: Globo, 1973.

*Pé de pilão* (infantil). Porto Alegre: Garatuja, 1975.

*Apontamentos de história sobrenatural*. Porto Alegre: Globo & IEL, 1976.

*Quintanares*. Porto Alegre: MPM, 1976.

*A vaca e o hipogrifo*. Porto Alegre: Guaratuja, 1977.

*Prosa e verso* (antologia). Porto Alegre: Globo, 1978.

*Na volta da esquina* (antologia). Porto Alegre: Globo, 1979.

*Esconderijos do tempo*. Porto Alegre: L&PM, 1980.

*Nova antologia poética*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

*Lili inventa o mundo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

*Mario Quintana. Coleção melhores poemas*. (seleção e introdução de Fausto Cunha). São Paulo: Global, 1983.

*Nariz de vidro*. Seleção Mery Weiss. São Paulo: Moderna, 1984.

*O sapo amarelo*. Seleção Mery Weiss. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

*Primavera cruza o rio.* (paradidático). Org. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1985.

*Diário poético.* Porto Alegre: Globo, 1985.

*Nova antologia poética.* Porto Alegre: Globo, 1985.

*Baú de espantos.* Porto Alegre: Globo, 1986.

*80 anos de poesia.* (antologia). org. e estudo introdutório de Tania Franco Carvalhal. Porto Alegre: Globo, 1986.

*Da preguiça como método de trabalho.* Rio de Janeiro: Globo, 1987.

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

*Porta giratória.* Rio de Janeiro: Globo, 1988.

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

*Antologia Poética de Mario Quintana.* (Seleção e apresentação de Walmyr Ayala). Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

*Velório sem defunto.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

*Sapato furado.* (infantil). São Paulo: FTD, 1994.

*Anotações poéticas.* Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1996.

*Antologia poética.* [Seleção de Sérgio Faraco]. Porto Alegre: L&PM, 1997.

*Água.* Os últimos textos de Mario Quintana. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

*Mario Quintana: Poesia completa:* em um volume (Org. de Tania Carvalhal) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

## ANEXO B - Carta

Meu caro poeta,

Por um lado foi bom que me tivesses pedido resposta urgente, senão eu jamais escreveria sobre o assunto desta, pois não possuo o dom discursivo e expositivo, vindo daí a dificuldade que sempre tive de escrever em prosa. A prosa não tem margens, nunca se sabe quando, como e onde parar. O poema, não; descreve uma parábola traçada pelo próprio impulso (ritmo); é que nem um grito. Todo poema é, para mim, uma interjeição ampliada; algo de instintivo, carregado de emoção. Com isso não quero dizer que o poema seja uma descarga emotiva, como o fariam os românticos. Deve, sim, trazer uma carga emocional, uma espécie de radioatividade, cuja duração só o tempo dirá. Por isso há versos de Camões que nos abalam tanto até hoje e há versos de hoje que os pósteros lerão com aquela cara com que lemos os de Filinto Elísio. Aliás, a posteridade é muito comprida: me dá sono. Escrever com o olho na posteridade é tão absurdo como escreveres para os súditos de Ramsés II, ou para o próprio Ramsés, se fores palaciano. Quanto a escrever para os contemporâneos, está muito bem, mas como é que vais saber quem são os teus contemporâneos? A única contemporaneidade que existe é a da contingência política e social, porque estamos mergulhados nela, mas isto compete melhor aos discursivos e expositivos, aos oradores e catedráticos. Que sobra então para a poesia? - perguntarás. E eu te respondo que sobras tu. Achas pouco? Não me refiro à tua pessoa, refiro-me ao teu eu, que transcende os teus limites pessoais, mergulhando no humano. O Profeta diz a todos: "eu vos trago a verdade", enquanto o poeta, mais humildemente, se limita a dizer a cada um: "eu te trago a minha verdade." E o poeta, quanto mais individual, mais universal, pois cada homem, qualquer que seja o condicionamento do meio e da época, só vem a compreender e amar o que é essencialmente humano. Embora, eu que o diga, seja tão difícil ser assim autêntico. Às vezes assalta-me o terror de que todos os meus poemas sejam apócrifos!

Meu poeta, se estas linhas estão te aborrecendo é porque és poeta mesmo. Modéstia à parte, as digressões sobre poesia sempre me causaram tédio e perplexidade. A culpa é tua, que me pediste conselho e me colocas na insustentável situação em que me vejo quando essas meninas dos colégios vêm (por inocência ou maldade dos professores) fazer pesquisas com perguntas assim: "O que é poesia? Por que se tornou poeta? Como escreve os seus poemas?" A poesia é dessas coisas que a gente faz mas não diz.

A poesia é um fato consumado, não se discute; perguntas-me, no entanto, que orientação de trabalho seguir e que poetas debes ler. Eu tinha vontade de ser um grande poeta para te dizer como é que eles fazem. Só te posso dizer o que eu faço. Não sei como vem um poema. Às vezes uma palavra, uma frase ouvida, uma repentina imagem que me ocorre em qualquer parte, nas ocasiões mais insólitas. A esta imagem respondem outras. Por vezes uma rima até ajuda, com o inesperado da sua associação. (Em vez de associações de ideias, associações de imagem; creio ter sido esta a verdadeira conquista da poesia moderna). Não lhes oponho trancas nem barreiras. Vai tudo para o papel. Guardo o papel, até que um dia o releio, já esquecido de tudo (a falta de memória é uma bênção nestes casos). Vem logo o trabalho de corte, pois noto logo o que estava demais ou o que era falso. Coisas que pareciam tão bonitinhas, mas que eram puro enfeite, coisas que eram puro desenvolvimento lógico (um poema não é um teorema) tudo isso eu deito abaixo, até ficar o essencial, isto é, o poema. Um poema tanto mais belo é quanto mais parecido for com o cavalo. Por não ter nada de mais nem nada de menos é que o cavalo é o mais belo ser da Criação.

Como vêes, para isso é preciso uma luta constante. A minha está durando a vida inteira. O desfecho é sempre incerto. Sinto-me capaz de fazer um poema tão bom ou tão ruinzinho como aos 17 anos. Há na Bíblia uma passagem que não sei que sentido lhe darão os teólogos; é quando Jacob entra em luta com um anjo e lhe diz: "Eu não te largarei até que me abençoes". Pois bem, haverá coisa melhor para indicar a luta do poeta com o poema? Não me perguntes, porém, a técnica dessa luta sagrada ou sacrílega. Cada poeta tem de descobrir, lutando, os seus próprios recursos. Só te digo que deves desconfiar dos truques da moda, que, quando muito, podem enganar o público e trazer-te uma efêmera popularidade.

Em todo caso, bem sabes que existe a métrica. Eu tive a vantagem de nascer numa época em que só se podia poetar dentro dos moldes clássicos. Era preciso ajustar as palavras naqueles moldes, obedecer àquelas rimas. Uma bela ginástica, meu poeta, que muitos de hoje acham ingenuamente desnecessária. Mas, da mesma forma que a gente primeiro aprendia nos cadernos de caligrafia para depois, com o tempo, adquirir uma letra própria, espelho grafológico da sua individualidade, eu na verdade te digo que só tem capacidade e moral para criar um ritmo livre quem for capaz de escrever um soneto clássico. Verás com o tempo que cada poema, aliás, impõe sua forma; uns, as canções, já vêm dançando, com as rimas de mãos dadas, outros, os dionisíacos (ou histriônicos, como queiras) até parecem aqualoucos. E um conselho, afinal: não cortes demais (um poema não é um esquema); eu próprio que tanto te recomendei a contenção, às vezes me distendo, me largo num poema que vai lá seguindo com os detritos, como um rio de enchente, e que me faz bem, porque o espreguiçamento é também uma ginástica. Desculpa se tudo isso é uma coisa óbvia; mas para muitos, que tu conheces, ainda não é; mostra-lhes, pois, estas linhas.

Agora, que poetas deves ler? Simplesmente os poetas de que gostares e eles assim te ajudarão a compreender-te, em vez de tu a eles. São os únicos que te convêm, pois cada um só gosta de quem se parece consigo. Já escrevi, e repito: o que chamam de influência poética é apenas confluência. Já li poetas de renome universal e, mais grave ainda, de renome nacional, e que no entanto me deixaram indiferente. De quem a culpa? De ninguém. É que não eram da minha família.

Enfim, meu poeta, trabalhe, trabalhe em seus versos e em você mesmo e apareça-me daqui a vinte anos. Combinado?

**ANEXO C** - Poema excluído do livro *Velório sem Defunto* (texto não publicado)

## CONTINUAÇÃO DA VIDA

Quando não houver mais do que um pedaço de pão no mundo  
Nem de carne para um bife  
Comeremos os nossos gatos e o nosso cachorro,  
Que provará ser assim o verdadeiro “amigo do homem”.  
Comeremos as lagartixas, tudo o que a gente conseguir pegar...  
Mas os gaúchos jamais comerão seus cavalos amados,  
Companheiros de tropelias e revoluções.  
Não, não comeremos jamais os cavalos  
- porque não somos canibais!

Observação registrada no texto: MQ não quis para não “ofender” os gaúchos

**ANEXO D - Poema dedicada à Dra. Yeda Loff**

?

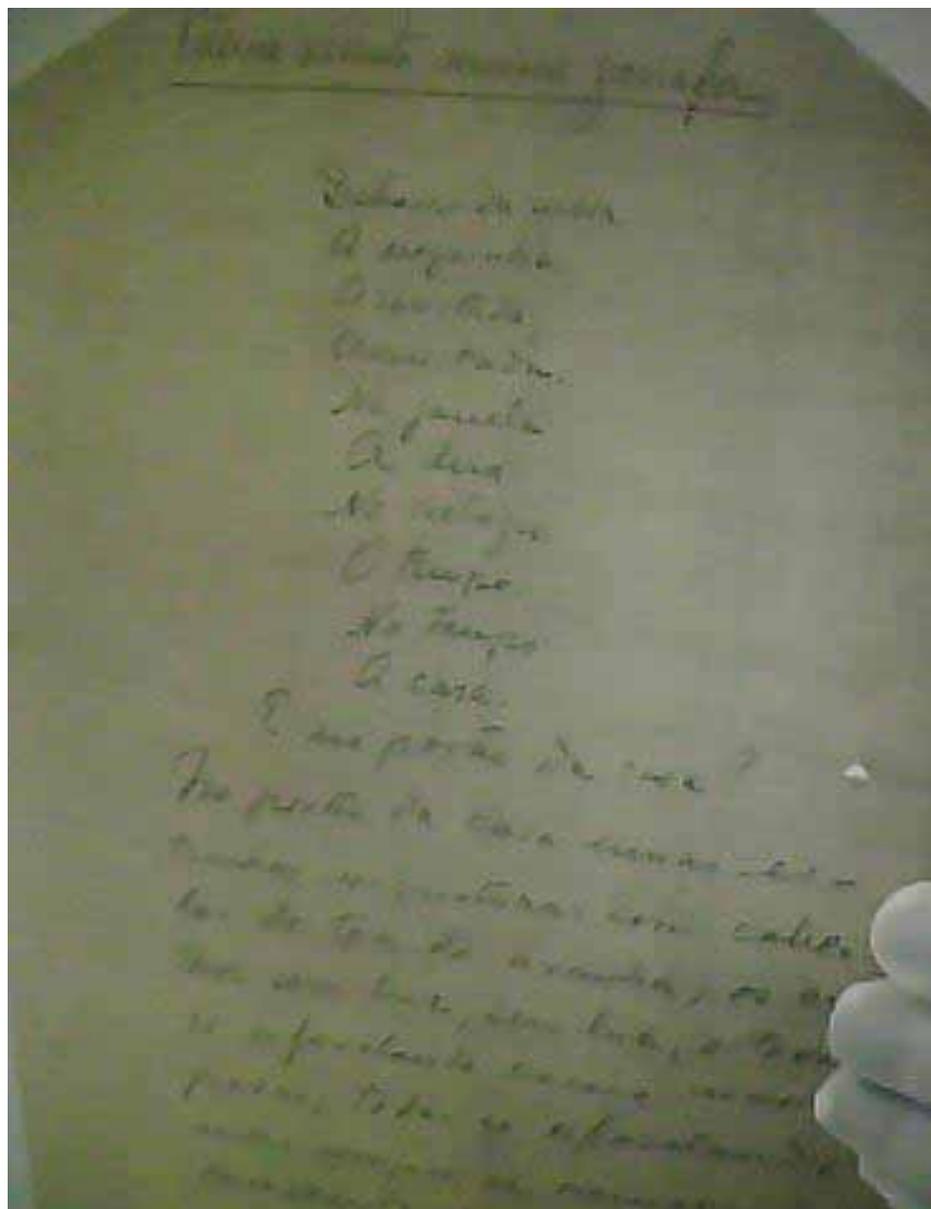
De que cor serão teus olhos?  
São negros, de noite escura?  
São verdes, de verde mar?  
Ou cor da celeste altura?

Serão castanhos, Yeda?  
Os olhos que Deus te deu?  
Ah, como invejo estas linhas  
Que o sabem mais do que eu!

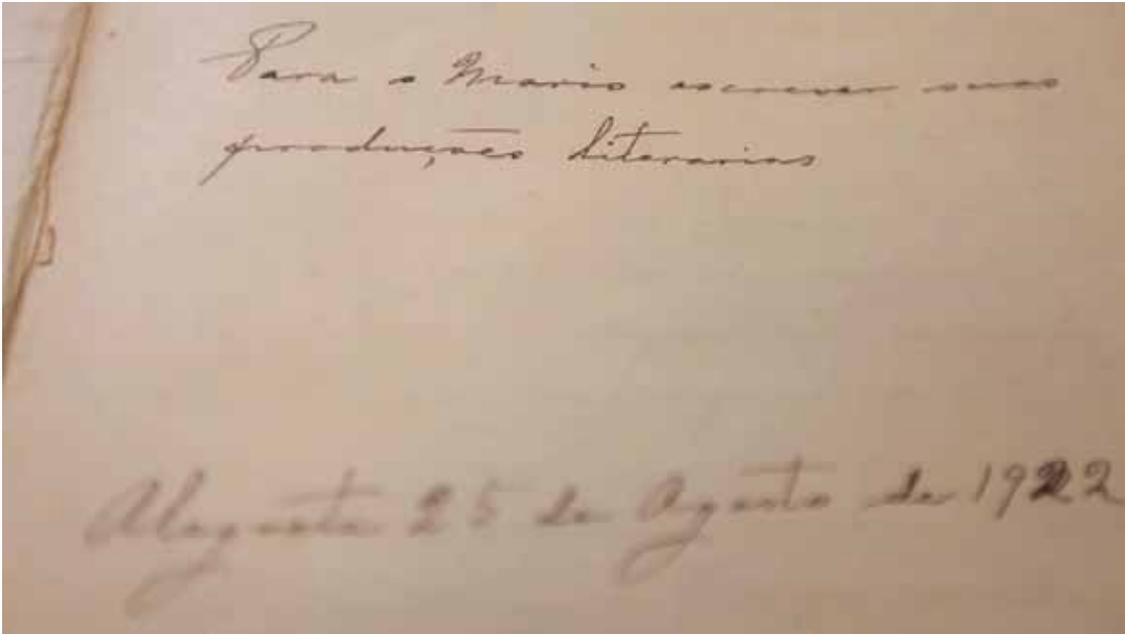
Estas linhas que os teus olhos  
Vão agora percorrendo  
Sonham decerto que é o luar  
Que nelas está batendo...

P. Al. 21/12/43 (assinatura de MARIO QUINTANA)

Anexo E - "Poema escrito numa garrafa"



Fonte: Produção própria

**ANEXO F - IMAGENS DO ACERVO**

Fonte: imagens capturadas de vídeo do site do IMS-RJ.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Imagens do primeiro caderno de poesias de Mario Quintana, com a dedicatória feita pela mãe: “Para o Mario escrever suas produções literárias” – Alegrete, 25 de agosto de 1922.



Fonte: imagem capturada de vídeo do site do IMS-RJ.<sup>108</sup>

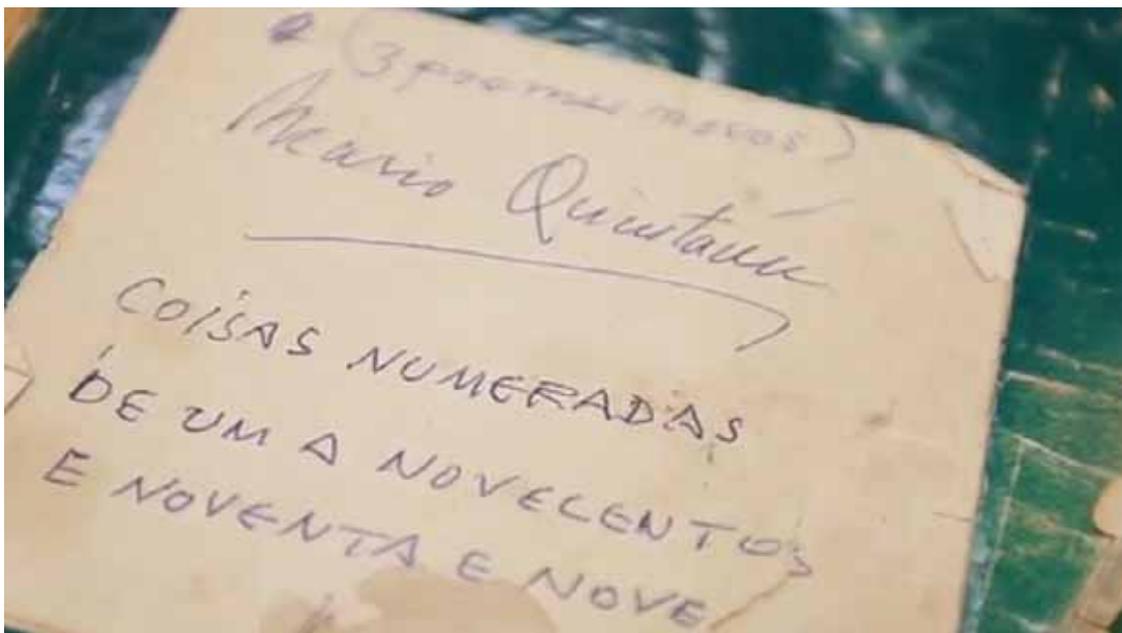


Fonte: imagem capturada de vídeo do site do IMS-RJ.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Primeiro caderno de poesias de Mario Quintana, datado de 1922, contendo vários poemas não publicados.

<sup>109</sup> Cadernos de rascunhos do poeta; neles são encontrados inúmeros textos publicados ao longo da carreira.



Fonte: imagem capturada de vídeo do IMS-RJ.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Capa do caderno “Coisas numeradas de um a novecentos e noventa e nove”, com uma observação: “3 poemas novos” acima do nome do poeta.



Fonte: imagem capturada de vídeo do site do IMS-RJ<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Inauguração de uma placa comemorativa em homenagem ao poeta em sua cidade natal: Alegrete, Rio Grande do Sul, cujo texto polêmico é o seguinte: “Um engano em bronze é um engano eterno”.



Fonte: imagem capturada de vídeo do site do IMS-RJ