

DORIS MUNHOZ DE LIMA

O APRENDIZ DE FEITICEIRO:
realidade, imaginação e magia
na obra de Mario Quintana.

CURITIBA
2008

DORIS MUNHOZ DE LIMA

***O APRENDIZ DE FEITICEIRO:*
realidade, imaginação e magia
na obra de Mario Quintana.**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre na área de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil.

**CURITIBA
2008**

Agradeço

Ao meu Deus, sempre.

**Ao professor Fernando C. Gil, pela orientação sensata e competente.
Aos meus pais e ao Jean, porque demonstraram seu amor em forma de
paciência incessante e apoio incondicional.**

“A vida só é possível reinventada.”

(Cecília Meireles, em *Reinvenção*)

RESUMO

A imaginação é o centro de interesse da poética quintaneana, o que pode ser comprovado através da leitura dos muitos textos metalingüísticos nos quais Mario Quintana explicita o seu processo criativo e a sua concepção da própria poesia. Para ele, a criação poética está intrinsecamente ligada a essa capacidade naturalmente humana de criar imagens, mas também depende do trabalho racional do escritor com a palavra. A partir desses dois momentos, surge uma poesia que é, ao mesmo tempo, expressão da fantasia – para Quintana, a criação de uma *supra-realidade*, em que as imagens do mundo perceptível e do fantástico se misturam arbitrariamente – e do intelecto, da busca consciente pela magia da linguagem. *O Aprendiz de Feiticeiro*, obra de 1950, é um momento essencial para que possamos verificar como isso se manifesta. Na obra, têm sido freqüentemente apontadas características que revelam pontos de contato da poesia do autor gaúcho com a estética do surrealismo, as quais procuramos verificar, ressaltando o sentido relativo dessa aproximação, já que o poeta rejeita completamente o automatismo psíquico, princípio básico da vanguarda. Em seguida, consideramos a valorização da fantasia a partir de uma perspectiva sócio-histórica. Apontamos a tensão entre mundo real e mundo imaginário que se manifesta nas páginas de *O Aprendiz* como sinal do desajustamento do poeta aos valores da sociedade capitalista moderna. Segundo esse ponto de vista, procuramos demonstrar como o sujeito-lírico reage à consciência de que sua poesia deixa de ser, nesse momento, uma afirmação da voz da coletividade: de um lado, através da criação de imagens que expressam a face sombria e angustiante da realidade, revelando a sua solidão e um desejo obsessivo de morte; de outro, através de um completo mergulho no imaginário e de um abandono simbólico do mundo sensível.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, Mario Quintana, Realidade, Imaginação.

ABSTRACT

The imagination is Mario Quintana's poetic focus, what can be confirmed through the reading of several metalinguistic texts in which the poet explains his creative process and his conception of his own poetry. For him, the poetic creation is intrinsically linked to that naturally human capacity of creating images, but it also depends on the poet's rational work with the language. A unique type of poetry arises from the merging of these two moments: at the same time, fantasy expression – according to Quintana, the creation of a *supra-reality*, in which the perceptible world images and the fantastic ones join arbitrarily – and intellect expression, which searches consciously the language magic. *O Aprendiz de Feiticeiro*, a work published in 1950, is an essential moment, in which we are able to verify this process. On that work, characteristics that reveal points of contact between Quintana's poetry and the surrealist esthetics have been frequently pointed out. We try to verify it, emphasizing the relative meaning of that approximation, once the poet rejects completely the psychic automatism, which is the vanguard essential principle. Furthermore, this dissertation analyses the fantasy valorization from a social-historical perspective. We point out the existing tension between the real world and the imaginary world that becomes manifest on *O Aprendiz*, as a sign of the poet's disagreement with the values of the capitalistic society. According to this point of view, we try to demonstrate how the lyric subject reacts to the knowledge that his poetry is not the affirmation of his society voice: on the one hand, by creating images that express the shady and afflictive side of reality, bringing out his loneliness; on the other hand, through a plunge into the imagination and the symbolic abandonment of the perceptible world. KEY-WORDS: poetry, Mario Quintana, reality, imagination.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	
A INVENÇÃO DA VERDADE	7
1.1 Poesia: imaginação e realidade	7
1.2 A Busca da Pura Imagem	17
1.3 A Memória que Enlouqueceu	23
1.4 Os <i>Quintanares</i> e o Surrealismo	29
1.4.1 O Surrealismo como “Espírito de Época”	32
1.4.2 Algumas Aproximações	35
1.4.3 Entre o racional e o surreal	42
CAPÍTULO II	
A REALIDADE SE IMPÕE	53
2.1 A Questão Social	54
2.2 O Poeta Contra o Meio	61
2.3 A Poesia do <i>Eu</i>: Solidão e Individualismo	67
2.4 Um Mundo Sem Mitos	84
2.4.1 Uma Pausa no Tempo.....	98
2.5 A Presença da Morte	105
CAPÍTULO III	
A FANTASIA RESISTE	121
3.1 Entre os Loucos, os Mortos e as Crianças	121
3.2 Quem Faz um Poema Salva um Afogado	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
BIBLIOGRAFIA	149
1. OBRAS DE MARIO QUINTANA	149
1.1 Publicações em seqüência cronológica	149
1.2 Edições utilizadas neste estudo	150
2. BIBLIOGRAFIA SELECIONADA SOBRE O AUTOR	151
3. BIBLIOGRAFIA GERAL	153

INTRODUÇÃO

“- *Eu amo o mundo! Eu detesto o mundo!*
Eu creio em Deus! Deus é um absurdo!
Eu vou me matar! Eu quero viver!
 - *Você é louco?*
 - *Não, sou poeta.*”

Mario Quintana, “*Simultaneidade*”.

O Aprendiz de Feiticeiro é a quarta obra da carreira literária de Mario Quintana, publicada em 1950, após os sonetos da *Rua dos Cataventos* (1940), as *Canções* (1946) e os poemas em prosa do *Sapato Florido* (1948). O título do livro faz referência a uma antiga narrativa alemã, imortalizada pelo poeta romântico Goethe em sua balada *Der Zauberlehrling*¹ e, posteriormente, por Walt Disney, num longa-metragem em que o seu famoso personagem Mickey fazia o papel do aprendiz de mago. Segundo Quintana mesmo explicaria em um depoimento posterior,² o nome do livro se deve ao fato de que, ao conhecer essa narrativa, ele se identificou com a aventura vivida pelo personagem. Lembremos, brevemente, o enredo: Encarregado de limpar o laboratório na ausência de seu mestre, o aprendiz resolve usar um feitiço às escondidas, fazendo com que uma vassoura crie braços e pernas e vá buscar água para que seja feita a limpeza. Tudo corre normalmente, até que ele percebe que deve fazer a vassoura parar, pois o laboratório poderá ser inundado. Não conhecendo as palavras mágicas para contê-la, tem a infeliz idéia de parti-la ao meio. Ocorre, então, uma multiplicação de vassouras, pois cada pedaço transforma-se em outra, que recomeça a tarefa. No final, tendo o ambiente já sido tomado pela água, aparece o Mestre Feiticeiro, que resolve a situação com suas palavras mágicas. Conforme Quintana, no seu caso, ao lidar com forças desconhecidas (as forças da linguagem, sempre imprevisíveis, mesmo para o poeta), o que ocorreu foi uma “multiplicação de poemas”, em vez de uma “incontrolável multiplicação de vassouras”. É como se as palavras fugissem ao seu controle, tornando-se as “palavras em liberdade” que buscavam os poetas surrealistas nos seus exercícios de “escrita automática”.

Conforme já observou Gilberto Mendonça Teles, Quintana se coloca como aquele que se surpreende com a própria criação, com a magia da palavra poética, a qual acaba por assumir vida própria, multiplicando os poemas, em aparente desordem, no laboratório do

¹ Em português, *O Aprendiz de Feiticeiro*.

² A explicação consta em um texto publicado em *Porta Giratória* (p. 21).

livro.³ Da mesma forma, estamos certos de que o autor poderia ser comparado, igualmente, ao Mestre Feiticeiro, àquele que manipula com precisão as forças desconhecidas da linguagem, consciente do resultado de seus atos. O poeta demonstra ter o controle racional de seu instrumento – a palavra – e utilizar intencionalmente as suas magias. Essa ambigüidade pode ser verificada a partir da leitura da obra escolhida, em que o aspecto aparentemente espontâneo dos poemas não resiste a um exame mais atento, o qual revela o trabalho cuidadoso do autor na elaboração de seus versos.

Desde a sua publicação, *O Aprendiz* tem-se consagrado como um momento importante na carreira de Quintana. Críticos e outros poetas, como Manuel Bandeira, Augusto Meyer e Carlos Drummond de Andrade, consideraram o livro como aquele em que melhor pode ser reconhecida a “voz genuína”⁴, do poeta gaúcho. Talvez isso se deva à própria característica múltipla da obra, que revela exemplarmente as várias faces da poesia quintaneana. Nela, Quintana exercita o livre trânsito pelo verso livre e pelo metrificado, pela realidade cotidiana e pela imagem da fantasia, pela alegria dos versos iluminados e coloridos e também por aqueles que revelam o lado sombrio de sua personalidade lírica. Denunciam-se, na obra, características que seriam recorrentes em publicações posteriores, como a maior liberdade formal e certo “tom” surrealista, o qual não estava ainda tão evidente nos livros anteriores e passou a ser, desde então, um traço sempre ressaltado no estilo do autor. Segundo as palavras de Fausto Cunha, um dos críticos que primeiro se dedicou a exames mais atentos da obra de Quintana, na poesia do autor gaúcho podem ser identificadas características que revelam tanto o seu forte contato inicial com a estética simbolista quanto os posteriores influxos surrealistas, instaurando o que Cunha chamou de “dualismo sideral”, dada a natureza “cósmica” da poesia desses dois estilos⁵. Fiel à sua apregoada fama de “gazeador de todas as escolas”, Quintana consubstancia em sua obra elementos que podem ser diretamente relacionados com a poesia produzida nos primeiros anos de nosso modernismo⁶, como os temas cotidianos e a simplicidade de linguagem, e outros que remontam à tradição anterior, como as formas fixas, que ele jamais abandonou por completo. No decorrer de nossas leituras

³ TELES, Gilberto Mendonça. A Enunciação Poética de Mario Quintana. In: *Retórica do Silêncio I: Teoria e Prática do Texto Literário*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1989, p. 255.

⁴ A expressão foi usada por Augusto Meyer ao comentar o lançamento da obra no artigo “O Fenômeno Quintana”, publicado em diversos jornais e, posteriormente, também na coletânea *Mario Quintana: Vida e Obra*, de Nelson Fachinelli (Porto Alegre: Ed. Bels, 1976, p. 63-67)

⁵ CUNHA, Fausto. Assassinemos o Poeta. In: FACHINELLI. Op. Cit., p. 43.

⁶ Sempre que, neste trabalho, mencionamos *características modernistas* na obra de Quintana, estamos nos referindo àquelas que marcaram a literatura brasileira posterior à Semana de Arte Moderna de 1922, como o verso livre, o humor, a ironia, a fragmentação, os poemas curtos, os temas cotidianos e a simplicidade de linguagem.

dos poemas de *O Aprendiz de Feiticeiro*, neste trabalho, procuramos chamar a atenção para esse diálogo com os diversos estilos.

Como bem definiu Regina Zilberman ⁷, o que se observa na poesia de Mario Quintana é uma “diversidade sempre fiel a si mesma”, ou seja, a confluência de perspectivas diversas, que se harmonizam a partir de uma atitude criadora comum, a qual se encarrega de anular as aparentes contradições presentes na obra. Em nosso entender, essa atitude é a procura, constante em toda a trajetória do autor, pela liberdade criadora, pela autenticidade e pela individualidade. E isso está diretamente ligado ao modo com que Quintana compreende a poesia – uma atividade essencialmente *recriativa*. Através do exercício da arte poética, ele recria formas já consagradas, apropria-se de recursos da tradição, renovando-os e dando-lhes novo fôlego, recorre aos temas convencionais, revestindo-os de originalidade e, acima de tudo, recria o mundo cotidiano, dando origem ao universo único de sua fantasia.

Sendo *O Aprendiz* um momento que denuncia exemplarmente a multiplicidade do estilo do autor, consideramos que o livro é de fundamental importância para qualquer estudo que espere conhecer a natureza da poesia quintaneana. Devido às características que mencionamos, representativas de toda a produção poética do autor, e considerando a ausência de estudos acadêmicos que tenham *O Aprendiz* como objeto central de interesse, motivamo-nos a abordá-lo de modo específico nessa dissertação.

A obra tem chamado a atenção dos leitores da poesia de Quintana pelo grau de arbitrariedade de muitas de suas imagens em relação à lógica do mundo sensível. A atitude do poeta é claramente *antimimética*, se considerarmos o sentido de *mimese* a partir da idéia renascentista que a tornou equivalente à *imitatio*, ou seja, à *imitação* passiva do real. Sua poesia parece querer desligar-se completamente do universo referencial, criando um mundo imaginário com leis próprias.

A imaginação, afinal, é o centro da poética quintaneana. O autor reflete sobre a relação entre a fantasia e a criação poética em muitos dos seus textos metalingüísticos, os quais são muito freqüentes em sua obra. Ele elabora uma espécie de “teoria poética” própria através desses textos que, por sua vez, também são essencialmente poesia. A eles recorreremos muitas vezes ao longo deste trabalho, buscando verificar o modo como a concepção particular do poeta acerca de sua arte se concretiza em seu processo de criação. Temos consciência de que, por si, esses textos apenas revelam a opinião do escritor sobre os assuntos relacionados a sua obra. Por isso, procuramos demonstrar como essa “teoria”, cuja base é o vínculo entre

⁷ ZILBERMAN, Regina. Diversidade sempre fiel a si mesma. In: *Literatura Comentada: Mario Quintana*. São Paulo: Ed. Abril, 1982.

poesia e imaginação, concretiza-se nas páginas de *O Aprendiz*, a partir de uma análise que levou em conta aspectos temáticos e formais.

No primeiro capítulo, delimitamos o conceito de imaginação, segundo é compreendido por essa poética estabelecida por Mario Quintana. Como o termo não é tão unívoco quanto pode parecer a princípio, acreditamos que esse é um início que se faz necessário para que tenhamos clareza em nossa análise. Pretendemos demonstrar que a imaginação é, para Quintana, uma atividade de *recriação*, através da qual os dados da percepção e da memória são reelaborados. Ao mesmo tempo, apresentamos a relação entre esse ponto de vista particular do autor e a consciência moderna da independência do objeto artístico e de abandono da função mimética clássica.

Para o poeta gaúcho, o poema surge a partir de um processo que envolve a fantasia, e, igualmente, o trabalho com a linguagem. Assim, neste estudo, esclarecemos como a sua poesia surge a partir desses dois momentos: o involuntário, o espontâneo instante de imaginação e sonho, e o racional – intelectual – que exige do poeta o manejo habilidoso da palavra poética. Pela presença nítida, na poesia quintaneana, desse trabalho com a palavra, procuramos, nesse capítulo, fazer também um exame de como ocorre a mencionada apropriação de alguns elementos da estética surrealista, ao passo que Quintana rejeita este que é talvez o seu elemento principal: a poesia como expressão inconsciente. Mesmo diante desse fator importante de distanciamento, acreditamos que o poeta gaúcho se aproximou da poesia surrealista por certa “confluência ideológica” que se confirma quando observamos, principalmente, o caráter antiburguês e anti-racionalista do surrealismo. Além disso, podemos considerar o seu desejo de fazer da poesia um verdadeiro modo de vida alternativo, capaz de libertar o homem do senso-comum e da visão limitada da realidade, expondo-o aos domínios do irreal.

No sentido de compreender esse aspecto relevante da poesia de Quintana, que nos permite relacioná-lo a outros poetas nacionais contemporâneos, em cuja obra também podemos encontrar traços surrealistas, partimos de alguns estudos que esclareceram como o surrealismo se disseminou na literatura brasileira, assumindo traços singulares em nosso contexto nacional, verificando, posteriormente, como se manifestam essas características na obra que nos ocupa. Entendemos que esse momento de aproximação entre *O Aprendiz* e a vanguarda surrealista faz-se importante para nosso estudo, pois, segundo afirmamos, esse ponto de contato foi muitas vezes estabelecido pela crítica. De nossa parte, abordando esse aspecto, tivemos o objetivo de demonstrar como, à liberdade de imaginação, se acrescenta, na

obra, o trabalho artístico do autor, relativizando o caráter “ônirico” sempre apontado nos poemas que a compõem.

Acreditamos que a busca de Quintana pela imagem da fantasia possa revelar, também, um sentimento de rejeição à realidade específica do tempo de mudanças históricas e sociais que caracteriza o contexto inicial de sua obra, ou seja, as primeiras décadas do século XX. Mesmo aproximando-se do real de modo atento e carinhoso ao apropriar-se de seus elementos cotidianos, humanos e naturais, o poeta expressa seu desagrado em relação ao mundo configurado pela modernidade. Entremostra-se, em seus versos, um sentimento de insegurança e desespero. No segundo capítulo deste estudo, tivemos o objetivo de evidenciar essa tensão que se estabelece entre o sujeito-lírico e a realidade exterior, resultando no pessimismo e no desejo de morte que se manifestam em muitos dos poemas d*O Aprendiz*. Partindo da visão de teóricos como Octavio Paz, Alfredo Bosi e Theodor Adorno, os quais identificam na poesia da chamada *modernidade*⁸, um sentido de oposição aos valores sociais dominantes, fazemos uma leitura da poesia d*O Aprendiz* sob esse enfoque. Pretendemos, com isso, demonstrar como as ambigüidades *luz* e *escuridão*, *magia/encantamento* e *angústia/imobilidade*, presentes na obra, estão relacionadas à oposição entre *realidade* e *imaginário*, a qual, segundo nossa visão, é a tensão elementar que subjaz à poesia quintaneana.

No terceiro e último capítulo, examinamos os textos d*O Aprendiz* em que a magia e o encantamento predominam, como se o poeta fizesse da sua fantasia uma saída possível diante das pressões do mundo moderno. Neles, a realidade fantástica – mágica – impõe-se sobre mundo regido pela lógica racional. Instaure-se a *nova realidade* da arte que, neste caso, assemelha-se à realidade mítica ou à fantasia infantil. O poema torna-se, assim, um instante em que a verdade individual sobrepõe-se à experiência externa alienante e a liberdade criativa se restabelece.

Ao longo deste estudo, muitas são as citações de textos originários dos diversos livros de Mario Quintana. Para efeito de dinamismo, optamos por indicar, ao lado de cada citação, a obra de que foi retirada, através das iniciais do título. Os dados bibliográficos completos encontram-se na bibliografia que consta no final do trabalho.

⁸ O termo é compreendido, neste estudo, como um momento da história artística e literária cujo início remonta aos primeiros românticos europeus, em que a poesia registra a valorização crescente da fantasia criativa, o rompimento com a visão mimética clássica, o abandono gradual à linguagem literária legada pela tradição anterior e o desajustamento entre a voz do sujeito-lírico e os discursos dominantes em sua sociedade.

São utilizadas as seguintes abreviações ⁹:

RC = A Rua dos Cataventos (1940)

C = Canções (1946)

SF = Sapato Florido (1948)

AF = O Aprendiz de Feiticeiro (1950)

AP = Antologia Poética (1966)

CH = Caderno H (1973)

VH = A Vaca e o Hipogrifo (1977)

ET = Esconderijos do Tempo (1980)

PMT = Da Preguiça como Método de Trabalho (1987)

PG = Porta Giratória (1988)

CI = A Cor do Invisível (1989)

⁹ Lembramos que os primeiros quatro livros citados, juntamente com *Espelho Mágico* (1951), foram reunidos na coletânea *Poesias* (1962). A paginação indicada em nossas referências corresponde a esse volume.

CAPÍTULO I A INVENÇÃO DA VERDADE

No estudo da obra de Mario Quintana, torna-se fundamental que se considere a importância que assume, em sua poética, a imaginação – essa humana “necessidade de recriação das coisas em imagens” (VH, p.59). Conhecendo o modo como o poeta a define, teremos sua visão da própria poesia, pois, como já observou Sérgio Peixoto¹⁰ em seu estudo sobre a “essência” da obra quintaneana, para Quintana, o exercício dessa faculdade naturalmente humana é condição fundamental para a atividade de criação poética, que não pode contentar-se com a transposição direta da realidade. É preciso que, sobre o real aparentemente objetivo, o poeta lance o seu olhar, transfigurando-o e denunciando-lhe o traço mágico, o fantástico, o misterioso. Isso foi, certamente, o que motivou o crítico a afirmar que, segundo a visão que se depreende da obra do poeta gaúcho, poesia e imaginação se confundem; são, na realidade, uma mesma coisa¹¹.

Essa visão de Quintana acerca da poesia, que pode ser depreendida de muitos textos em que ele reflete sobre o seu fazer artístico, conduzindo-nos a pontos de vista importantes sob os quais podemos considerar a sua obra, é fundamental para que adentremos no universo de *O Aprendiz de Feiticeiro*.

Desejando desvincular sua poesia da fidelidade aos conteúdos da memória e libertar o texto poético das amarras do discurso em prosa, fazendo-o “pura imagem”, Quintana aproxima-se naturalmente da estética surrealista. Destacamos também esse aspecto neste primeiro capítulo de nosso estudo de *O Aprendiz*, demonstrando como a natureza das imagens que compõem os poemas da obra podem servir, de um lado, para confirmar esse vínculo e, por outro, para rejeitá-lo.

1.1 Poesia: imaginação e realidade

Ao tentarmos estabelecer as constantes temáticas da obra de Mario Quintana, chegamos à conclusão de que a própria poesia é, certamente, um dos seus temas mais

¹⁰ PEIXOTO, Sérgio Alves. *A Poesia de Mario Quintana*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1994

¹¹Id. *Ibidem.*, p. 15.

recorrentes. E se, conforme afirmamos, a faculdade de imaginar se confunde, para o poeta, com a atividade de criação poética, ao examinarmos esses textos metalingüísticos, teremos também sua definição particular de imaginação. Os exemplos clássicos, sempre mencionados em artigos e reportagens sobre o poeta, podem ser encontrados em livros como *Caderno H* (1973), *Da Preguiça como Método de Trabalho* (1987), *A Vaca e o Hipogrifo* (1977) e *Porta Giratória* (1988), coletâneas de textos variados em prosa e verso, em que a metalinguagem é característica constante. Mas, já nas primeiras obras, podemos verificar a tendência auto-reflexiva do autor, cujos textos metalingüísticos manifestam, desde os primeiros livros até os últimos, unidade de sentido e uma visão da poesia e do papel do poeta que sempre se manteve constante. Ressaltamos que, nesses textos, o poeta reflete “poeticamente” sobre sua arte; pois, ao contrário do que acontece com muitos outros autores, não encontraremos, na obra de Quintana, textos paralelos explicando seu processo de criação. Nenhuma espécie de “filosofia da composição”¹² revela os segredos de sua obra e os pressupostos que guiam sua atividade artística. Os textos do autor possuem sempre uma intenção prioritariamente estética, ou seja: querem ser, acima de tudo, poesia.

Gilberto Mendonça Teles, em uma palestra que se tornaria texto fundamental na fortuna crítica do poeta¹³, chamou de “metalinguagem interna” esse modo de expressão, típico nos *quintanares*¹⁴, através do qual “o sujeito da enunciação se volta para o próprio discurso, contemplando-o ou ‘contemplando’ teoricamente as causas e os fatores de sua produção”. No *Aprendiz de Feiticeiro*, livro que foi publicado bastante tempo antes dos três anteriormente citados (CH, PCMT e PG), já percebemos certa inquietação metalingüística em vários textos, como *O Poema* (são dois textos com esse mesmo nome), *Casas e Obsessão do Mar Oceano*, os quais comentaremos ao longo deste trabalho.

Dentre os poemas metalingüísticos distribuídos nos muitos livros do autor, são vários os que fazem algum tipo de referência à relação entre arte poética e imaginação e que, portanto, interessam-nos particularmente neste momento. Acreditamos que alguns deles mereçam ser examinados mais especificamente aqui, porque apresentam de forma bastante clara a essência do pensamento quintaneano. No entanto, já afirmamos que, isoladamente, eles não se constituem em material válido para nosso estudo, pois trazem somente a opinião do autor sobre seu fazer artístico, não demonstrando, necessariamente, a verdade sobre aquilo

¹² Referência ao texto *Filosofia da Composição* (1845), ensaio em que Edgar Allan Poe explica minuciosamente o trabalho de elaboração de seu famoso poema *O Corvo*.

¹³ TELES. A Enunciação Poética de Mario Quintana. p. 250.

¹⁴ Expressão criada pelo próprio poeta no poema *Canção de Barco de Olvido*, da obra *Canções* (1946), desde então usada por jornalistas, críticos e outros poetas para designar a poesia de Quintana.

que ele realiza. É preciso que contrastemos a sua “teoria” com a sua prática de criação. Assim, pretendemos verificar como essa “teoria poética” estabelecida por Quintana se concretiza nos poemas d*O Aprendiz*, obra que tem sido apontada como o momento em que a imaginação do poeta alça vôos inigualáveis.

Faremos nesse subcapítulo, primeiramente, um exame da visão particular do poeta sobre a relação entre sua arte e a realidade. Os aspectos levantados aqui serão retomados posteriormente, na leitura dos poemas d*O Aprendiz*, quando procuraremos demonstrar como a visão de poesia que subjaz à obra determina seus traços individuais e cria uma coerência interna que une as diversas faces da lírica de Quintana, mesmo em seus aspectos aparentemente contraditórios.

Como um princípio básico na poética quintaneana, podemos apontar a idéia, sempre recorrente, de que a criação artística é uma atividade de *recriação* da realidade, de *renascimento* e *renovação*, tal qual ocorre neste trecho: ‘Res mungam os velhos: - ‘Não há nada de novo debaixo do sol’ – e nem se lembram dos que, neste momento, estão recriando o mundo: os poetas, os artistas, os recém-nascidos...’ (CH, p. 18)

Para a poesia, segundo a visão de Quintana, não serve simplesmente a realidade com que todos os homens têm contato diário. O poema necessita transcender o dado concreto, criando a sua própria verdade – transformando-se, conforme entende o autor, em uma forma de comunicação necessariamente sugestiva – o que nos autoriza a dizer que, a partir dela, também o leitor é levado ao ato da recriação, da fantasia. Vejamos como ele expressa essa idéia em um dos seus textos metalingüísticos mais famosos:

‘Natureza

Não, nada de piqueniques! O encanto das paisagens numa tela é que elas não têm cheiro, nem temperaturas, nem ruídos, nem mosquitos. Nada, enfim, do que acontece nas desconfortáveis paisagens reais. Quando estive no Rio, o P.M.C., meu colega, amigo e editor, se ofereceu para ‘uma tarde dessas’ me mostrar o Rio. Agradei-lhe horrorizado:

- Não, muito obrigado, Paulinho! Eu sou evoluído: o que mais me agrada no Rio são os túneis...

Creio que ele suspirou de alívio.

Pois bem que ele devia saber, como poeta de verdade, que nunca se deve ser apresentado a uma paisagem. É uma situação embaraçosa. Nem ao menos se lhe pode dizer: ‘Muito prazer em conhece-la, minha senhora!’

Esse não pode ser um conhecimento voluntário, aprazado, mas uma lenta osmose inconsciente, de modo que no fim se fique pertencendo à paisagem, e vice-versa.

Não se pode conhecer nada num minuto e só por isso é que os turistas não conhecem o mundo.

Jamais acreditei em observação direta, principalmente quanto à criação poética[...]A comunicação poética não é acaso subliminar? Os poetas que dizem tudo acabam não dizendo nada. Porque a poesia não é apenas a verdade...É muito mais!

A poesia é a invenção da verdade!” (CH, p. 118-119)

Lembramos que esse vínculo entre a fantasia, o imaginário, e o ato de criação poética não é uma idéia nova e pode ser relacionado, até mesmo, ao próprio significado original da palavra *poesia*, que nos mostra o quanto imaginação e arte poética estão, desde o princípio, intrinsecamente unidas: afinal, poesia vem “do grego *poiesis*, de *poien* – criar, no sentido de imaginar”¹⁵. Mas, para compreendermos o sentido dessa associação, precisamos ter claro o significado da palavra *imaginação* segundo a visão quintaneana.

Se, para o autor, imaginação é uma *atividade produtora*, criadora de novas realidades, não meramente *reprodutora* de realidades pré-existentes, sua visão distingue-se, portanto, de certo significado convencional que o termo tem assumido ao longo da história. Segundo Jeanne Bernis¹⁶, tornou-se comum defini-lo simplesmente como a “faculdade que o espírito possui de produzir imagens”, sendo estas a mera “reprodução de sensações na ausência dos objetos que as provocaram”. Mas, ainda segundo a autora, a longa tradição dos estudos sobre a imaginação nos permite distinguir duas formas distintas de compreensão do termo: “uma, em relação direta com nossa s percepções; a outra, aquela cuja essência consiste em emancipar-se do mundo sensível”

A visão de Quintana aproxima-se do conceito de imaginação que encontramos desenvolvido na vasta obra fenomenológica de Gaston Bachelard (1884-1962), um dos filósofos da modernidade que mais se ocupou em investigar essa faculdade humana que está relacionada intimamente a todas as atividades de criação realizadas pelo homem, da descoberta científica à escrita poética. Temos na obra desse filósofo uma diferenciação fundamental entre os dois tipos de imaginação mencionados por Jeanne Bernis. Para Bachelard, a imaginação criativa não é meramente evocativa, mas se relaciona ao que ele chamou de “função do irreal” – certa faculdade que o homem tem de *deformar*, de *reelaborar* em imagens os dados da percepção, desvinculando-se da lógica do real sensível:

¹⁵ SUBERVILLE, Jean. Apud MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: poesia*. São Paulo, Cultrix, 2000, p. 81.

¹⁶ BERNIS, Jeanne. *A Imaginação: do Sensualismo Epicurista à Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p.9.

*‘Pretende -se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagem, união inesperada das imagens, não há ação imaginante. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas.’*¹⁷

Ou seja, segundo Bachelard, a imaginação não prescinde dos elementos do real, os quais fazem parte, inevitavelmente, da vida do homem e são, por assim dizer, a “base” de sua criação. Mas o que a diferencia da atitude de cópia é que ela assume para si um poder de libertar-se da lógica com que esses elementos se relacionam na realidade, modificando-os, transfigurando-os, criando uma *nova realidade*, que se desprende da primeira na medida em que passa a ser regida por leis próprias, as leis do imaginário¹⁸.

A concepção do filósofo e, por extensão, a do próprio Quintana, podem ser relacionadas em muitos aspectos ao conceito de imaginação que se generalizou entre os escritores da chamada *modernidade artística*, à medida que, nesse período, passou-se a considerar o trabalho recriador do poeta como um poder mágico de apontar o indefinível, o misterioso sob o real. É o que conseguimos perceber em textos como esse, que apresenta, sugestivamente, a crença do autor gaúcho no poder revelador da imagem poética:

‘Parábola

A imagem daqueles salgueiros nágua é mais nítida e pura que os próprios salgueiros. E tem também uma tristeza toda sua, uma tristeza que não está nos primitivos salgueiros.’(SF, p. 70)

É a imagem que traz sempre a novidade, o dado revelador, transformando a visão da realidade cristalizada pelo senso comum ou configurada objetivamente pela ciência: realidade

¹⁷ BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 7.

¹⁸ Ortega Y Gasset, avaliando a arte moderna, chama essa característica de “desumanização”, termo que passou a designar a “desrealização” que a modernidade impõe ao objeto artístico, a sua libertação da necessidade de representar o “repertório de elementos que integram nosso mundo habitual”, o “aspecto de realidade vivida”, conhecida pela experiência sensível. Segundo ele, em vez de representar, a arte deforma, reconstrói, reorganiza o mundo, acrescentando-lhe uma “nova vida”. (ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. 2.^a ed. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez Editora, 1999.)

que, nos tempos modernos, parece desprovida de beleza e de magia. Como veremos adiante, com a intenção de libertar-se dessa visão limitada a que o homem está preso em seu mundo racional, é que os surrealistas buscavam a *nova verdade* revelada pela arte. Tinham como objetivo maior alcançar o que chamaram de *supra-realidade*, uma instância em que os dois estados aparentemente contraditórios, sonho e realidade sensível, seriam unificados, configurando uma *realidade absoluta*.¹⁹

Hugo Friedrich²⁰, em seu clássico estudo *Estrutura da Lírica Moderna*, é quem nos informa que essa visão da imaginação como a faculdade reveladora de uma nova verdade tem sua origem entre os primeiros românticos, no século XIX, e é de fundamental importância para a compreensão da arte literária de toda a modernidade. A imaginação tem levado muitos poetas, desde então, a viverem em uma espécie de “país da fantasia”, ou “mundo dos sonhos”. Rousseau (1712-1778), um dos autores que mais exerceu influência sobre o pensamento romântico, dizia que ser esse o único lugar que “merece ser habitado”. A partir desse período, o artista passa a ter o direito de criar “o não existente e de colocá-lo acima do existente”, poder que lhe é concedido pela fantasia criativa²¹. Desde então, generalizou-se a consciência de que obra de arte e realidade são coisas distintas, que a realidade da obra não é a mesma que nos rodeia.

Num contexto em que o pensamento científico se impunha sobre as formas não-rationais de relacionamento do homem com o seu mundo, como a mítica ou a religiosa, em que a realidade exterior transformava-se em uma velocidade nunca antes vista, a arte moderna inicia um processo de libertação de sua função mimética clássica, ou seja, de seu compromisso com a lógica do real. Ela passa a recusar a cópia passiva da natureza, como uma forma de resistir às idéias e aos hábitos modernos que lhe pareciam adversos à natureza artística, como o pragmatismo e o desejo de fazer de tudo objeto de troca comercial.

Aqui, é preciso fazer a ressalva de que Quintana, diferentemente de muitos desses líricos do século XIX, dos quais tivemos exemplos também bastante significativos dentre os nossos poetas brasileiros, não fez do seu “país da fantasia” um lugar de completo isolamento, não se refugiou em “torres de marfim” – expressão que passou a caracterizar a posição solitária e elevada em que os poetas se colocavam, protegendo-se da realidade exterior. Ele viveu uma época em que o modernismo já havia consolidado o cotidiano como um tema

¹⁹ BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Surrealista: Textos Doutrinários Comentados*. São Paulo: Atlas, 1995.

²⁰ 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.

²¹ ROUSSEAU, Jean Jacques. Apud FRIEDRICH. Op. cit., p. 24.

válido e digno de figurar na poesia, foi um autor que prestou atenção a cada aspecto da realidade, mesmo os aparentemente insignificantes, conheceu intimamente o seu espaço, foi às ruas, valorizou o contato com o público. No entanto, ainda assim é possível afirmar que, fiel à idéia de autonomia da realidade artística, o autor não assume uma atitude de fidelidade representativa em relação ao mundo visível com que tem contato, mas parte de seus aspectos prosaicos e busca revelar-lhe o seu traço mágico. Ele o transfigura, segundo a sua visão pessoal de que a fantasia é condição para a criação poética. Fiel à idéia de que a tarefa do artista é fazer nascer mundos novos, desliga-se da experiência vivida e da lógica objetiva, para fazer surgir a *nova Verdade*, criada pela palavra. Vejamos, no texto a seguir, como o poeta expressa essa sua crença na função recreativa da arte, aproximando-a da fantasia infantil:

'Fantasia & realidade

As crianças não brincam de brincar. Brincam de verdade. Assim as fantasias do poeta, que não o são no sentido que lhe atribuem os burgueses e os intelectuais materialistas. Um dia numa dessas pesquisas que às vezes elas fazem, me perguntou uma pequena colegial se os Anjos existiam. Respondi-lhe que, em vista da frequência com que costumavam aparecer em meus poemas, deviam mesmo existir. Depois fiquei a pensar se a minha resposta não seria mais profunda do que parecia... Pois nisto de criação literária cumpre não esquecer – guardada a infinita distância – que o mundo também foi criado por palavras.” (PG, p. 80)

É preciso ressaltar que não pretendemos, aqui, defender a possibilidade (ou não) de representação da realidade pela arte, tarefa que nos levaria, necessariamente, a uma demorada investigação do conceito de *mimesis*, já tão explorado em inúmeros estudos empreendidos por teóricos e pesquisadores da literatura. Acreditamos que, de diversas formas, segundo a visão de cada época, a literatura e a arte em geral sempre estiveram preocupadas com a possibilidade de representação da realidade exterior. Porém, a partir da modernidade, generaliza-se a certeza de que a realidade *não é* passível de ser reproduzida, o que passa a ser fundamental para as transformações que viriam a ocorrer em todas as formas artísticas. Entre os poetas, iniciou-se uma busca pela reafirmação contínua dessa separação entre arte e realidade, através do culto à originalidade, à liberdade imaginativa e ao sonho, que definiria toda a história da lírica produzida a partir do século XIX. Disso decorre uma revisão do histórico conceito de *mimesis* por parte de teóricos e artistas, que passaram a buscar nele não o sentido de cópia passiva (*imitatio*, como queriam os renascentistas), mas de *recriação*.

Portanto, se optarmos por considerar a modernidade como uma série de recorrências que se inicia no romantismo, como o faz Octavio Paz ²², veremos que isso também se confirma no que diz respeito à concepção de fantasia criativa que vigora durante esse período.

Friedrich, embora cite os românticos como precursores do moderno culto da fantasia, localiza em Baudelaire – um autor cuja obra é considerada o marco do nascimento da lírica moderna, pela influência que exerceu sobre toda a poesia posterior – o início de uma nova atitude em relação ao real. Ao empregar pela primeira vez a palavra *modernidade*, em 1859, o autor francês definiu-a como “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” ²³. Por essa afirmação, vemos que Baudelaire já entendia que o poeta ultrapassa a visão do real concreto, encontrando, a partir do imaginário, um novo sentido de realidade. Friedrich nos confirma isso, lembrando ainda que o autor costumava manifestar seu “asco pelo real” através de discussões em que propunha um mergulho no imaginário como antídoto contra a “vulgar” realidade. A fantasia (*imagination*, em francês) era, para ele, um processo através do qual o artista “decompõe toda a criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo”²⁴. Nessa atividade de *de*-composição e *re*-composição do real, este é inevitavelmente alterado. A idéia de que, a partir disso, surge um “mundo novo”, que possui uma condição mais elevada do que aquele que fora decomposto, passou a constituir um princípio fundamental da estética moderna. Esse “mundo novo”, ressaltamos, “já não poderá ser um mundo ordenado realisticamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais” ²⁵.

A conquista da autonomia pela literatura concedeu a Baudelaire, assim como a toda a geração de poetas modernos que lhe sucedeu, a capacidade de perceber na arte e na literatura valores independentes daqueles buscados na natureza. Por isso, torna-se compreensível seu protesto contra a fotografia que, nascente naquela época, encantava o mundo como um processo mágico de fixar um instante fugidío e reproduzir com precisão os elementos do real. Para Baudelaire, essa reprodução era meramente um registro impessoal dos dados superficiais da realidade, oferecendo apenas uma parte insignificante do verdadeiro Real. Walter Benjamin, em seu clássico estudo *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, lembra que o poeta francês, sempre interessado nos progressos trazidos pela modernidade, até tentou assumir uma

²² PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²³ BAUDELAIRE, Charles. Apud FRIEDRICH. *Estrutura da Lírica Moderna*. p. 35.

²⁴ Id.Ibid.

²⁵ FRIEDRICH. Op. cit. p. 56.

atitude conciliadora em relação à técnica fotográfica, reservando a ela o direito de servir como um instrumento de fixação dos instantes que merecem “um lugar nos arquivos de nossa memória”, desde que não interferisse nos “domínios do impalpável e do imaginário”, ou seja, desde que não tivesse pretensões de substituir a arte, o espaço do irreal, onde tudo existe “somente pela alma que o homem lhe agrega”²⁶.

O autor francês tinha consciência de que os elementos da natureza eram indispensáveis na construção da obra de arte, mas ele desejava “prados pintados de vermelho” e “árvores pintadas de azul”²⁷. Sabemos que a arte posterior realizaria esse seu desejo e ainda muito mais do que isso. Basta considerarmos que, pouco tempo depois, na segunda metade do século XIX, Arthur Rimbaud abalaria todos os padrões literários conhecidos até então, ao revelar uma poesia em que quase nada resta da realidade concreta tal como se apresenta aos nossos sentidos, em que tudo parece ter sido decomposto, destruído, reordenado, recriado por uma fantasia imperiosa.

Essas reflexões de Baudelaire em torno da função mimética da arte tornam-se importantes, portanto, para a compreensão que hoje temos da arte moderna, tendo em vista que os poetas posteriores continuaram o processo de desrealização da poesia, chegando a aspirar a uma completa desvinculação do real sensível. Foi o que ocorreu no momento em que autores simbolistas passaram a buscar a “poesia pura”, a qual, segundo afirmavam, prescindia de tudo o que era exterior a ela, constituindo-se em mero jogo de linguagem em busca do “transcendente”, do “inefável”. A história literária acabou por provar o quanto era inatingível esse ideal simbolista, que aspirava a uma poesia sem conteúdo concreto, que fosse pura linguagem desprendida de qualquer referencialidade. O processo de desrealização da lírica, porém, continuou firmemente durante toda a segunda metade do século XIX, chegando ao seu auge nas primeiras décadas do século XX, através da arte propagada pelas vanguardas européias, como o surrealismo, movimento que tem importância especial em nosso estudo, segundo já esclarecemos. Aliás, é interessante lembrar que Baudelaire definiu a arte surgida diretamente da fantasia criativa com “*surnaturalisme*”, termo de que Apollinaire se apropriaria, em 1917, para criar a palavra “*surréalisme*”, denominando a nova vanguarda francesa.

Quintana, embora já bastante distante do ideal de “pureza” preconizado pelos poetas simbolistas – aos quais, por outro lado, sua poesia está ligada em vários outros aspectos – faz

²⁶ BAUDELAIRE apud BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *A Modernidade e os Modernos*. Trad. Heindrun K. M. Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 64.

²⁷ Id. Ibid., p. 56.

parte desse processo de desrealização, que ocorreu também na poesia brasileira, caracterizando, principalmente, as obras produzidas a partir do movimento modernista iniciado com a Semana de Arte Moderna de 1922, sob forte influxo das vanguardas artísticas européias. A título de exemplo, podemos lembrar que Mario de Andrade, ao sistematizar algumas tendências da poesia modernista em seu texto programático *A Escrava que não é Isaura*, afirmou categoricamente: “o poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma, porém sintetizando. [...] Nisto consiste o seu papel de artista. [...] Querer que ele reproduza a natureza é mecanizá-lo, rebaixá-lo. Desconhecer os direitos da inteligência é uma ignomínia.”²⁸

Em relação ao culto do *Belo*, sempre lembrado como característica essencial da arte clássica, Mario de Andrade também se manifesta, definindo uma atitude que seria uma constante entre os poetas do século XX, de relativização do conceito de Beleza e de desvinculação entre os valores da realidade natural e da arte:

“O que fez imaginar que éramos, os modernizantes, uns degenerados, amadores da fealdade, foi simplesmente um erro tolo de unilateralização da beleza. Até os princípios deste século principalmente entre os espectadores acreditou-se que o Belo da arte era o mesmo Belo da natureza. Creio que não o é. O Belo artístico é uma criação humana, independente do Belo natural; e somente agora é que se liberta da geminação obrigatória a que o sujeitou a humana estultície.”²⁹

Assim, também Mario Quintana – profundo conhecedor da tradição européia moderna, escrevendo num momento em que o modernismo nacional já se firmara como movimento de renovação e ditava os novos padrões estéticos – revelaria a mesma atitude desdenhosa em relação aos métodos de reprodução direta da realidade, como a fotografia, pela sua carência de conteúdo subjetivo e pela característica de satisfazer meramente aos olhos e não expressar nenhuma verdade além das aparências superficiais. A tarefa do artista, definitivamente, já havia se firmado como a procura não do natural, mas da *Beleza* que, para os poetas herdeiros da tradição moderna e modernista, independe das noções de equilíbrio, harmonia e perfeição tal qual eram concebidas pelos cultores dos princípios clássicos de composição. A Beleza, para Quintana, pode ser encontrada naquilo que é triste, banal ou aparentemente insignificante à maioria dos homens.

²⁸ ANDRADE, Mario de. *A Escrava que não é Isaura*. In: *Obra Imatura*. 2.^a ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 237-8.

²⁹ Id.Ibid., p.207.

Sua poesia está repleta de elementos que não correspondem à realidade visível, tampouco aos princípios de beleza relacionados a ela. O texto que transcrevemos a seguir é, talvez, o mais citado pelos estudos acadêmicos que procuram evidenciar essa característica dos quintanares, tendo sido citado até mesmo em manuais escolares e livros de teoria literária, quando esses se referem ao sentido de *realidade* para a arte:

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! (VH, p. 34)

1.2 A Busca da Pura Imagem

A leitura dos poemas de *O Aprendiz de Feiticeiro* parece-nos confirmar a eterna aspiração de Mario Quintana de fazer da poesia uma espécie de “reino da imagem”. Nessa obra, o poeta demonstra como nunca sua crença de que a imaginação é o “dom exclusivo da criatura humana e signo da sua realeza” (CH, p.50), condição imprescindível para a atividade criadora.

Alguns textos da obra parecem levar ao extremo a idéia de que a poesia deve ser pura imagem da fantasia, pura sugestão. Torna-se impossível ao leitor relacioná-los à lógica do mundo sensível, pois esses poemas parecem procurar reduzir ao mínimo possível a sua função de referencialidade:

‘Sempre

Jamais se saberá com que meticoloso cuidado

Veio o Todo e apagou o vestígio de Tudo

E

Quando nem mais suspiros havia

Ele surgiu de um salto

Vendendo súbitos espanadores de todas as cores!’ (AF, p.157)

Mesmo que textos como esse façam uso de um vocabulário simples, cotidiano, o sentido de suas palavras não é facilmente apreensível e os versos revestem-se de um caráter insólito. Se as frases poéticas apresentam-se em uma ordem convencional, isso não as torna, porém, mais claras e unívocas. Outros elementos ainda colaboram para o hermetismo do texto, como a presença dos pronomes indefinidos “Todo” e “Tudo”, marcados por iniciais maiúsculas, num sinal de que pertencem à *verdade da arte*, à instância supra-real de que falávamos anteriormente. Nela, concreto e abstrato se misturam, natural e sobrenatural podem coexistir. Esses elementos indefinidos são fundamentais na estrutura do poema, mas sua identidade permanece indecifrável ao leitor. Este ainda se depara com um “E” sozinho no verso central, o qual não parece exercer simplesmente sua função convencional de união e acréscimo de idéias, mas serve como um elemento de divisão, separando o texto em duas metades. Isso se justifica se considerarmos que a segunda parte contém um sentido de movimento, cor e alegria, em oposição ao sentido de destruição e ao silêncio misterioso que emanam dos primeiros versos. O início nos apresenta uma realidade abstrata, indefinida, em contraposição ao sentido mais concreto dos últimos versos. Em todo o texto, porém, o leitor sente uma carência de referentes internos e externos (*quem* ou *o que* é o “Todo”? O “Tudo”? “Ele”?) que impede qualquer procedimento de associação. Vemos que a linguagem poética convencional é subvertida, assim como o sentido de realidade.

Diante de tudo isso, resta-nos apenas uma impressão deixada pelo texto, não um significado preciso. Ele nos traz um sentido de renovação, renascimento: do nada, do completo silêncio, surge “Ele” e traz cor, movimento, através da imagem dos espanadores coloridos. Num exercício interpretativo, podemos dizer que Quintana representa o momento da criação poética. Da destruição, da ausência de sentido do real, da completa desolação, o artista é capaz de gerar uma nova realidade. Mas é inegável que o poema procura os sentidos múltiplos, desvinculando-se de qualquer aspecto de objetividade e impedindo leituras definitivas.

Bachelard, em suas longas investigações sobre as imagens poéticas, ao se deparar tantas vezes com poemas que pareciam querer romper completamente com a função referencial da linguagem, concluiu que “deve haver imagens onde o objeto é verdadeiramente irreal, isto é, ‘nada’ em relação a toda percepção, tanto antiga quanto atual”³⁰. Ou seja, afasta-se dos conteúdos da percepção imediata, mas também da pura memória.

³⁰ BACHELARD, Gaston. Apud FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 82.

Afirmações como a do fenomenólogo tornam-se compreensíveis quando aceitamos a idéia de que a imagem poética se constrói *na e pela* linguagem³¹. Ela se manifesta na duração do verso, é feita de palavras que se entrelaçam em seus diferentes níveis de significação, combinando formas, sons e sentidos e conferindo à imagem o caráter múltiplo que a identifica. A imagem não é um mero simulacro do real, uma tentativa de reprodução semelhante à que ocorre na construção do ícone³². Ela inaugura com a realidade uma relação impensável, racional ou perceptivelmente irrealizável; isto é, uma relação que não se compreende fora da linguagem do poema. Se “a imagem literária é um sentido em estado nascente”, se “a palavra – velha palavra – recebe aí uma significação nova”, como dizia Bachelard³³, é preciso, portanto, que o leitor esteja disposto a viver o “êxtase da novidade da imagem”³⁴, deixando de lado os sentidos convencionais, consciente de que, em vez de simplesmente *comunicar* significados, as palavras poéticas visam a *criar* novos e inesperados significados.

Consciente de que são apenas “restos de realidade” que subsistem nesse tipo de texto e de que ele propositalmente se afasta da linguagem referencial, o leitor precisa abandonar momentaneamente a lógica objetiva que rege muitas das relações no mundo moderno, a visão racional que classifica a realidade em conceitos fixos através da observação e da experimentação, e adentrar na lógica particular do poema, no mundo regido pela imaginação do poeta. Só assim, realiza-se o momento mágico de interação entre texto e leitor, o momento em que, segundo Quintana, “o eco do poema desloca os perfis” (AF, p. 40).

Porém, mesmo acreditando que o mundo do poeta se faz com palavras, que seu instrumento de criação é a língua, Quintana sabe que, ainda se quisesse, não poderia romper definitivamente com a realidade exterior. O autor sempre afirmou não acreditar na possibilidade de uma “poesia pura” (“Ai seu poeta irmão / A poesia pura / Não existe não!” – C, p. 43). Seguindo o pensamento do autor, não é possível negarmos que a realidade subsiste na lírica moderna, ainda que recriada. Percebemos isso quando nos deparamos com os inúmeros elementos cotidianos que compõem os versos de *O Aprendiz*. Deles, porém, o poeta quer revelar um outro lado, transfigurando-os através da ação da fantasia. Ele extrai poesia das coisas simples, das palavras simples, e faz perceber, em meio à pressa e a objetividade do mundo moderno, o cotidiano como o “incógnito do mistério” (SF, p.81). Foi a leitura dessa

³¹ BACHELARD, Gaston. Apud FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Imaginação Simbólica*, p.49

³² A palavra ícone é usada aqui no sentido de símbolo gráfico que busca uma relação de semelhança com o referente, como um mapa, por exemplo.

³³ BACHELARD apud FELÍCIO. Op. cit., p.70.

³⁴ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Remberto Francisco Kuhnen, Antonio da Costa Leal, Lidia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 95.

obra, certamente, um dos motivos que levaram Paulo Mendes Campos a escrever as seguintes palavras em sua *Carta a Mario Quintana*:

“Os objetos que te impressionam são comuns: a caneta com que escreves, os telhados, as tabuletas, a vitrine do bric. Teus animais são os próprios 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 o fundo suspiro que se some no ralo misterioso da pia. Os mitos que te assombram são os mais familiares: Anjo da Guarda, Menino Jesus, Frankenstein, Sindbad, Jack o Estripador, Lili, Tia Elida, o Major Pitaluga, o retrato do Marechal Deodoro proclamando a República.

*Como fazer desses elementos uma grande poesia? Só há um jeito: deles reproduzindo, não o traço descritivo, mas o contorno de uma contraviagem. E isso é a tua poesia.”*³⁵

No poema que apresentamos a seguir, manifesta-se muito intensamente essa atração pelas coisas simples, quase imperceptíveis de tão corriqueiras. Notemos que do elemento cotidiano – a luz do dia – o poeta faz surgir a sua realidade mágica:

‘O Dia

O dia de lábios escorrendo luz

O dia está na metade da laranja

O dia sentado nu

Nem sente os pesados besouros

Nem repara que espécie de ser...ou deus...ou animal é esse que passa

[no frêmito da hora

Espiando o brotar dos seios.” (AF p. 149)

O texto parte do dado sensível, mas o supera através da ação transfiguradora da fantasia. O “dia” representado no texto torna -se misteriosamente vivo, personificado pelo poeta, que o transforma em um ser fantástico, existente apenas na realidade própria do poema. Não é apenas “luminoso”, “agradável” ou “preguiçoso”, como diríamos em linguagem convencional, mas tem “lábios escorrendo luz”, está “sentado nu” e indiferente aos “pesados besouros”, segundo a característica da linguagem quintaneana. Para Quintana, o dia faz-se puramente imagem.

³⁵ CAMPOS, Paulo Mendes. Carta a Mario Quintana. In: FACHINELLI. *Mario Quintana: Vida e Obra*. p. 54.

A cena surge estática, monótona, calmamente delineando-se através das anáforas dos primeiros versos, que introduzem novos elementos a partir da recorrência da palavra “dia”, como suaves pinceladas do poeta em seu quadro-poema. Só é movimentada pelo surgimento de um outro ser, indefinido, “que passa no frê mito da hora/Espiando o brotar dos seios”. Esse novo ser poético, tão imaterial quanto o primeiro, traz um aspecto mítico ao texto. Seu caráter ambíguo, sintético, “ou deus... ou animal”, é o que nos leva a associá-lo aos personagens dos mitos, os quais se constituem, muitas vezes, a partir da síntese de características humanas e não-humanas. Note-se também o sentido lúbrico que se depreende do aparecimento desse ser desconhecido, o qual passa “espiando o brotar dos seios”. O personagem surge num verso longo e lento, interrompido por reticências, que marca sua passagem misteriosa e sensual, num momento em que o tempo parece parar. Observe-se que o texto mistura, portanto, o dado sensível – a luz do dia – ao elemento mítico, construindo a lógica própria de uma *supra-realidade*.

Embora possua uma forma moderna, em seus versos livres e brancos, o poema remete às narrativas arcaicas e cria uma realidade única, desarraigando-se do vínculo inicial com o real cotidiano e chamando o leitor a desligar-se de seu espaço-tempo limitado. Este é convidado a participar do novo conceito do real inaugurado pela poesia: um conceito no qual, segundo o próprio Quintana, vigora “não o desprezo da lógica, mas a aceitação da lógica imagística – o que, como todo verdadeiro modernismo, é tão velho como o mundo, porque usa apenas a velha linguagem dos sonhos e das histórias de fadas” (CH, p. 26) Simultaneamente, o texto afirma sua modernidade, pelo caráter antimimético e pela estrutura formal, e nega o seu próprio tempo, porque se vincula ao passado pela tradição milenar da imagem mítica.³⁶

Pertinente ao estudo dessas “imagens irrealis” que são um dos traços típicos do poema moderno, é novamente o ponto de vista de Gaston Bachelard. O filósofo compara a imagem poética com a metáfora convencional, rejeitando esta última como uma “falsa imagem”, na medida em que ela visa, segundo ele, a traduzir pensamentos objetivos. Desse ponto de vista, as metáforas são exemplos de imagens “causadas”, pois possuem um vínculo aparente e impossível de ser rompido com o passado, com a realidade conhecida do leitor. São imagens superficiais, previsíveis e, por isso mesmo, não verdadeiras.³⁷ Bachelard exemplifica

³⁶ A dissonância forma/conteúdo presente neste poema já foi assinalada por Paulo Becker, na obra *Mario Quintana – as Faces do Feiticeiro* (Porto alegre: Ed. Universidade /UFRGS / EDIPUCRS, 1996). Nesta dissertação, abordaremos com mais especificidade esse tipo de alusão ao elemento mítico, relativamente comum na obra de Quintana, no segundo capítulo.

³⁷ BACHELARD. *A Poética do Espaço*. p. 157.

essa diferença num dos capítulos de sua *Poética do Espaço*, em que reflete sobre as “imagens da intimidade”. Ele cita Bergson, afirmando que, para esse filósofo, as metáforas apenas têm a função de “dar corpo concreto a uma impressão difícil de definir”³⁸. Segundo Bachelard, ao criticar certa “filosofia do conceito”, própria do pensamento científico -racional, Bergson diz que “os conceitos são gavetas”. Isto é, a metáfora das gavetas denota claramente o seu pensamento de que os conceitos são como compartimentos que servem para classificar os conhecimentos e isolá-los uns dos outros. Para Bergson, as “gavetas” do pensamento científico seriam responsáveis pela fragmentação do conhecimento e pela excessiva generalização dos sentidos, que são sempre individuais, segundo a experiência de cada ser humano. Pois bem. A partir disso, Bachelard manifesta sua opinião a respeito da metáfora que une, por similaridade, “conceitos” e “gavetas”, dizendo que ela é uma imagem -morta, pois remete imediatamente a um pensamento objetivo, à idéia de “classificação”, “separação em categorias incomunicáveis”.³⁹ A imagem poética, por sua vez, inaugura um novo sentido do real, algo inexistente fora da linguagem que a constitui. Ela é, tal qual a metáfora, uma síntese de elementos, mas não procede por similaridade, e nada assegura que o seu conteúdo possa ser objetivamente apreendido ou explicado através da lógica da linguagem discursiva. Gera tensão, fazendo com que o leitor tenha que participar ativamente do processo de construção dos sentidos. Acreditamos que essa seja uma boa definição para muitas das imagens que ocorrem na obra que nos ocupa neste estudo.

Mario Quintana também manifestava sua aversão pelas metáforas “lógicas” e pelo verbalismo que caracterizavam, por exemplo, a poesia parnasiana. É em nome da liberdade sugestiva da imagem que, nos poemas de *O Aprendiz*, ele aproxima palavras e realidades aparentemente distantes, estabelecendo relações incomuns e trazendo à tona uma conexão velada e misteriosa que pode existir entre os elementos mais díspares do real e do imaginário: entre a amada e uma “Estrela do Mar” (p. 23), o poema e “um gole d’água bebido no escuro” (p. 26), o “Rei dos Reis” e um moderno trimotor (p. 30), o próprio poeta e uma “pista” varrida (p. 35). No poema citado, a luz do “Dia” escorre dos seus lábios como líquido. O próprio Dia está na “metade da laranja” (re fletido?) e senta-se, nu, como um deus mitológico, indiferente a tudo que o rodeia. As comparações não são diretas, objetivas, mas apresentam-se sugestivamente, recorrendo à intervenção do leitor para que os sentidos se construam.

³⁸ BACHELARD. *A Poética do Espaço*. p. 157.

³⁹ Id.Ibid.

1.3 A Memória que Enlouqueceu

Um outro aspecto a ser levado em consideração é que, se Quintana nunca acreditou na “observação direta” como fonte de poesia, mas colocou a imaginação como processo indispensável para a construção do texto poético, da mesma forma, foram várias as situações nas quais afirmou que também a “memória pura” é “antipoética”⁴⁰. O resultado é que, na poesia quintaneana, praticamente não temos poemas de orientação autobiográfica, o que revela a aversão do poeta a fazer de sua vida *vivida* matéria de poesia. Ao contrário, sua obra está repleta de registros de uma vida *sonhada*, configurando o que poderíamos chamar de uma “biografia poética” criada pelo autor. Para ele, só a vida reinventada parece ser digna de figurar no poema.

Assim, mesmo tendo feito da expressão de seu próprio *eu* o grande objetivo de sua poesia e afirmando que tudo nela era confessional (“Minha vida está nos meus poemas, meus poemas são eu mesmo, nunca escrevi uma vírgula que não fosse uma confissão” - PCMT, p. 11), temos sempre a impressão de que a maior parte de suas confissões tem o seu conteúdo magicamente tocado pela imaginação. Realmente, cada poema seu é “confessional”, porque surge a partir de uma experiência pessoal de criação, registra a realidade tal como foi recriada pelo eu-lírico, mas isso não significa que possa ser considerado um documento sobre a vida empírica do poeta.

De acordo com essa “lógica da recriação imagística” que rege a sua poesia, Quintana faz de sua própria memória pessoal objeto de recriação, misturando as imagens da memória às da fantasia. Ou, para lembrarmos as palavras de Sérgio Peixoto⁴¹: o poeta “inventa seu passado, (re) imaginando-o, (re) inventando-se”. Segundo o crítico, enquanto que, a partir de uma visão objetiva, “recordar pressupõe, como dado básico, a preexistência do recordado”, para o poeta isso não é imprescindível. Por isso, Quintana diz que “a imaginação é a memória que enlouqueceu” (CH, p.58). Assim como a percepção imediata, a memória está subordinada à imaginação e não o oposto. “Porque a memória esc olhe, recria. Quanto ao poeta, que nunca se lembra, inventa. E fica mais perto da verdadeira realidade” (PG, p. 33). Através da memória recriativa, ressurgem objetos, seres, fatos, sentimentos, sempre sob a veste transfiguradora da linguagem poética. Conhecemos Gabriela, Tia Tula, Dona Glorinha, o negrinho Filó, Sia Rosaura, Tio Libório... personagens de uma autobiografia mágica que não

⁴⁰ PEIXOTO. *A poesia de Mario Quintana*. p. 18.

⁴¹ Id. *Ibid.*, p. 17.

pretende nos revelar a mera verdade histórica. Para a poesia, o dado *imaginado* faz-se mais importante do que o dado *real*.

Como observou Solange F. C. Yokozawa em seu estudo da memória lírica de Mario Quintana, segundo nosso modo moderno de compreender a arte poética, torna-se quase um

*‘lugar comum dizer que o poeta é transcendido pelo que vive no momento em que o recria artisticamente. As razões dessa transcendência são de várias ordens. O trato com a linguagem; a força humana que ele consegue imprimir a sua experiência particular; o olhar irônico e/ou lírico com que ‘transvê’ seu passado; a dimensão mítica que confere aos seres mais familiares do pretérito; esses e/ou outros fatores, em conjunto ou em separado, fazem com que mesmo a memória mais restrita e particular, quando ‘transvista’ pela imaginação criadora, possa significar muito mais do que aquilo que um sujeito datado e individual viu, sentiu ou inventou, possa ter significado para muitos outros homens que nada conhecem do passado privado daquele que escreveu os versos.’*⁴²

Quando temos contato com a biografia do imaginário de Quintana, vemos que, nesses textos, podem ser encontradas as diversas “razões de transcendência” apontadas pela autora.

NO *Aprendiz de Feiticeiro*, porém, não temos exemplos característicos desses textos de “memória” comuns na poesia quintaneana – o que não deixa de ser um dado importante em nosso estudo. Isso sugere que o poeta parece mesmo querer libertar-se de sua experiência real concreta, criando a sua verdade paralela, mais humana, mais sensível. A realidade que o cerca, como temos dito, apenas se entremostra nos poemas, de forma predominantemente negativa. Não há textos cujo tema possa ser relacionado com precisão a lembranças de infância, nostalgia de lugares perdidos ou qualquer outro tipo de referencia autobiográfica. Seres, lugares e situações descritas parecem provir diretamente do imaginário. A consciência de que a imagem da fantasia é mais pura, mais verdadeira que a realidade, direciona toda a criação poética e o tempo da “explosão” da imagem, o tempo presente, é o que impera. É como se tivéssemos a oportunidade de receber as imagens poéticas no momento de sua criação.

Como também observou Yokosawa no citado estudo, chama a atenção na obra de Quintana a frequência com que o autor manifesta, em sua poética, uma profunda consciência acerca dessa relação que se estabelece no texto poético entre memória e imaginação. Segundo

⁴² YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. *A Memória Lírica de Mario Quintana*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2006, p. 200.

a autora, ele vislumbra “ho par imaginário/memória uma realização particular da relação arte/realidade”⁴³: ou seja, tudo o que é lembrado no poema, mesmo que não tenha sido vivido pelo homem empírico, nem por isso deixa de ser verdadeiro. Afinal, para ele, “o fato é um aspecto secundário da realidade” (CH, p. 124) e a poesia é o que traz a verdadeira experiência. No instante da lembrança, é como se o homem estivesse fazendo poesia, pois recria fatos e seres, misturando fantasia e realidade. Tudo se torna, assim, muito mais real, porque permeado pela subjetividade daquele que lembra.

NO *Aprendiz*, essa idéia quintaneana sobre memória e recriação também pode ser verificada em textos em que a lembrança e o sonho aparecem tematizados, apresentando-se como experiências mais agradáveis e sensíveis do que o contato direto do eu-lírico com a sua realidade. Mesmo que essa idéia não esteja expressa tão diretamente como nos conhecidos poemas metalingüísticos do autor, ela pode ser apreendida através de sugestões indiretas. No caso do poema que transcrevemos a seguir, podemos perceber essa distinção, por parte do eu-lírico, entre a realidade que se lhe apresenta diretamente e aquela construída pelo seu devaneio:

De Repente

*Olho-te espantado:
Tu és uma Estrela do Mar.
Um minério estranho.
Não sei...*

*No entanto,
O livro que eu lesse,
O livro na mão.
Era sempre o teu seio!*

*Tu estavas no morno da grama,
Na polpa saborosa do pão...*

Mas agora encheram-se de sombra os cântaros

E só o meu cavalo pasta na solidão.” (AF, p. 150)

⁴³ YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. *A Memória Lírica de Mario Quintana*, p. 206.

Logo no início da leitura desse texto, deparamo-nos com dois sugestivos versos: “Tu és uma Estrela do Mar/ um minério estranho”. Neles, o sentido das palavras não nos parece sólido e unívoco, a razão da aproximação dos termos não obedece a uma lógica imediatamente apreensível. O “tu”, para começar, não é determinado, mas apenas sugerido pelas imagens associadas a ele. Seria a amada do poeta? – perguntamo-nos. E por que razão seria ela uma “Estrela do Mar” ou um “minério estranho”? O ser que surge criado pelas palavras do poeta nos é sugerido, é apenas entrevisto, colaborando para que se crie o aspecto incorpóreo da realidade poética.

No poema, estão sinalizados dois momentos temporais. A primeira estrofe contém verbos no presente (“olho-te”, “és”) e indica a presença física do “tu”, cuja identidade feminina nos é sugerida pela referência a “seio” contida no último verso da segunda estrofe. Esta segunda e a terceira estrofes, porém, referem-se a um tempo diferente. A ruptura é assinalada pela expressão adversativa “no entanto”, que prenuncia uma oposição de sensações, de sentimentos diversos do eu-lírico, aliada à oposição dos tempos – uma diferença entre o *agora* e o *antes*. Os versos dessas duas estrofes contêm verbos no pretérito (o subjuntivo “lesse” e os indicativos “era”, “estavas”). As duas estrofes finais, porém, constituídas cada uma por um único verso, marcam um retorno ao momento presente da enunciação. Observemos que o poeta constata, no presente – sinalizado pela palavra “agora” – que “encheram-se de sombra os cântaros”, ou seja, sua vida foi dominada pela tristeza. O verso final parece-nos ser uma conseqüência deste momento sombrio: “só o meu cavalo pasta na solidão”.

Esses momentos distintos não estão separados apenas pela sua localização no tempo, mas pertencem a experiências de naturezas diversas vividas pelo poeta. Se, a princípio, a imagem da “Estrela do Mar” nos inquieta (seu caráter transcendente é ressaltado pelas iniciais em maiúsculas, provável herança simbolista), ao nos deixarmos envolver pela atmosfera de mistério que emana da primeira estrofe, percebemos que essa sensação de inquietude e dúvida é justamente o sentido buscado pelos versos. Não conseguimos estabelecer as relações lógicas para aproximar “tu”, “Estrela do Mar” e “minério estranho”. Não reconhecemos a imagem de imediato, como algo familiar, da mesma forma como o poeta não reconhece a figura feminina que surge diante de seus olhos, mas “olha-a espantando” e a (in)define com imagens vagas. No final da estrofe, o verso “Não sei...” expressa ainda essa indefinição, essa dúvida que se prolonga (ressaltada pela presença das reticências) e que se perde no vazio, no silêncio. A experiência da percepção sensorial, da presença física do ser amado, não traz uma visão clara desse ser. Pelo contrário, ele nos parece envolto em mistério e distante.

Por sua vez, as duas estrofes seguintes, que se referem ao momento passado, não marcado pela proximidade física do “tu”, revelam um contato mais direto do poeta com a amada. No passado, nos momentos em que era só lembrança, esse “tu” estava próximo, mostrava-se mais nitidamente. A memória, que, para Mario Quintana, confunde-se com a própria imaginação, recriava-o e transformava-o segundo sua vontade. Assim, a leitura de um livro, pela imaginação do poeta, era capaz de trazer para perto o que estava distante, o corpo da amada. Cada sensação vivida, “o morno da grama”, o gosto da “polpa saborosa do pão”, podia ser o caminho para essa aproximação. As imagens que nos revelam esses momentos de memória têm um caráter sinestésico que é bastante comum ao longo da obra, denunciando o modo com que o poeta aguça seus sentidos para perceber a magia nos elementos do cotidiano. Notemos ainda que os verbos no pretérito imperfeito indicam continuidade, sugerindo que os momentos de devaneio que o poema registra eram freqüentes no passado.

Esses versos vinculam-se à idéia quintaneana de que a memória é capaz de tornar o passado mais verdadeiro, porque toda memória é, na verdade, a transfiguração desse passado pela imaginação, a verdadeira forma de conhecimento. O presente, o “agora”, surge representado nesse texto – assim como em outros dessa obra – como um instante em que o poeta se conscientiza da sua condição solitária, mesmo diante de um *outro*, como o “tu” representado. A realidade ameaça ruir o seu mundo individual, constituído das recriações da memória, do sonho e da fantasia. Sua satisfação está no passado – porque pode ser recriado e transformado – ou no tempo sem datas da imaginação, sobre o qual o sujeito exerce o seu poder criador sem limites.

Em várias das obras de Quintana, são diversos os textos que expressam essa tendência em desconfiar dos sentidos, buscando uma visão mais profunda e verdadeira através da fantasia criativa. O poema que transcrevemos a seguir, por exemplo, pode ser relacionado diretamente ao sentido dos versos que comentamos anteriormente:

‘Presença

*É preciso que a saudade desenhe tuas linhas perfeitas,
teu perfil exato e que, apenas levemente, o vento
das horas ponha um frêmito em teus cabelos...
É preciso que a tua ausência trescale
sutilmente, no ar, a trevo machucado,
as folhas de alecrim desde há muito guardadas
não se sabe por quem nalgum móvel antigo...*

*Mas é preciso, também, que seja como abrir uma janela
e respirar-te, azul e luminosa, no ar.
É preciso a saudade para eu te sentir
como sinto – em mim – a presença misteriosa da vida...
Mas quando surges és tão outra e múltipla e imprevista
que nunca te pareces com teu retrato...
E eu tenho de fechar meus olhos para ver-te!” (AHS, p. 76)*

Este texto e o anterior, embora pertençam a livros diferentes, expressam a mesma visão sobre memória e realidade, a qual permeia toda a obra de Quintana. Para ele, a memória nunca é simples lembrança, evocação. Toda infância rememorada do homem, por exemplo, será sempre a mais bela, porque é vista do presente, marcado pelas limitações da vida adulta. Semelhante é, novamente, o pensamento de Bachelard, para quem a nostalgia – a memória pura – é “vu lgar” e só a poesia é capaz de nos oferecer imagens verdadeiras ⁴⁴.

Voltemos ao primeiro texto para verificar esse ponto de vista: quando o poeta diz “O livro na mão. / Era sempre o teu seio”, está narrando uma experiência que pertence ao plano da memória/imaginação duplamente. Primeiro, porque relata um fato no passado, o que já é memória. Em segundo lugar, porque a experiência relatada é um momento de devaneio, de sonho: o poeta sentia a presença da amada nos elementos do real – o livro, a grama, o pão – e moldava-a segundo seu desejo. As imagens são sensoriais, sugestivas. Há uma emoção boa contida nos versos “O livro que eu lesse / O livro na mão / Era sempre o teu seio”. Há conforto e satisfação “ho morno da grama” e “ha polpa saborosa do pão”. O ser ama do parecia mais próximo naquele momento, porque suas “linhas perfeitas” haviam sido desenhadas pela saudade, pela ausência. Mas a presença só o afasta, porque a sua Verdade não pode ser apreendida pelos sentidos. Assim, a amada parece estranhamente imprevista, o poeta não consegue reconhecer nela a personificação de seu ideal e só o que lhe resta é a solidão.

Os dois últimos versos-estrofe expressam esse sentimento de tristeza e vazio que domina o presente, através da imagem dos cântaros “cheios de sombra”, e de outra, a do cavalo que “pasta na solidão”. Lembramos que a imagem do cavalo é comum na poesia quintaneana e aparece comumente associada ao mundo poético ou ao próprio poeta. Destacamos, para efeito de comparação, este curto texto de *Apontamentos de História Sobrenatural* (p. 72): “Um dia o meu cavalo voltará sozinho e, assumindo sem querer a minha própria imagem e semelhança, virá ler, naquele café de sempre, nosso jornal de cada dia...”.

⁴⁴ BACHELARD. *A Poética do Espaço*. p. 130.

No poema *De Repente*, portanto, a imagem do cavalo denuncia o vazio que o poeta sente no momento presente. Sua vida só se reveste de sentido no ato da imaginação, ou seja, da criação.

1.4 Os *Quintanares* e o Surrealismo

A associação de imagens de forma independente da lógica da realidade, elemento que temos evidenciado até agora em nossa leitura de *O Aprendiz de Feiticeiro*, já foi anteriormente assinalada pelos críticos que se dedicaram a comentar a obra, ainda que não muitas vezes o livro tenha sido objeto de estudo com algum grau de aprofundamento. Essa característica foi decisiva para que a crítica passasse a considerar alguns textos de *O Aprendiz* como exemplos da assimilação, pela poesia quintaneana, de certos traços do surrealismo, vanguarda européia surgida no início do século XX, a qual teve influxos significativos sobre a arte brasileira produzida, principalmente, a partir de 1930.

NO *Aprendiz*, Quintana exercita a linguagem típica da poesia moderna, a qual, segundo ele, não se caracteriza pelas “explicações lógicas”, nem pelo “estilo expositivo, características da prosa” (CH, p. 161). No livro, segundo palavras de Carlos Dante de Moraes⁴⁵, há poemas nos quais “a imagem se acende na imagem, num movimento encantatório, em que se rompem as ligaduras conceituais e lógicas” da linguagem. Se quisermos identificar os versos em que Quintana mais se aproxima do hermetismo cultivado pela poesia moderna, aqueles em que o sentido muitas vezes parece inalcançável e nos quais a “função do irreal” se instaura por completo, grande parte deles certamente pertencerá a *O Aprendiz*. Por isso, nele tem sido identificado certo “tom” surrealista, uma marca do estilo do autor que se tornaria recorrente até os seus últimos escritos.

Parece-nos válida essa aproximação, se considerarmos o valor concedido à fantasia e ao sonho pelo movimento surrealista e o modo como a sua estética se liberta da linguagem literária convencional. No entanto, acreditamos que é preciso fazer algumas considerações iniciais, para que possamos evidenciar o caráter relativo do surrealismo quintaneano, que pretendemos analisar em seguida. Sabemos que seria precipitado relacionar a valorização da imagem onírica, bem como a ausência de “explicações lógicas” que identificamos nos

⁴⁵ MORAES, Carlos Dante de. Mario Quintana. *Correio do Povo*, Porto alegre, 5 out. 1976.

quintanares, meramente a uma influência surrealista. Que essa influência existiu, é fato que o próprio poeta confirmava, ao mencionar suas leituras dos surrealistas europeus. Quanto a *O Aprendiz*, partiu também dele mesmo a classificação de ‘poemas oníricos’ aos textos que compõem a obra ⁴⁶, pelo modo com que vários deles se aproximam da realidade decomposta e recriada pelo sonho.

Quanto à valorização da imaginação pelo surrealismo, Guillermo de Torre, na sua já clássica *História das Literaturas de Vanguarda*, alerta que o movimento é apenas o ápice de um período em que a imagem foi, para a literatura, o seu ‘ponto fulcral’ ⁴⁷. No início do século, esse interesse recebeu um impulso importante com a divulgação da Psicanálise de Freud, teoria que centrava seu interesse na expressão inconsciente e se propunha a interpretar as imagens oníricas como reveladoras dos instintos e desejos humanos recalçados. Os surrealistas apropriam-se, então, de técnicas psicanalíticas com o objetivo de dar vazão à voz do inconsciente e produzir imagens libertas da lógica racional. Porém, desde o romantismo europeu, passando pelo simbolismo, a literatura registra um apelo constante à imaginação criativa, ao sonho e à fantasia, em oposição ao reinado absoluto da lógica, ao racionalismo exacerbado que passava a vigorar na cultura européia, estendendo seu alcance sobre outros países, através da divulgação de trabalhos científicos, literários e filosóficos. E, se procurarmos conhecer os poetas considerados pelos próprios surrealistas como seus antecessores, saberemos que grande parte desses mestres, como Lautréamont e Rimbaud, pertencem ao século XIX, período em que inicia a modernidade literária. Já em Rimbaud, por exemplo, vemos a antecipação da afinidade entre poesia e artes visuais que caracterizaria o século XX e que tanto marcou a atividade do movimento surrealista. Na sua poesia, é evidente o predomínio das qualidades visuais em relação aos outros elementos de constituição do texto. Também nela a total arbitrariedade de combinação de imagens que, tempos depois, os surrealistas apregoariam, já se apresenta magistralmente. Sua poesia revela uma forte ligação com o universo onírico valorizado pela estética surrealista, gerando – através de uma linguagem que se mantém direta, simples, em que os significantes são facilmente apreensíveis – significados imprecisos, resultantes da tentativa de expressão dos conteúdos do inconsciente. Ao criar essa arte poética extremamente visual, ele se liberta da procura

⁴⁶ No prefácio de *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), o poeta menciona os textos do *Aprendiz*, chamando-os de ‘poemas oníricos com suas perigosas magias de aprendizes de feiticeiro’.

⁴⁷ TORRE, Guillermo. *História das Literaturas de Vanguarda*. Vol. 3. Trad. Armando Silva Carvalho e Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1970, p. 64.

incansável pela musicalidade que caracterizava a poesia produzida no período em que escreveu.

Da mesma forma que Rimbaud, um dos poetas preferidos de Mario Quintana, este também diz ter sido libertado gradualmente da excessiva preocupação com a musicalidade, herança da formação simbolista, para uma poesia de característica mais visual. E, ao compararmos os primeiros livros do autor, podemos certamente afirmar que *O Aprendiz de Feiticeiro* é um momento representativo dessa transição. Por isso, na obra, conseguimos perceber certa hesitação formal: poemas em que o ritmo regular e a sonoridade agradável se sobressaem, como *O Cais* (ver pág. 49), por exemplo, e outros, em que o ritmo não chama tanto a atenção do leitor quanto a composição de imagens, muitas vezes aparentemente desconexas, como *Função* (citado na pág. 36).

A renovação da linguagem, segundo Quintana mesmo afirmava, também é uma característica que pode ser relacionada à literatura da modernidade. Se toda arte descritiva, com pretensões realistas, é rejeitada pelo lírico moderno, isso também ocorre em relação à linguagem literária clássica, considerada pelos poetas como insuficiente para a tarefa a que eles se propõem: ou seja, a tarefa de criar, com as palavras, um novo sentido do real. Como ressaltou Richard Sheppard⁴⁸, o poeta moderno precisa “desmontar as estruturas do mundo convencional e fazer explodir a linguagem”. Mas, se as palavras foram desgastadas pelo uso e parecem ter penetrado a tal ponto na realidade que deixaram de servir aos objetivos do artista, é preciso que este procure uma *nova linguagem*, que “possa voltar a ser uma lente a revelar um *tiers aspect* perdido”. Como o discurso literário clássico é considerado “despotencializado”, “dessubstancializado” e “esvaziado”, rejeita-se sua sintaxe e o seu vocabulário, considerando-os imprestáveis para a poesia. Rompem-se as seqüências lógicas convencionais da frase e as relações de coordenação e subordinação, abandonam-se os elementos de ligação entre as palavras, a função descritiva dos adjetivos e as combinações usuais entre vocábulos. Assim como se desfaz a lógica do real, também se desfaz o uso convencional da língua, o que reforça a movimento de libertação da poesia em relação aos seus pontos de referência anteriores.

Se procurarmos referências no contexto de nossa literatura nacional, veremos que a renovação da linguagem era um dos pontos centrais do projeto de ruptura com a tradição e de reconstrução de nossa arte literária empreendido pelos modernistas da fase de 1922. Dentre outros aspectos, condenava-se o estilo pomposo, descritivo e decorativo que caracterizava a

⁴⁸ SHEPPARD, Richard. A Crise da Linguagem. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (org.). *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1998 . p. 268.

poesia parnasiana da época. Ao contrário, os textos modernistas primavam pela simplicidade expressiva, desconsideravam os nexos da linguagem discursiva, exploravam a ambigüidade natural da língua e eram construídos, muitas vezes, por uma seqüência de imagens aparentemente soltas, como se fossem *flashes* da realidade, desmontada e recriada pelo escritor.

Diante dessas considerações, não pretendemos fazer qualquer classificação rígida da poesia de Quintana, o qual sempre fez questão de anunciar seu desejo de permanecer livre dos rótulos literários, demonstrando em sua trajetória a tendência permanente à diversidade. Como afirmamos na introdução, acreditamos que a aproximação de Quintana com o surrealismo ocorreu espontaneamente, dada a crença do poeta, sempre manifesta em seus textos, no poder criador e transformador da imaginação humana. Assim, procuraremos apenas explicitar alguns pontos dessa confluência de idéias e procedimentos que associa a poesia quintaneana à arte surrealista, ressaltando aspectos que consideramos fundamentais. Além da valorização da imagem do sonho e da fantasia e a renovação da linguagem, já assinaladas acima como características comuns à modernidade, acreditamos que Quintana se aproxima do surrealismo pelo papel libertador que confere à poesia, tornando-a mais do que uma forma de expressão: considerando-a um verdadeiro modo de vida contrário aos valores burgueses e um antídoto ao senso-comum, capaz de apontar os aspectos ocultos da realidade, aquilo que é inacessível aos limitados sentidos humanos. A esses pontos comuns, acrescenta-se ainda o seu interesse pelo universo infantil e pela loucura – domínios em que a deusa Razão não exerce a sua tirania – e o recurso ao humor como forma de o poeta, fazendo-se expectador de sua própria realidade social, revelar ao homem as mesquinhas e absurdos do mundo onde se desenrola a existência.⁴⁹

1.4.1 O Surrealismo como ‘Espírito de Época’

Conforme nos informa José Paulo Paes⁵⁰, o surrealismo tornou-se, na primeira metade do século XX, uma espécie de ‘espírito de época’, revelando -se em vários países ao

⁴⁹ DUPLESSIS, Yves. *O Surrealismo*. 2.^a ed. Trad. Pierre Santos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963, p. 25.

⁵⁰ PAES, José Paulo. O Surrealismo na Literatura Brasileira. In: *Gregos & Baianos – ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p. 100.

redor do mundo de forma difusa, sem doutrina claramente definida, alheia às manifestações oficiais do grupo liderado por André Breton, na França. No Brasil, o autor identifica certa tendência ao intuitivismo (à ruptura dos nexos lógicos e à expressão inconsciente) como uma constante em nossas manifestações artísticas, o que fez com que os influxos surrealistas não fossem vistos como uma completa novidade em nosso meio. Como demonstração de que essa é uma tendência que vem de muito tempo, cita, entre outros exemplos, os bestialógicos elaborados por estudantes em São Paulo em meados do século XIX e a poesia necrofílica de Augusto dos Anjos, na qual “à alucinação e o delírio – estado de ânimo propício aos afloramentos do inconsciente deliberadamente buscados pelo oficiante surrealista – são invocados como álibi para a ilogicidade das enumerações caóticas em que o ‘poeta do hediondo’ se esmera”⁵¹.

Quanto ao período modernista, Paes lembra que a influência dominante sobre o grupo paulista foi a do dadaísmo suíço-francês, movimento do qual saíram muitos dos artistas que acabaram por fazer parte do surrealismo europeu. O crítico ressalta que, no texto de fundamental importância para a compreensão desse momento de ruptura na história literária nacional, *A Escrava Que Não É Isaura*, Mario de Andrade se mantém muito próximo dos postulados surrealistas, quando fala da “consciência subliminal”, das “impulsões do eu - profundo a que não rege nenhuma determinação intelectual”, da “liberdade aparentemente desordenada do subconsciente” como princípios da poesia de Tzara, Éluard, Soupault e de outros dadaístas (posteriormente surrealistas), que tanto admirava.⁵² Porém, não é possível desconsiderar que o poeta modernista insistia em fazer distinção entre o que chamava de *lirismo* – a “reprodução exata do subconsciente” – e *poesia* – resultado de um “esforço de vontade”, do trabalho intelectual que estiliza a “matéria afetiva e subconsciente” –, condenando o uso indiscriminado da livre associação de imagens. Isso se torna significativo como exemplo de que o caráter completamente involuntário da arte que buscavam os vanguardistas europeus parece não ter seduzido, de modo geral, os escritores brasileiros.

Também Afrânio Coutinho⁵³ fala de certo “estado de espírito” surrealista que se manifestou especialmente nas décadas de 30 e 40 do século XX, chegando aos anos de 50, na obra de vários artistas, em maior ou menor dose de penetração. As manifestações surgiram, segundo ele, primeiramente na pintura, depois se estenderam à literatura. Coutinho cita o crítico de arte Roberto Pontual, o qual lembra que a tendência primitivista dos surrealistas ia

⁵¹ PAES, José Paulo. *Gregos & Baianos*. p. 101-2.

⁵² Id. *Ibid.*, p. 103.

⁵³ COUTINHO, Afrânio. O Surrealismo no Brasil. In: *O Processo de Descolonização Literária*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1983, p. 136

ao encontro da tentativa de resgate das raízes da brasilidade pelo nosso primeiro Modernismo, pois a nova linguagem falava intimamente à nossa cultura sul-americana, povoada de lendas, fantasmagorias, arcaísmos, sonhos e símbolos que emergem de um inconsciente coletivo que a arte anterior parecera sempre disposta a ocultar.⁵⁴

Confirmamos a assertiva do crítico quando temos contato com a obra de alguns autores que produziram a partir da década de 30 do século passado, como Murilo Mendes e Jorge de Lima. Encontram-se, na poesia lírica desses autores, alguns aspectos nitidamente surrealistas, como “o onirismo, o visionarismo, atração pela supra-realidade, imagens associativas, imagens incomuns, busca de linguagem inusitada, liberdade em relação à razão e à matéria, inconsciente, tendência alucinatória, transcendentalismo, tensão entre realidade e supra-realidade, senso do invisível”⁵⁵. Segundo acrescenta Antonio Candido em um artigo no qual aborda o surrealismo brasileiro, características como essas foram “filtradas e incorporadas à realidade espiritual” própria de cada poeta, “diluídas na realidade mais autônoma de sua poesia”⁵⁶.

Outro aspecto importante que merece ser destacado na obra desses poetas é o desejo de apreender o fantástico na realidade cotidiana, o que também já assinalamos anteriormente como característica típica dos quintanares. Paes⁵⁷ confirma essa tendência, acrescentando ainda que se encontram na poesia de Murilo Mendes e Jorge de Lima outras qualidades “rastreáveis da melhor tradição surrealista”, como o *staccato*, sucessão de versos fechados em si mesmos, que correspondem não ao desenvolvimento de um motivo, mas a um apinhamento deles, e a presença de imagens como os pianos, os manequins, as muletas, os velocípedes, o Minotauro. O crítico inclui entre os brasileiros que “beberam da fonte surrealista” outros grandes poetas brasileiros, como o João Cabral de Melo Neto de *Pedra do Sono*, obra de 1942, e até mesmo Manuel Bandeira em certa fase, de que os poemas *Palinódia* (*Libertinagem*, 1930) e *O Lutador* (*Poesias Completas*, 1948) são exemplares⁵⁸.

Ao nos propormos a identificar em Quintana vestígios da assimilação desse estado de espírito surrealista a que se referiram os críticos citados, o qual foi relacionado especialmente às décadas de 30 e 40 do século passado, lembramos que, conforme nos informa Augusto Meyer⁵⁹, a publicação de *O Aprendiz de Feiticeiro* em 1950 foi uma opção de Quintana, pois já em 1940 teria sido possível reunir o “essencial” dos poemas desse livro.

⁵⁴ PONTUAL, Roberto apud COUTINHO. *O Processo de Descolonização Literária*. p. 134.

⁵⁵ COUTINHO. Op.cit., p. 137.

⁵⁶ CANDIDO, Antonio. Surrealismo no Brasil. In: *Brigada Ligeira*. São Paulo: Martins Fontes, s.d., p. 112.

⁵⁷ PAES. *Gregos & Baianos*. p. 106.

⁵⁸ Id.Ibid., p. 111.

⁵⁹ MEYER, Augusto. O Fenômeno Quintana. In: FACHINELLI. *Mario Quintana: Vida e Obra*. p. 67.

Além disso, Meyer confirma o interesse dos escritores gaúchos, na época em que Mario Quintana começou a escrever, pelo surrealismo europeu. A Livraria do Globo, em Porto Alegre, importante ponto de encontro dos intelectuais da época, reunia muitos escritores (dentre eles o próprio Meyer e também Quintana) interessados em conhecer as novidades da literatura européia, especialmente da francesa. Já na década de 1920 eles haviam começado a ter contato com poetas considerados vanguardistas, como Apollinaire, Aragon, Cendrars ou Max Jacob. Isso pode reforçar a hipótese de que o autor gaúcho não tenha ficado imune ao clima do período, à tendência que fez com que os poetas “filtrassem” características da vanguarda européia, incorporando-as à realidade individual de sua poesia. Fausto Cunha ⁶⁰ parece ter crido nessa idéia, ao falar dos pontos de contato de Quintana com Murilo Mendes e Jorge de Lima, ressaltando que as “claras incursões surrealistas” do poeta ocorreram quando esse “sofria a pressão da nova corrente” modernista e mostrava certa hesitação formal.

1.4.2 Algumas Aproximações

Procuraremos ressaltar, então, os pontos de contato que se estabelecem entre a procura da imagem fantástica, onírica, que transparece na obra quintaneana e os princípios surrealistas que caracterizaram parte significativa da poesia produzida em nosso país no mesmo período, sem deixar, porém, de destacar aspectos do estilo individual do autor que podem ser considerados contrários aos ideais da vanguarda européia. Esses aspectos de dissonância são importantes para que percebamos que, assim como ocorreu com outros poetas modernistas, Quintana apropriou-se de recursos surrealistas de forma livre, segundo as tendências próprias de seu estilo pessoal.

Conforme já mencionamos outras vezes, *nO Aprendiz* encontramos alguns textos em que a realidade criada parece prescindir dos referentes externos ou as imagens inauguram com os elementos do real sensível uma relação impensável, arbitrária, criando um *novo sentido do real*. Vários são os textos que podem exemplificar essa afirmação, como o já citado poema *Sempre* (ver pág. 17) e, notavelmente, *Função*, o qual destacamos agora:

⁶⁰ CUNHA. *Poesia e Poética de Mario Quintana*. p. 127.

'Função

*Varri-me como uma pista.
 Frescor de adro, pureza um pouco triste
 De página em branco...Mas um bando
 De moças enche o recinto de pestanas.
 Mas entram inquietos pôneis.
 Ridículos.
 Ergo os braços, escorre-me o riso pintado
 E um pura lágrima
 Que estoura como um balão.” (AF, p.35)*

Segundo anteriormente apontou Sérgio de Castro Pinto ⁶¹, nesse texto, temos um bom exemplo da aproximação de termos distantes e da ausência de relação lógica entre os versos, como se estivéssemos diante da narração fragmentada característica do sonho, ou da “escrita automática”, método que André Breton definiu em seu Primeiro Manifesto Surrealista, de 1924. Os versos querem abolir qualquer nexos de causalidade, criando um estranhamento imediato no leitor, que procura, em vão, estabelecer relações com sua noção preconcebida do real. Não é possível determinar com exatidão um sentido global para o texto, pois suas imagens se abrem em inúmeras sugestões, solicitando que o leitor tome parte do universo estranhamente mágico a que elas dão origem.

Logo no início, temos uma comparação que contradiz os modelos criados pelo nosso hábito de leitores: “Varri -me como uma pista”. Sabemos que, pela aversão às comparações, os surrealistas tendiam a recusar o uso da palavra “como” em seus versos. No entanto, ela foi usada por vários deles na composição de imagens analógicas de grande poder sugestivo e impossíveis de serem explicadas sob um ponto de vista objetivo. É o que ocorre no verso citado, em que o “como” não estabelece uma relação objetiva entre os termos “varri -me” e “pista”, mas obriga -nos a desestruturar nossa visão do real e deixar-nos guiar segundo as leis próprias do texto, adentrando em sua concepção própria de realidade. A associação é incomum, assim como a ligação entre as imagens seguintes também não é evidente. O texto diz que “um bando de moças enche o recinto de pestanas” e que entram “inquietos pôneis”, porém não nos é dado a conhecer a que lugar o texto se refere, tampouco qualquer relação de causa ou consequência entre os fatos apresentados. O uso do conectivo “mas”, por duas vezes, não nos auxilia na construção dessas relações lógicas, pois não está claramente especificada a

⁶¹ PINTO, Sérgio de Castro. *Longe Daqui, Aqui Mesmo: A Poética de Mario Quintana*. São Leopoldo, RS, UNISINOS, 2000. p. 108

oposição que possa existir entre os elementos. O texto, de caráter notavelmente visual, remete-nos ao ideal surrealista de fazer valer a *supra-realidade*, libertando-se da visão positiva do real.

A fusão de realidades distantes é um dos processos de composição surrealista mais característico. Já no primeiro *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, Breton cita uma definição de imagem, elaborada pelo poeta Pierre Reverdy, que nos revela esse princípio básico:

*“A imagem é uma criação pura do espírito.
Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de
duas realidades mais ou menos distanciadas.
Quanto mais as relações das realidades aproximadas forem
longínquas e justas, tanto mais forte será a imagem – mais força emotiva e
realidade poética ela terá...”*⁶²

Vemos que era clara a intenção dos vanguardistas de superar o caráter racional da linguagem poética, evitando as “imagens de catálogo” provindas da tradição literária e procurando fazer de sua atividade poética um instrumento de revelação ou de desvelamento do novo sentido da realidade. Breton afirma, no mesmo texto, que essas imagens são como as “imagens do ópio”, que não são evocadas, mas se oferecem espontaneamente, par a deleite do espírito e enobrecimento do ser humano, pelo aprimoramento de seu caráter sensível. Conseqüentemente, elas reúnem em si realidades distintas e fazem aproximações impensáveis. Podemos ainda ressaltar que o surgimento dessas imagens propicia uma visão *analógica* do mundo, o verdadeiro modo de apreensão da realidade, segundo os surrealistas. Desenvolveremos melhor o conceito de *analogia* quando nos referirmos aos elementos míticos presentes na lírica moderna. Neste momento, enfatizamos apenas que o pensamento analógico, ao qual os surrealistas buscavam vincular-se em suas incursões primitivistas, é comum entre as sociedades arcaicas, aquelas que se organizam a partir de um modo pré-racional de compreensão do mundo. A partir da visão analógica, o universo é considerado um conjunto harmônico onde todos os elementos, mesmo os mais díspares, estão relacionados.

Essa visão de que todas as coisas estão misteriosamente relacionadas e guardam em si uma magia desconhecida é o que faz com que, n*O Aprendiz*, a voz do poeta também se volte aos elementos aparentemente mais insignificantes da realidade. Assim, Quintana se aproxima da característica apontada por José Paulo Paes como algo que marcou a poesia de

⁶² REVERDY, Pierre apud BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Surrealista – Textos Doutrinários Comentados*. São Paulo: Atlas, 1995, p. 52.

nossos “surrealistas” nacionais: o desejo de apreender o caráter fantástico em elementos cotidianos ⁶³. Para Quintana, a vida *sonhada* é tão real quanto a vida *vivida* e a *supra-realidade* revelada por sua poesia reúne harmoniosamente elementos tanto de uma quanto da outra. A associação entre esses elementos é uma das características constantes de sua obra, a qual pode ser verificada até mesmo em um título de obra como *A Vaca e o Hipogrifo* (1977), o qual associa um animal comum – a vaca – à figura mítica do hipogrifo, animal lendário, misto de cavalo e grifo (já o grifo era, na mitologia greco-romana, um animal híbrido: com cabeça e asas de águia e corpo de leão).

Vejamos como se dá essa fusão de realidades em um dos textos de *O Aprendiz*:

Veranico

*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 vôo do primeiro balão*

*Ou como esses poleiros onde cismam imóveis as invisíveis cactuas
[de Deus.” (AF, 30)*

O texto nos revela pelo próprio título, *Veranico* (um curto período de calor, geralmente no outono), seu vínculo com o cotidiano sensível. Logo nos primeiros versos, temos o som ritmado de tamanquinhos na calçada, que o eu-lírico percebe do alto de sua janela. Mas o barulho dos passos na rua não é recebido com indiferença pelo poeta, como poderia ser a qualquer pessoa. Este é mais um dos momentos de despertar de sua fantasia criativa, que passa a receber os dados do real como estímulos para a criação da realidade

⁶³ PAES. *Gregos e Baianos*. p. 108.

fantástica. Assim, ao bater dos sapatos ele associa a imagem do “Rei dos Reis”, sugerindo -nos a lembrança do Cristo em suas andanças pelas cidades aonde ia anunciar o evangelho. O poeta, por sua vez, também quer anunciar a sua verdade, que é diferente daquela aceita pela maioria dos homens. Mesmo sabendo das dificuldades que envolvem a sua tarefa, ele não a abandona, fazendo de sua janela uma espécie de observatório, de onde retira a substância mais simples do cotidiano para alimentar a sua imaginação, para fazer viver a sua poesia.

Logo em seguida, o poema nos apresenta novamente o Rei dos Reis, “zumbindo num trimotor”, ganhando as alturas e produzindo reflexos como se fossem “dados de vidro”. A aproximação, de caráter anacrônico, entre Jesus e o trimotor é um procedimento que pode ser relacionado à liberdade de criação surrealista, por resultar em uma imagem visual tipicamente onírica. A aeronave, diga-se de passagem, é um elemento caro ao imaginário surrealista, povoado de objetos cotidianos descontextualizados, personagens mitológicos e veículos que remetem ao mundo moderno.

O poeta também está no alto, tal qual seu personagem: sua janela, ponto de contato com o mundo exterior, permite-lhe não só perceber, como manipular os elementos da realidade a seu bel prazer. Essa posição elevada nos é transmitida pelos dois versos finais, em que ele compara a sua janela ao “olhar dos que seguiram o vôo do primeiro balão” e aos “poleiros onde cismam imóveis as invisíveis cacatuas de Deus”. A última imagem é especialmente inquietante, pois coloca o mundo sob a observação de seres misteriosos, de aspecto mitológico, como guardiões a serviço de Deus, observando a criação do alto de seus poleiros ocultos. Temos aqui o dado invisível, que se sobrepõe aos elementos visuais observados da janela pelo eu-lírico. O natural e o sobrenatural coexistem, portanto.

Notemos que o poeta se coloca na mesma posição desses seres invisíveis, que “cismam imóveis”, sem serem percebidos. A comparação nos traz a idéia de que o escritor também se relaciona com o mundo dessa maneira, porque extrai do lado rasteiro, prosaico da realidade, o sentido mágico, sendo capaz de ver o que os seres comuns não conseguem enxergar. Ele olha do alto, como se visse o mundo sob a perspectiva de Deus⁶⁴.

⁶⁴ Regina Zilberman registra que, na poesia quintaneana, podemos encontrar momentos em que ainda prevalece a visão, típica da tradição literária anterior – especialmente simbolista - do poeta como “ente sagrado ou superior”, como alguém que vê além da superfície da realidade (*Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: L&PM, 1985, p. 122.) Acrescentamos, de nossa parte, um outro texto de Quintana em que essa imagem do artista se faz bastante evidente: *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 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...(O Olhar – BE, p. 85)*

Colocando-se como aquele que é capaz, ao mesmo tempo, de ter uma visão privilegiada do real e de distanciar-se de seu lado material e objetivo através da fantasia, Quintana nos dá uma idéia da realização do suposto ideal surrealista de consubstanciar sonho e realidade. É como se estivéssemos diante da realização do “espírito da liberdade absoluta”, que Apollinaire tinha como o ideal da poesia moderna. Esta devia ser capaz, segundo ele, de se inflamar de “nebulosas e oceanos”, mas também com “um lenço que cai, com um fósforo que se acende”⁶⁵. Devia saber extrair a novidade, o traço sugestivo, das coisas mais imponentes e das coisas mais triviais. O objeto mais insignificante deveria lhe servir para saltar em uma “infinitude desconhecida” e nos crepúsculos do inconsciente.

Em relação à linguagem, há aspectos que também merecem ser observados. Entre os recursos que podem ser relacionados à estética surrealista, estão as anáforas, repetições de versos inteiros ou de palavras no início dos versos, utilizadas para conferir “ritmo e aceleração à leitura do poema, criando um estado de vertigem ou ajudando o espírito a alçar vôo”⁶⁶. Através delas, os autores queriam proporcionar uma espécie de efeito hipnótico sobre o leitor, envolvendo-o no ritmo do poema. Em alguns poemas de *O Aprendiz*, notamos o uso desse recurso, como em *Depois*, o qual transcrevemos a seguir. Observe-se que cada repetição acrescenta um sentido novo à seqüência, mas o resultado final não pode ser considerado uma unidade seqüencial lógica. Temos imagens fragmentadas, vagamente oníricas, que se harmonizam pela combinação dos sons, gerando belos efeitos:

Depois

Nem a coluna truncada:

Vento.

Vento escorrendo cores.

Cor dos poentes nas vidraças.

Cor das tristes madrugadas.

Cor da boca...

Cor das tranças...

Ah,

Das tranças avoando loucas

Sob sonoras arcadas...

Cor dos olhos...

Cor das saias

Rodadas...

⁶⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. In: FRIEDRICH. *Estrutura da Lírica Moderna*. p. 148.

⁶⁶ REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986, p. 66.

*E a concha branca da orelha
Na imensa praia
Do tempo.” (AF, p.37)*

Este é um dos poemas em que o apelo sensorial se faz bastante forte, tanto no que diz respeito aos efeitos sonoros conseguidos pelas anáforas (vento/ cor) e aliteraões, como a que temos no verso “Sob sonoras arcadas”, quanto no que se refere aos efeitos visuais conseguidos nos vários versos que sugerem cores (“Vento escorrendo cores/ Cor dos poentes nas vidraças”, “Cor das saias / rodadas”, por exemplo). Aliteraões e assonâncias, presentes neste e em vários outros textos da obra, geram seqüências sonoras interessantes, que ressaltam ainda mais o caráter misterioso das imagens insólitas. Formas, cores e sons se misturam e embriagam o leitor em versos repletos de sugestões. Em *Depois*, as reticências freqüentes reforçam essa sugestividade, fazendo com que o texto pareça estar sendo sussurrado ao ouvido do leitor, vindo de longe, “da imensa praia do tempo”. É como se a nitidez das imagens se perdesse nessa trajetória e sobrassem apenas as sensações imprecisas, como os restos de um sonho do qual temos apenas fragmentos desconexos, mas emoções ainda vivas.

A ausência de pontuação é outra característica que pode ser assinalada. Vejamos como essa omissão proporciona um efeito inusitado em *Cripta*:

‘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 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!” (AF p. 31)*

Esse recurso proporciona a representação do inconsciente, pelo caráter caótico que confere ao texto e que relacionamos imediatamente à fluidez e à desordem com que se manifestam os conteúdos profundos da psique. As reiteraões constantes e a presença da interjeição “ai” conferem ainda um sentido de emotividade à seqüência desordenada de palavras. Vemos que a confusão dos campos semânticos, em poemas como esses, é um recurso buscado pelo poeta, que se permite dispensar regras gramaticais, tal qual a pontuação convencional, para conferir um caráter desordenado, aparentemente espontâneo, ao seu texto.

É interessante também observarmos que, através desse mergulho no inconsciente e, até mesmo, por recorrer à imagem da negrinha ⁶⁷, o poeta faz valer o desejo surrealista de aproximação com o elemento primitivo. Isso também se justifica pela forma com que o texto se apresenta, em versos curtos, cujo ritmo faz lembrar certos textos orais populares.

1.4.3 Entre o racional e o surreal

Assim como são evidentes as características que aproximam a poesia de Quintana da proposta estética surrealista, também são vários os fatores de distanciamento que poderíamos enumerar em nossa análise. Dentre eles, talvez o mais significativo seja o desejo do surrealismo de submeter-se de forma passiva à linguagem do inconsciente. Esse era o ideal do movimento, expresso já em seu primeiro Manifesto de 1924, embora nem sempre as obras produzidas pelos artistas do grupo pareçam ter realizado perfeitamente esse objetivo inicial.

A observância do uso de recursos de estilo em textos surrealistas, como as aliterações e assonâncias e, até mesmo, a ausência proposital de pontuação, faz com que se possa questionar a validade da definição de surrealismo dada por André Breton, na medida em que este dizia ser o “automatismo psíquico” um mero “ditado do pensamento na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, fora de toda preocupação estética e moral.” ⁶⁸ Mesmo as incoerências sintáticas, cuja ocorrência os surrealistas atribuíam ao modo

⁶⁷ Sérgio C. Pinto, ao comentar este poema, observa que, “nas poucas vezes em que Quintana tematiza a raça negra, parece fazê-lo pelo viés do exotismo ou a partir de uma concepção que para alguns pode soar *politicamente incorreta*”. (*Longe Daqui, Aqui Mesmo*. p. 88) Ao negro são associadas as crenças populares, as superstições milenares, os medos e os comportamentos tipicamente “hão –civilizados”. Por outro lado, sabemos que, segundo a visão anti-racionalista do poeta, essas associações não representam qualquer tipo de desqualificação.

⁶⁸ BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: GOMES. *A Estética Surrealista*. p. 56.

inconsciente com que as frases do poema surgiam, muitas vezes nos dão a impressão de que foram propositalmente calculadas, justamente para reforçar a confusão dos campos semânticos, conforme falávamos anteriormente.

Quanto a Mario Quintana, podemos dizer que a idéia de “automatismo psíquico” simplesmente não se aplica a sua obra, pois nela nada resta dessa expressão inconsciente valorizada pela ortodoxia surrealista. Esse é, em nosso entender, o ponto fundamental para que seja relativa qualquer aproximação entre a poesia quintaneana e a estética da vanguarda. Segundo temos ressaltado, em todos os textos do poeta, mesmo naqueles em que as imagens se apresentam mais desconexas, sentimos a presença de seu estilo individual. Isso, certamente, é o que fez com que Gilberto Mendonça Teles, na já referida conferência de 1974, mencionasse certo “equilíbrio de forças criadoras” presente na poesia de Quintana, chamando a atenção para “o lado surrealista e, ao mesmo tempo, tão racionalista desse poeta gaúcho”⁶⁹ Assim como ele, outros críticos têm ressaltado esse caráter dual dos quintanares.

Inicialmente um método de investigação psicanalítica, a escrita automática (ou automatismo psíquico) era, antes de qualquer coisa, um instrumento de libertação das forças psíquicas. Ser um bom poeta, segundo esse pressuposto, era ser capaz de abandonar-se o mais passivamente possível ao fluxo das palavras, sem intervenção racional alguma. A poesia torna-se, segundo essa visão, algo que simplesmente perpassa o poeta: não um trabalho que é feito por ele, mas um momento de completo abandono às forças do inconsciente. Seus partidários levaram ao extremo a idéia romântica de inspiração, transformando o momento de “possessão poética” num estado de transe, chegando a relativizar a questão da autoria, ao retirar do poeta a responsabilidade pelas idéias expressas em seu texto, que seriam meramente o registro dos conteúdos espontâneos da psique. Da mesma forma, obviamente, deixa de ser aceita a idéia de *estilo* como algo construído pelo trabalho racional do autor. Se, no romantismo, a inspiração era entendida como um momento de entusiasmo, um estado em que o artista, recebendo “do alto” seu poder criador, fazia surgir magicamente a obra, no século XX, com o surrealismo, essa idéia de possessão continua, mesmo que o poeta se veja, então, possuído pelas forças de seu próprio interior.

Quintana, porém, é enfático ao afirmar que “a possessão poética não tem um sentido passivo. É o mesmo que no palco: um ator, para bem desempenhar o papel de ébrio, deve estar inteiramente sóbrio” (CH, p. 117). Mesmo sem negar o papel da inspiração – o momento mágico em que palavras e frases parecem oferecer-se ao artista como se os poemas

⁶⁹ TELES. *A Enunciação Poética de Mario Quintana*. p. 241/267.

já existissem e estivessem apenas aguardando para serem registrados – ele não acredita que ela seja suficiente para fazer surgir o texto. No *Caderno H*, em sua *Carta* a um suposto poeta iniciante, Quintana explicita a sua crença de que o trabalho consciente é indispensável nesse processo. Destacamos um trecho do texto:

‘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 de sua associação. (Em vez de associações de idéias, associações de imagens; creio ter sido esta a verdadeira conquista da poesia moderna.) Não lhes oponho tranças nem barreiras. Vai tudo para o papel. Guardo o papel, até que um dia o releio [...] 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.’

(CH, p. 138)

No entanto, essas palavras que revelam a visão do poeta sobre sua própria obra não teriam qualquer valor de argumento em nosso estudo se elas não pudessem ser comprovadas a partir da leitura dos poemas que nos ocupam. Optamos por citá-las, tal qual citamos outros textos metalingüísticos do autor, porque elas parecem expressar o modo como surgiram os poemas de *O Aprendiz*: a partir do trabalho de um escritor que, embora em muitos momentos queira parecer em estado de sonho, nunca deixa de buscar a palavra-arte, de fazer do seu texto sempre um *objeto estético*.

A aparente espontaneidade de muitos textos da obra não resiste a um exame mais atento de nossa parte. Os versos deixam-nos perceber o trabalho do poeta, que procura sempre a palavra exata, a imagem mais sugestiva. Isso ocorre mesmo quando seu empenho não é o de satisfazer os sentidos do leitor e de encantá-lo, mas de perturbar, de causar estranhamento. Ainda que muitas vezes possam sugerir uma expressão espontânea, os efeitos perturbadores surgem a partir da intenção e das escolhas conscientes do autor, conforme podem comprovar a recorrência de certos motivos simbólicos e o uso de recursos estilísticos específicos. Se ele abandona muitas das técnicas convencionais de versificação que ainda marcavam seus primeiros livros, como a métrica (exceto em alguns textos), o uso de hipérbatos e as rimas regulares, isso não significa que o cuidado formal não esteja presente nessas páginas. Afinal, um dos erros comuns ao se pensar a transição do verso metrificado ao verso livre é considerar que isso significou uma diminuição do trabalho intelectual do poeta, o que não resiste a

qualquer análise mais criteriosa. A liberação do metro fixo conferiu, ao contrário, uma grande responsabilidade ao escritor, o qual precisa descobrir, desde então, a forma exata para cada poema, o ritmo próprio de cada um. Sem fórmulas prontas, mesmo assim o artista precisa fazer com que cada texto se torne um todo harmônico, equilibrado, em que todas as partes são interdependentes, o que pode tornar a sua tarefa ainda mais laboriosa (“No verso livre, é preciso a gente ir equilibrando versos de diversos tamanhos, de diversos ritmos para ficar como aqueles jogos de cubos ou de cartas que, ao menor vento, desabam. Então é preciso que o poema tenha equilíbrio, se não desgoverna e parece prosa”.)⁷⁰

Algumas vezes, Mario Quintana utiliza de modo convencional recursos de composição como as aliterações e as assonâncias, ou seja, usa-os para reforçar o sentido que quis dar aos versos. Em outras, parte da associação sugestiva entre as palavras e deixa que o sentido se construa por si só. Nestas, não há qualquer relação lógica extratextual entre as palavras, mas a sua associação justifica-se apenas no plano lingüístico, tendo em vista que provoca efeitos de estilo incomuns. Podemos pensar, diante disso, que o autor se dispõe a buscar conscientemente aquilo que Friedrich chamou de *magia da linguagem*⁷¹, ou seja, a explorar o encantamento próprio de cada palavra, o poder de sugestão sonora das inúmeras combinações vocabulares, mesmo que isso resulte em obscuridade ou estranheza de sentidos. Segundo o crítico, a paridade da poesia com a magia provém das mais antigas tradições, mas foi resgatada na modernidade. Desde os primitivos rituais, à palavra é associado um caráter mágico. Nos novos tempos, esse aspecto é retomado com ansiedade por escritores que desejam fazer de seu texto um objeto singular, irrepetível e fascinante. Eles fazem reviver a crença de que um novo mundo pode ser criado pela palavra. Assim, a modernidade faz renascer também a imagem do poeta-mago, aquele capaz de manipular as forças da linguagem e produzir efeitos diversos sobre o leitor, seja encantamento ou perturbação. O título da obra que estamos analisando pode sugerir essa imagem, embora Quintana modestamente se denomine “aprendiz”, enfatizando o estado de permanente inexperiência do escritor diante da multiplicidade sempre desafiadora da linguagem poética.

Essa busca pela magia faz da poesia moderna, ao mesmo tempo, um retorno aos sentidos arcaicos da linguagem e uma requintada atividade intelectual. Afinal, embora se associe à lógica do pensamento arcaico, acreditando criar uma nova realidade pela palavra,

⁷⁰ Trecho de entrevista publicada na obra *Mario Quintana*, da Coleção Autores Gaúchos (Porto Alegre: IEL/Corag, 2000, p. 8).

⁷¹ FRIEDRICH. *Estrutura da Lírica Moderna*. p. 49.

praticando uma espécie de “feitiçaria evocativa”⁷² própria dos rituais de magia, o poeta sabe que isso só é possível com a intervenção do seu cuidadoso trabalho intelectual.

Em alguns trechos de poemas de *O Aprendiz*, Quintana realmente se mostra disposto a comunicar emoções, sem se importar com a falta de lógica entre os versos. Pelo contrário, a incongruência entre as palavras torna-se válida para revestir a imagem do caráter enigmático desejado pelo poeta. É o caso do primeiro verso de *Floresta*, em que temos a inusitada associação: “Dédalo de dedos” (o poema completo encontra -se transcrito na pág.126). Mais tarde, o poeta mesmo explicaria como havia surgido essa imagem:

[...] eis que um poeta nosso, ante a desconcertante confusão de uma pobre alma perdida na floresta, achou que só poderia expressá-lo com a cacofonia deste verso:

‘Dédalo de dedos’.

O que, convenhamos, é uma coisa belamente horrível, como o autor bem queria e como já o deve ter sentido o meu aflito leitor.” (PCMT, p. 111)

A cacofonia do verso sugere, portanto, a atitude titubeante da “pobre alma perdida na floresta”, que parece perder a voz e vacilar nas palavras por causa do medo. No depoimento do poeta, ressaltamos ainda o seu conceito particular de *Belo*, que está em sintonia com o sentido moderno dessa palavra, o qual já tivemos oportunidade de ressaltar. Para o artista da modernidade, o *Belo* deixa de ser apenas o que possui harmonia e equilíbrio, aquilo que agrada aos sentidos. Mesmo que o efeito proporcionado fuja aos padrões desejados pelo poeta clássico, porém, origina-se de um processo de elaboração que exige empenho semelhante por parte do artista. Na expressão “belamente horrível”, o autor nos revela que a Beleza pode ser encontrada no estranho, no inquietante, no grotesco. Belo é também o anormal, aquilo que mexe com o leitor, que produz surpresa e estranhamento. Aquilo que tem o poder de fascinar, de assombrar. Isso é bastante significativo se considerarmos que grande parte das imagens poéticas encontradas em *O Aprendiz* não correspondem ao conceito tradicional de Belo como o *sublime*, o *agradável*. Elas são, ao contrário, a expressão do medo, da estranheza, da angústia, da degradação. Para podermos encontrar beleza nesses momentos da obra, portanto, precisamos nos desprender do sentido primeiro do Belo. O poeta se refere à “volta escura da escada” (p.29), aos “muros da morte” (p.36), lembra-se da figura do Cristo a “agonizar eternamente na sua cruz” (p.45), diz-se envolto pela “Noite negra”, que “demoradamente

⁷² BAUDELAIRE apud BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad. José B. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 30.

aperta o mundo entre os seus joelhos” (p.46), e tem como companhia apenas o amigo “estranhamente esverdeado e fosfóreo” que encontra em “escusos bares submarinos” (p.32). São imagens que se distanciam da convencional figuração do sublime, mas que possuem, mesmo assim, o seu fascínio e seu poder de atração.

Em *Floresta*, temos ainda outro verso em que as associações de palavras sugerem uma grande valorização do efeito sonoro: “Para o frescor da Lua, para o leite da Lua, para a lua da Lua” (AF, p.27). Também no já citado poema *O Dia*, a repetição anafórica dos três primeiros versos e a reiteração constante das vogais abertas “a” gera sentidos inusitados, porque o texto prioriza a associação sonora entre as palavras, de que decorre a imagem incomum:

*“O dia de lábios escorrendo luz
O dia está na metade da laranja
O dia sentado nu”* (AF, p. 22)

Versos como esses registram uma preocupação do poeta que parece ter sido constante na criação da obra: a de fazer das imagens de sua fantasia um apelo aos sentidos físicos do leitor, a partir da escolha de palavras que sugerem sensações visuais, táteis e gustativas. São vários os exemplos de imagens que transmitem fortes impressões sensoriais, denunciando como o artista vive e sente intensamente a sua realidade (re)criada. Num exemplo raro, temos ainda a exploração diferenciada do espaço gráfico da página, para criar um efeito visual caracteristicamente modernista, em *Veranico* (AF, p. 30):

*alta”
alta
“E a minha janela é alta*

Lembramos ainda que algumas palavras, em particular, sempre exerceram um fascínio especial sobre Mario Quintana. Ele satisfazia-se em pronunciá-las, olhá-las “desenhadas” sobre a página em branco, em explorar todas as suas sugestões sonoras e plásticas. Uma delas é a palavra “ânêmona” que, segundo ele, é capaz de fazer o leitor esquecer de tudo, “enredado na sua fantasmagórica palpitância” (AP, p. 139). Se essa palavra lhe sugere, pelo próprio som, um sentido palpitante, fantasmagórico, faz sentido que ela tenha sido usada num poema como o já citado *Cripta*, no último verso, o qual nos traz a imagem de

um porão em desordem, sombrio e horripilante. A palavra ajuda a compor o sentido mágico e hipnótico desse longo verso final.

Se o trabalho consciente com a palavra, tal qual o que demonstramos na poesia *dO Aprendiz*, era de todo evitado pelo grupo surrealista, Sérgio Pinto ⁷³ nos lembra que, da mesma forma, o grupo insurgia contra o discurso metalingüístico. Este, sendo fruto da razão, da reflexão do poeta sobre o sentido da arte e sobre sua própria atividade artística, tornou-se um dos elementos da tradição literária mais insistentemente rejeitados pela vanguarda, ao lado de recursos formais como a rima, a métrica e outras formas convencionais de organização do poema. Segundo as observações do crítico, a metalinguagem é um dos fatores da racionalidade que perpassa sutilmente as páginas d*O Aprendiz*, deixando transparecer a marca registrada do seu autor. Para exemplificar, cita os versos de *Função*, também já mencionados por nós: ‘Frescor de adro, pureza um pouco triste / De página em branco’. Num texto em que os versos não apresentam aparentemente qualquer relação de causalidade, esse procedimento metalingüístico seria, ainda conforme o referido autor, uma advertência de que nem tudo fora obra do acaso.

No entanto, o sentido metalingüístico dos versos só é realmente apreendido, segundo nosso entender, quando conhecemos outros textos em que Quintana se refere, ao longo de sua obra, à ‘página em branco’. Ela é, para o poeta, a representação da mais perfeita pureza. Citamos, como exemplo, o que ele diz em um dos seus ‘agás’: ‘Uma página em branco é a virgindade mais desamparada que existe. Só por isso é que abusam tanto dela, que fazem tudo dela...’ (CH, p.41) Sabendo da existência dessas outras referências, os versos citados se apresentam como mais uma das marcas do autor, sinais da atitude auto-reflexiva do poeta presentes em um livro em que muitos poemas podem parecer, a princípio, frutos da expressão inconsciente.

Esse trabalho artesanal com a palavra foi sempre evidenciado pelo próprio Quintana, em textos metalingüísticos em que explicava o surgimento do texto poético, em entrevistas e depoimentos, nos quais ele fala, semelhantemente a Drummond, da ‘luta com as palavras’ necessária para se escrever um poema, do modo como intervém, escolhe os melhores termos, omite, acrescenta. ‘Quando começo a fazer um poema eu não sei como ele vai sair. Mas não cai do céu. É preciso lutar até que ele diga o que tem para dizer. O poeta nada mais faz do que ajudá-lo. É aquele trecho da Bíblia que mais me impressiona: Jacó lutando contra o Anjo para que ele o abençoe.’ ⁷⁴, disse o autor em depoimento sempre lembrado pelos estudiosos dos

⁷³ PINTO. *Longe Daqui, Aqui Mesmo: A Poética de Mario Quintana*. p. 83.

⁷⁴ QUINTANA apud CASTRO. *Mario Quintana*. p. 75.

quintanares. A crítica tem corroborado as palavras de Quintana, sempre ressaltando o aspecto trabalhado de seus versos, mesmo aqueles nascidos a partir das “estruturas livres” do modernismo e sob a nova concepção de Belo. Ela parece nunca ter esquecido que a poesia quintaneana “tem suas raízes plantadas numa geração de religiosa austeridade artesanal”⁷⁵, pois o contato inicial do autor com a tradição simbolista e, até mesmo, parnasiana, tem sido evidenciada desde o lançamento de seu primeiro livro. Mesmo autores de trabalhos mais recentes, como o citado Sérgio Pinto, têm-se preocupado em estudar as características que fazem do poeta gaúcho um “clássico moderno”, fundindo renovação e tradição “ecumenicamente”⁷⁶.

Assim como a crítica, o próprio poeta sempre fez questão de lembrar o papel que teve, na construção do seu estilo, os contatos com a técnica de versificação clássica – com o ritmo solene dos versos de Camões, que marcou sua infância – e com a estética simbolista, principalmente através dos sonetos do *Só*, livro do português Antonio Nobre. Foi sempre lembrada, igualmente, a companhia do irmão Milton, que o ensinou a metrificar. Essas “confluências”⁷⁷, como o autor gostava de chamar, podem ser percebidas na construção de um estilo que, eclético, aderiu às conquistas da modernidade sem deixar de lado as preciosas lições legadas pela tradição. *NO Aprendiz*, embora vigore o verso livre, o poeta não abandona completamente a métrica, assim como, em alguns poemas, conseguimos perceber ainda uma suave musicalidade de aspecto simbolista, tal qual a que marcou os seus primeiros livros.

A rima, um dos alvos mais visados na fúria surrealista contra a tradição literária, também está presente em vários textos, como o que transcrevemos a seguir, em que os versos, distribuídos em quadras, apresentam também regularidade métrica:

“O Cais

*Naquele nevoeiro
Profundo profundo...
Amigo ou amiga,
Quem é que me espera?*

Quem é que me espera

⁷⁵ MORAES, Herculano. Cantos, Cantares, Quintanares. In: FACHINELLI. *Mario Quintana, Vida e Obra*. p. 60.

⁷⁶ PINTO. Um Clássico Moderno. In: *Longe Daqui, Aqui Mesmo*. p. 109.

⁷⁷ “[...] não há influência – há confluência, pois a gente só gosta de quem se parece com a gente”. (Trecho de entrevista concedida a Edla van Steen. PCMT, p. 142-143.)

*Que ainda me ama,
Parado na beira
Do cais do Outro Mundo?*

*Amigo ou Amiga
Que olhe tão fundo
Tão fundo em meus olhos
E nada me diga...*

*Que sorriso esquecido...
Ou radiante face
Puro sorriso
De algum novo amor?!” (AF, p. 39)*

Os dezesseis versos do poema, divididos em quatro estrofes de mesmo tamanho, são, em sua maioria, pentassílabos (com exceção do penúltimo, com quatro sílabas poéticas apenas), demonstrando o cuidado do autor com a regularidade em sua composição. As rimas, embora não com o mesmo rigor esquemático, também estão presentes (profundo/Mundo/fundo, amiga/diga), produzindo um efeito de recorrência, a que se somam as repetições de palavras (profundo profundo) e as retomadas de versos, como o que termina a primeira estrofe e inicia a segunda (“Quem é que me espera?”). Esses recursos conferem um tom misterioso e envolvente ao texto.

Poemas como esse, do qual ressaltamos o aspecto formal, também no nível do conteúdo, pela sua maior coerência e unidade de sentido, parecem-nos verdadeiros contrapontos aos textos mais caracteristicamente surrealistas de *O Aprendiz de Feiticeiro*, demonstrando a multiplicidade do autor. É como se, dos diversos estilos com que teve contato, ele tivesse aproveitado somente o que estivesse de acordo com a sua visão particular do fazer poético. Assim, embora tributário de diversos “ismos” da literatura anterior, sua filiação a nenhum deles foi incondicional. Nem a liberdade desregrada, nem a prisão da forma, eis o que encontramos na poesia quintaneana.

Mas há algo que pode ser considerado um desejo comum entre a poesia “intelectual”, aquela que busca racionalmente a magia da linguagem e a poesia “automática” dos surrealistas: este é justamente o desejo de transpor a realidade concreta, ou de encontrar nela o dado fantástico. Para isso, não são suficientes os sentimentos reais do autor, a sua experiência vivida ou a observação direta do ambiente que o rodeia. É preciso tentar deixar de lado tudo isso, ou considerar esses elementos apenas como ponto de partida para a criação da *nova realidade* que a poesia requer. Friedrich nos esclarece esse ponto comum, advertindo que a

tensão entre forças aparentemente opostas é característica freqüente entre os líricos da modernidade. Para o crítico, isso não se constitui em um aspecto negativo, pois, segundo afirma, essas forças não são completamente inconciliáveis:

*“A poesia intelectual coincide com a alógica no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do concreto normal e dos sentimentos usuais, à renúncia à compreensibilidade limitante substituindo-a por uma sugestividade ambígua e à vontade de transformar a poesia em um quadro autônomo, objetivo de si própria, cujos conteúdos subsistem apenas graças à sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou a seu jogo irreal de sonho, e não graças a uma reprodução do mundo ou uma expressão de sentimentos.”*⁷⁸

Isso nos lembra que, segundo afirmam vários estudiosos, desde o início da modernidade, a lírica é caracterizada pelo conflito constante dos poetas com a realidade sócio-histórica em que vivem. É dessa relação conflituosa que decorre o desejo de fazer com que a poesia não simplesmente reproduza o real (de que o artista quer se desligar), mas crie uma realidade autônoma. O desejo dos surrealistas de rejeitar o mundo concreto e refugiar-se no inconsciente e no sonho pode ser visto, assim, como mais uma manifestação dessa característica da arte moderna. Já afirmamos que os partidários da vanguarda expressavam seu profundo repúdio pelo culto à verdade científica, pelo racionalismo e pelo utilitarismo burguês. Sob o impacto dos resultados catastróficos da I Guerra Mundial (1914-1918), viviam um momento em que as estruturas sociais e toda a cultura do Ocidente sofriam um enorme abalo em sua credibilidade, um tempo em que o progresso e a crença no futuro glorioso da civilização técnica haviam-se mostrado fontes de infelicidade e destruição do homem. Em uma época em que o horror revelava-se em intensidade nunca antes presenciada, o registro da experiência humana parece perder completamente o sentido. Assim, torna-se compreensível o seu desejo de impor a expressão do inconsciente, espaço que poderia ser considerado uma espécie de “templo” preservado em meio às aberrações do mundo exterior.

Além disso, não podemos deixar de mencionar que muitos surrealistas também se posicionaram ativamente contra os discursos sociais dominantes em seu tempo. Em certo momento, chegaram a colocar em prática seus ideais antiburgueses em forma de engajamento político, filiando-se ao partido comunista e envolvendo-se diretamente na luta revolucionária. Foi preciso esse envolvimento extremo para que vários desses escritores, dentre eles o próprio Breton, percebessem a impossibilidade de conciliar a “primazia da matéria sobre o espírito”

⁷⁸ FRIEDRICH. *Estrutura da Lírica Moderna*. p. 144.

apregoadas rigidamente pelo pensamento marxista e a “tarefa de lutar, prioritariamente, pela transformação social do mundo”, com a valorização do sonho, o desejo de manter a liberdade de expressão e a intenção de afastar da arte qualquer fim utilitário, ideais surrealistas que eles sempre buscaram ⁷⁹. A associação entre arte e militância política mostrou-se, no caso do surrealismo europeu, inviável. Mas a atitude extrema dos partidários da vanguarda tornou-se emblemática do grande desacordo que se estabelece entre o artista moderno e a sua sociedade.

Mario Quintana, à sua maneira, também personifica esse conflito entre o poeta e a realidade histórica e social da modernidade. *O Aprendiz*, mesmo valorizando as imagens de sonho e fantasia, não deixa de registrar o fundo real sobre o qual seus versos se fazem, realidade à qual o poeta quer contrapor o seu mundo imaginário. Vejamos como isso ocorre, no capítulo seguinte.

⁷⁹ REBOUÇAS. *Surrealismo*. p. 20.

CAPÍTULO II A REALIDADE SE IMPÕE

Sob a magia das imagens encantatórias que povoam *O Aprendiz*, revela-se uma outra face da obra, como um fundo obscuro sobre o qual o poeta quer fazer valer a realidade transfigurada pela sua fantasia. Mesmo que o sujeito-lírico busque nitidamente o fantástico, o maravilhoso, percebemos que, muitas vezes, ele parece não alcançar o seu intento. É como se a *realidade primeira* – aquela configurada pelo senso comum ou explicada objetivamente pela ciência, prosaica, concreta – envolvesse-o de tal maneira que adentrasse o universo do poema ou como se, diante dela, o sujeito sentisse que sua palavra poética faz-se mais difícil, quase impossível. Assim, ele faz do poema a expressão da angústia, da solidão. Em uma atitude de fuga, deseja a morte e idealiza-a como um momento sublime.

Segundo essa perspectiva, a valorização da fantasia, já tão enfatizada por nós como uma característica da poesia quintaneana e que se deixa perceber tão evidentemente nas páginas de *O Aprendiz de Feiticeiro*, também pode ser lida como uma recusa do poeta em viver essa realidade adversa, que ele considera mortal à poesia. Na criação de um mundo imaginário, independente, manifestar-se-ia, segundo esse ponto de vista, um desejo de evasão do sujeito-lírico.

Embora em nenhum momento o poeta expresse claramente a raiz de seu mal, é interessante considerarmos o que afirma Santiago Kovadloff,⁸⁰ ao falar dos livros de Quintana que foram publicados após *Canções* (1946), neste caso, também de *O Aprendiz*. Segundo o crítico, nesse momento da carreira literária do autor, aguça-se a sua sensibilidade histórica, que irrompe na forma de um notável ceticismo em relação ao culto do progresso tecnológico e à visão positiva da realidade, para converter-se, posteriormente, na denúncia do alto grau de alienação que supõe a idolatria da técnica, da ciência e do capital. Assim, mesmo que *O Aprendiz de Feiticeiro* cale o contexto histórico específico sobre o qual se faz, mesmo que não haja quaisquer referências autobiográficas claras que nos possam denunciar a relação de Quintana com o seu tempo, isso pode ser depreendido de muitas sugestões que os versos contêm. A angustiante realidade do homem moderno, solitário em meio à multidão, rodeado de desigualdade e violência, desprovido, em seu ceticismo, de qualquer consolo sobrenatural,

⁸⁰ KOVLADOFF, Santiago. Mario Quintana: trajetória de uma voz. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n° 462, p. 8, 1988.

faz-se conhecer através da voz do eu-lírico em vários dos textos que compõem a obra. Esses aspectos da modernidade, aliados ao clima de niilismo que se impunha nos anos que cercam a Grande Guerra, gerando aversão ao presente e medo do futuro, pode ser relacionado, num exercício de contextualização, ao modo como *O Aprendiz* apresenta a tensão entre realidade e fantasia. Neste capítulo, passamos a desenvolver nossa argumentação a partir dessa perspectiva.

2.1 A Questão Social

Uma das idéias consagradas por parte importante da crítica que se ocupou em avaliar a poesia de Quintana e tentar compreender a “essência” dos quintanares nos anos seguintes ao lançamento de *A Rua dos Cataventos* (1940), foi a que situou o poeta como um autor indiferente às conquistas estéticas do modernismo⁸¹. Consolidou-se, nesses anos iniciais da carreira de Quintana, certa imagem de “lírico pré-moderno” (como sinônimo de passadista, alienado estético e social), que acompanharia o poeta durante boa parte de sua trajetória artística.

Para isso, vários argumentos concorreram fortemente. Entre eles, o polêmico lançamento de um livro de sonetos em pleno vigor do versolibrismo no período modernista e, principalmente – sob o olhar de uma crítica sociológica restrita, bastante atuante na época de publicação dos primeiros livros do poeta – a ausência de referências diretas, em sua obra, às questões fundamentais de seu tempo, ao contexto social e histórico em que ela se situa. Isso foi interpretado como uma atitude de alheamento imperdoável num momento em que a luta social havia envolvido o meio literário e eram muitos os poetas engajados que faziam de sua arte um instrumento de propaganda ideológica. Esses autores uniam-se na tarefa de posicionar-se criticamente em relação ao caos social que vigorava naqueles tempos de Guerra Mundial, de revoluções que abalavam o país e o mundo e de lutas de classes que se tornavam cada vez mais frequentes também em nosso contexto nacional. Exemplo clássico desse

⁸¹Em relação ao lançamento desse livro, posicionou-se o crítico Álvaro Lins: “*Já tendo declarado minha predileção pela poesia moderna, sinto-me muito bem com a oportunidade que me oferece o Sr. Mario Quintana [...] de poder louvar um poeta da melhor espécie dentro dos processos da velha poética. [...] seus versos mostram-no como um indiferente ao que se passou, entre nós, de 1922 para cá.*” (LINS, Álvaro apud CUNHA. Poesia e Poética de Mario Quintana. p.106).

sentimento de responsabilidade que irmanava os artistas do período é o lançamento de *Sentimento do Mundo* (1940), por Carlos Drummond de Andrade. Os famosos poemas presentes nessa obra revelam a atitude de compromisso social e um sentimento de coletividade que se fortificava num tempo em que os temas poéticos convencionais pareciam carecer de sentido e a poesia parecia só se justificar como mais um instrumento de união e luta, fazendo-se popular e motivadora de ação ⁸². Vejamos como é representativo o poema *Mãos Dadas*, de Drummond, publicado no livro citado:

'Mãos dadas

*Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.
Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente."*

Quintana, que gostava de declarar sua independência em relação à poesia “de equipe”, sempre pareceu alheio às novas formas e temáticas características de sua época. E isso tem, certamente, uma relação direta com a sua resistência em aderir aos modismos. Conforme comentamos, há evidências de que muitos dos versos livres de *O Aprendiz* já estavam escritos na época do lançamento dos primeiros livros do autor. O lançamento dos sonetos e das canções teria sido, assim, uma opção pessoal, sendo que ele poderia ter estreado com seus poemas mais caracteristicamente “modernistas”. Fiel aos seus próprios princípios, o poeta gaúcho fez questão de anunciar sua liberdade criativa, mesmo que isso lhe custasse, como custou, o silêncio ou a aversão por parte da crítica.

⁸² Wilson Martins, no volume VII (1933-1960) da sua *História da Inteligência Brasileira*, comenta a publicação de *Sentimento do Mundo* e *A Rua dos Cataventos* (ambos de 1940), observando, que “marcava-se, mesmo, pelo sentimento, mais que pelo sentimento do mundo, a estréia literária de Mario Quintana [...]” Em seguida, o crítico afirma que, mesmo assim, o público havia recebido “de boa graça esse retorno ao lirismo pré-modernista” do autor, e termina citando como exemplo do “sentimentalismo” quintaneano o soneto VI de *A Rua dos Cataventos*. (MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Vol. VII. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 146)

Hoje, diga-se de passagem, temos uma imagem mais clara do que era a “liberdade” tão almejada pelo primeiro modernismo. Assim como buscavam os novos temas e a simplicidade lingüística, os poetas modernistas queriam ter o poder de escolher a forma adequada a cada poema. E isso não significava, necessariamente, uma recusa às formas fixas, mas a intenção de usá-las quando se desejasse, libertando-se dos padrões preestabelecidos ⁸³. Quintana sempre se valeu dessa conquista moderna, parecendo ter consciência dela desde o início de sua carreira de escritor. Posteriormente, o modernismo registraria um retorno ao cultivo das formas fixas, também do soneto, que alcançou grande prestígio principalmente com a chamada Geração de 45. Vários poetas reabilitariam e renovariam essa forma clássica, inclusive o próprio Drummond, um autor identificado, desde o princípio, com a liberdade temática e formal modernista.

Quanto à poesia engajada, Mario Quintana também nunca abriu mão de sua opinião pessoal, expressando publicamente suas objeções a esse tipo de arte. Segundo ele, nem todos podiam ser Castro Alves (PMT, p. 145) e conseguir fazer boa poesia em prol de uma causa específica. Em pleno auge da poesia “sentimento do mundo”, ele parecia querer expressar unicamente o *seu* próprio sentimento, seu lirismo inato, sua ternura pelas coisas pequenas da vida, como as brincadeiras infantis, os menininhos doentes, as luas silenciosas, as nuvens viajantes, os passarinhos nas tardes borralheiras... Ainda se não bastasse, *A Rua dos Cataventos* trazia um soneto, o de número V, em que o poeta expressava aos quatro ventos essa sua opção, o qual tem sido recorrentemente lembrado, desde então, em estudos que abordam a primeira opinião da crítica sobre os quintanares. Não fugindo à regra, registramo-lo também aqui:

*‘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 desse 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...*

⁸³ Mario de Andrade, em *A Escrava Que Não É Isaura* (p. 231), já não condenava a métrica fixa e o uso de rimas, apenas defendia que essas não poderiam mais ser impostas como padrões a que o poeta devesse, a qualquer custo, adaptar o seu poema.

*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!...” (Soneto V - RC, p. 5-6)*

Esse posicionamento de Quintana manteve-se constante ao longo de sua trajetória, sempre reafirmado com convicção pelo poeta. Mesmo no *Aprendiz*, um dos versos de *O Poema* (AF, p. 26) tem sido apontado como um sinal desse objetivo do autor em manter a poesia afastada de questões sociais e políticas. “Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema”, diz o texto. Na época, foi o bastante para que a imagem de poeta sonhador e alheio à realidade de seu tempo se consolidasse.

No presente momento, porém, parece-nos possível afirmar que esta primeira imagem do poeta tem sido gradualmente transformada e que já se tem uma visão mais precisa da natureza de sua obra. Tem-se reunido esforços, por parte dos “quin tanólogos”, no sentido de situar o poeta no contexto da literatura nacional e de rever essa sua tradicional imagem de “alienado” estético e social. Passado o primeiro instante do modernismo, marcado pelo desejo de ruptura com a tradição, sabe-se que a literatura brasileira passou por várias fases, amadureceu e perdeu, em grande parte, o espírito de radical contestação necessário para que se fizessem as mudanças buscadas naqueles anos que se seguiram a 1922. Sabe-se, também, que sempre houve poetas ditos “en gajados” em nossa literatura moderna e outros, para os quais o texto literário parecia não ser adequado à expressão desses interesses imediatos. Segundo Cunha já observou, a própria história se encarregou de mostrar que o modernismo não se fez como uma trajetória unidirecional e que Mario Quintana não foi um solitário em suas opções estéticas: “sua linha se cruza misteriosamente com a de Cecília, Guilherme de Almeida, Bandeira, Augusto Meyer, e até Drummond, cuja fase coloquial não difere da de Quintana, sobretudo no poema curto e no uso sutil da ambigüidade [...]”.⁸⁴ Se considerarmos a trajetória poética de alguns desses importantes autores, hoje considerados indiscutivelmente modernos (ou modernistas), veremos que eles têm em comum certo ecletismo em seus estilos pessoais, nos quais podem ser identificados traços característicos da tradição literária anterior ao período em que escreveram, como temas e formas considerados “clássicos” ou “simbolistas”, em conjunto com recursos tipicamente modernistas. Exemplo claro de um

⁸⁴ CUNHA. *Poesia e Poética de Mario Quintana*. p. 105.

vínculo inicial à tradição finissecular é a obra de Manuel Bandeira, cujos primeiros livros, como *A Cinza das Horas* (1917), apresentam fortes tons crepusculares, são marcados pela atitude contemplativa, pela penumbra e pelo tom melancólico ⁸⁵ característicos da poesia simbolista das últimas décadas do século XIX.

Mais recentemente, o que se observa nos estudos críticos que têm abordado a poesia quintaneana, como as teses acadêmicas publicadas por Solange Yokozawa (2006) ⁸⁶ ou Paulo Becker (1996) ⁸⁷, por exemplo, é que partem de uma idéia mais ampla do que seja o conteúdo histórico-social da obra, considerando-o como algo que nem sempre está na sua superfície, que nem sempre pode ser encontrado no nível do conteúdo expresso no texto. A partir do contato com as teorias e os posicionamentos críticos de autores como Theodor Adorno, Alfredo Bosi ou Antonio Cândido, trabalhos como esses revelam pontos de vista distintos daqueles que encontramos nos primeiros julgamentos dos quintanares, oferecendo-nos reflexões mais apuradas sobre a relação intrínseca que se estabelece entre a obra e a sociedade. O foco de interesse é o modo como essa relação pode se manifestar no texto literário, tanto na superfície quanto na sua estrutura profunda, contribuindo para as suas características específicas.

Partindo do pressuposto de que Quintana não foi imune ao momento de transformações estéticas e históricas que viveu, idéia defendida pelos estudos citados e por outros que se ocuparam em rever os posicionamentos críticos sobre o autor, podemos verificar como isso se manifesta na obra que nos ocupa. Para tanto, é preciso que também tenhamos um ponto de vista determinado sobre o que seja *o social* no poema. Segundo nossa própria observação anterior, Mario Quintana nunca pretendeu fazer “poesia social” no sentido de “engajada”, e sempre se dirigiu com ironia a esse tipo de arte. Não encontraremos em sua obra, portanto, conteúdo explicitamente contrário ou favorável a qualquer causa específica. Nada que revele um interesse exclusivo de militância. Portanto, no que diz respeito à poesia quintaneana, na maioria das vezes, é preciso buscar um *elemento social* que não se limite àquilo que está na superfície do texto, que não se detenha na procura de um conteúdo manifesto. É o que fez Tânia Carvalhal quando considerou que Quintana, mesmo sem intenção de doutrinar, expõe o leitor a questões sociais fundamentais:

⁸⁵ GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbismo ao Modernismo: O Primeiro Bandeira e Outros Poetas Significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

⁸⁶ YOKOZAWA, Solange. *A Memória Lírica de Mario Quintana*.

⁸⁷ BECKER, Paulo. *Mario Quintana: As Faces do Feiticeiro*.

*‘Seu poema, no próprio movimento interno, constrói a temática do social, que às vezes ele toma sob o ângulo mais intimista e outras sob o mais geral, e se inscreve na História. O aparente esquecimento de uma proposta crítica da realidade se converte, em sua poesia, num gesto de denúncia, pois, se não há um compromisso explícito de analisar o real, há sempre um favorecimento de uma percepção mais lúcida de parte do leitor. [...] Portanto, a reflexão crítica não está no poema: ela é o poema. A denúncia se faz imagem.’*⁸⁸.

É necessário, portanto, assumirmos um posicionamento crítico que valorize, acima de tudo, a autonomia do fenômeno literário, mesmo ao considerar suas relações com a história e com a sociedade. Só assim poderemos descobrir esse conteúdo social que, embora não esteja na superfície do texto, é parte importante de sua constituição. São razões de ordem estéticas que nos devem mover, em primeiro lugar. Theodor Adorno é quem nos adverte que essa relação com o social só é válida quando ‘desvela nelas próprias [nas obras] algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. Ela não deve afastar da obra de arte, mas conduzir mais profundamente ao seu interior’⁸⁹. Para Adorno, se a verdadeira obra lírica visa sempre à universalidade – ou seja, o exposto no poema, mesmo que absolutamente individual, quer encontrar ressonância no leitor distanciado no tempo e no espaço – essa universalidade é essencialmente social. ‘Só entende o que diz o poema aquele que divisa na solidão deste a voz da humanidade; mesmo a solidão da palavra lírica é preestabelecida pela sociedade individualista e por fim atomizada, tal como inversamente sua vinculação universal vive da densidade de sua individuação’⁹⁰, diz o filósofo. Para ele, mesmo que a lírica não tenha a intenção de tematizar a relação entre o ser do poeta e a sociedade, essa relação pode ser apreendida no modo como o texto se constitui. Assim, ainda que não tenhamos a intenção de encontrar no texto meros reflexos diretos da realidade social do escritor, precisamos estar conscientes de que, no interior de uma obra de arte, encontra-se um conteúdo ‘coletivo’ sob a sua individualidade.

O afastamento da realidade concreta por parte de uma lírica calcada na fantasia, por exemplo, pode ser um indício da rejeição a um contexto histórico-social hostil. Já nos referimos a isso quando falávamos de que, no surrealismo, a busca da expressão inconsciente e da realidade onírica era um sintoma de que os artistas consideravam o inconsciente um refúgio intocado pela brutalidade que se manifestava no mundo exterior. Em meio ao contexto

⁸⁸ CARVALHAL, Tânia. *Mario Quintana*. 8.^a ed. Porto Alegre: IEL/ Corag, 2000, p. 17. (Autores Gaúchos, vol. 6)

⁸⁹ ADORNO, Theodor. Conferência sobre Lírica e Sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Ed. Abril, 1975, p. 201.

⁹⁰ Id. *Ibidem.*, p. 202.

de desigualdade, lutas sociais e guerras em que eram obrigados a viver, queriam encontrar no sonho um novo sentido de realidade, mais humana, menos opressora. Conferiam, portanto, um sentido libertador à atividade artística.

É ainda Theodor Adorno quem afirma que a intenção de fazer valer a todo custo a individualidade do artista, através da busca da mais pura expressão lírica, esconde um posicionamento que é, antes de tudo, social:

*“Concebem a lírica como algo contraposto à sociedade, absolutamente individual. A sua mentalidade insiste em que assim deve continuar, que a expressão lírica, subtraída à gravidade objetiva, faça aparecer a imagem duma vida livre da coerção da prática vigente, da utilidade, da coação da estreita autoconervação. Contudo, esta exigência à lírica, a da palavra virginal, em si mesma já é social. Ela envolve o protesto contra uma situação social, experimentada por cada um em particular com hostil, estranha, fria, opressora em relação a si. [...] Seu afastamento da mera existência torna-se em medida do que nesta é falso e mau. Protestando contra isso, o poema expressa o sonho de um mundo em que a situação seria outra. A idiossincrasia do espírito lírico frente à prepotência das coisas constitui uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, a se alastrar desde o início da idade moderna [...]”*⁹¹

Sendo assim, nosso papel, como leitores autorizados a penetrar na estrutura profunda da obra, é o de

*“precisar de que maneira o todo de uma sociedade, como uma unidade contraditória em si, aparece na obra de arte; em que a obra de arte se mantém em acordo com aquela, e em que ela ultrapassa seus limites. O procedimento, conforme a linguagem da filosofia, precisa ser imanente. Os conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às formações, mas seres auferidos a partir da intuição precisa das mesmas.”*⁹²

Deverá ser levada em conta, portanto, a tensão que se estabelece entre a voz da sociedade e a voz do autor, verificando-se como ela se manifesta sob a superfície, através do modo com que o texto se constrói. Mesmo a ausência de “conteúdo social” explícito no texto pode ser considerado um fator relevante para uma abordagem que queira estabelecer relações entre a obra literária e o seu contexto, pois pode ser sintomática de uma posição de recusa do artista à realidade coletiva, à qual contrapõe a individualidade de sua poesia. Como acrescenta

⁹¹ ADORNO. Conferência sobre Lírica e Sociedade, p. 203.

⁹² Id. Ibid, p. 202.

Octavio Paz, “inclusive quando reina a discórdia entre sociedade e poesia – como ocorre em nossa época – e a primeira condena a segunda ao desterro, o poema não escapa à história: continua sendo, em sua própria solidão, um testemunho histórico.”⁹³

O crítico mexicano confirma que é preciso considerar também o *não-dito* pelo texto como dado importante. Se entendemos que o poeta é um ser histórico, inserido em uma sociedade com a qual estabelece relações, também devemos pensar que isso exerce influência sobre o modo como ele cria seu objeto artístico. Mesmo não vendo a arte como mero reflexo da realidade histórico-social, é importante termos em mente que “o poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos: as imagens noturnas são compostas de fragmentos das diurnas, recriadas conforme outra lei. O poeta não escapa à história, mesmo quando a nega ou a ignora”⁹⁴. Falando de suas experiências pessoais, de seus sentimentos e de suas impressões, ele diz mais: revela a condição humana, enfim, o próprio homem.

Assim, sempre seguindo o nosso ponto de vista inicial, que coloca a imaginação criativa como o centro da poética quintaneana, procuraremos enfocar, a partir de agora, o individualismo, a valorização da fantasia e a busca do mistério incógnito no cotidiano como elementos que podem ser reveladores de uma relação conflituosa entre artista e sociedade, que subjaz à obra. Da mesma forma, pretendemos estabelecer uma relação entre os momentos em que a voz lírica manifesta angústia ou temor, ameaçando ser silenciada, e a tensão que se estabelece entre o poeta e os discursos dominantes na sociedade moderna em que ele está inserido.

2.2 O Poeta Contra o Meio

São significativas, neste momento em que abordamos o conflito entre o artista e o seu contexto social, as palavras do próprio Quintana, que nos alertam para a “natural” posição contrária do poeta à sociedade: “Dizem que o poeta é produto do meio. Bobagem. O poeta é um produto contra o meio!”⁹⁵. Na afirmação do autor, temos um sinal de sua consciência

⁹³ PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 54.

⁹⁴ Id. *Ibid*, p. 55.

⁹⁵ QUINTANA apud CASTRO. *Mario Quintana*. p. 39. A citação é um trecho de entrevista concedida pelo poeta ao jornalista Antônio Caetano, em 1983.

acerca de uma verdade fundamental sobre a arte literária de seu tempo: naquele momento, ela havia deixado, há muito, de ser a expressão dos discursos sociais dominantes. Desde o início da modernidade, observa-se uma perda progressiva do papel social do artista, que deixa de fazer sua voz da coletividade. Funções específicas antes ocupadas pelo poeta e reconhecidas pela sociedade – como o “cortesão”, o “pedagogo”, o “menestrel” – deixam de existir. Acentua-se o conflito entre os interesses artísticos e as novas estruturas sociais, moldadas pelo avanço do sistema capitalista. Essa tensão tem-se manifestado de diversas maneiras, desde o século XIX, período de grande desenvolvimento do capitalismo europeu, até o século XX, quando o sistema consolidou-se completamente também em países como o Brasil. Podemos dizer que o engajamento de artistas às causas políticas e revolucionárias, comum na primeira metade do século das Guerras Mundiais, foi apenas um dos modos como esse conflito se manifestou.

Muitos estudos na área de literatura têm reforçado essa tese de que a ruptura se dá, primeiramente, em função de que a sociedade burguesa e a sua ideologia capitalista restringiram em muito o espaço concedido ao poeta em seu meio social. Segundo afirmam esses trabalhos, a poesia moderna consagrou a imagem do escritor como um desajustado, cuja função parece ser unicamente a de cantar a lembrança de um outro modo de vida, mais humano, mais tocado pela beleza. Nos textos modernos, conseguimos perceber a consciência dos autores sobre esse novo modo de relacionar-se (ou não se relacionar) com o seu grupo social e as conseqüências inevitáveis do isolamento.

Octavio Paz é um dos estudiosos que procuram sustentar essa idéia. Conforme afirma, a modernidade fez surgir uma tradição que inicia entre os românticos europeus e se estende ao século XX, unindo contextos literários diversos a partir de certos elementos comuns⁹⁶. Trata-se de um período marcado por uma série de recorrências, que constituem o que Paz chama de “tradição da ruptura”. A denominação se deve à característica da arte produzida nesse período de estar sempre à procura do novo, bem como ao rompimento com os valores da sociedade de que o artista faz parte. A cisão apontada pelo poeta e crítico mexicano é confirmada por diversos teóricos da literatura moderna, que também vêem o período da modernidade como o momento que marca o rompimento com a idéia clássica de arte mimética, com a linguagem e os temas convencionais. A arte moderna quer romper, segundo essa visão, com a sociedade e com tudo o que ela tem como valor, inclusive com a sua tradição artística.

⁹⁶ PAZ. *Os Filhos do Barro*. p. 152.

A obra de Baudelaire, considerada por vários desses teóricos como um marco de transição para a literatura moderna, registra claramente o momento em que a poesia passa a expressar seu desacordo com os valores da sociedade capitalista burguesa, a partir do uso de recursos como a ironia, a desrealização, a expressão fragmentada, a desconstrução da linguagem comunicativa e, com certa regularidade, a manifestação de um desejo intenso de fuga. O escritor expressa através de sua obra a sua condição de isolamento e o não reconhecimento de sua arte, ao mesmo tempo em que chama a atenção para a condição alienada do homem em uma sociedade que se desenvolve tecnologicamente e começa a sentir os efeitos catastróficos da industrialização e do culto ao progresso. À indiferença do público massificado, o artista quer, a todo custo, opor a sua individualidade, centrando-se em si mesmo, em sua fantasia, em suas mitologias pessoais. Rejeita o controle da ideologia burguesa sobre suas idéias, abomina a falsa erudição dos novos-ricos, a cultura do lucro fácil, a moral das aparências. Esses são elementos que podem ser rastreados em boa parte da poesia produzida a partir desse período, que se coloca, nas palavras de Bosi ⁹⁷, como “uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes”.

No Brasil, cuja literatura esteve, durante séculos, sob forte influência da cultura européia, essa ruptura entre o artista e a sociedade também se manifestou, embora tenha ganhado traços particulares, segundo as características específicas de nosso contexto social. Em nosso país, o processo de modernização da sociedade e dos meios de produção, o momento de instauração dos valores burgueses, não se deu no mesmo ritmo que pôde ser observado nos grandes centros europeus. Na segunda metade do século XIX, o Brasil ainda não sentia o abalo do desenvolvimento tecnológico e cultural que modificava as cidades transformadas pelo avanço do capitalismo. Aqui, tínhamos uma estrutura social ainda com as marcas profundas da escravidão, aristocrática, sem condições ideais para que a transformação burguesa se efetivasse, tal qual já havia ocorrido em outros países. Mesmo assim, nossa literatura registra, nesse período, uma atitude de oposição do escritor à estrutura social de que fazia parte: o início de um processo de ruptura com a coletividade. Esse processo, sem dúvida, é significativo para que compreendamos toda a produção literária posterior.

Neste momento, parecem vir à consciência dos escritores as precárias condições de produção cultural no país ⁹⁸ e a incongruência entre os valores que priorizavam em sua arte e aqueles cultivados por uma sociedade elitizada (o seu único público disponível, já que a maior

⁹⁷ BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 144.

⁹⁸ GIL, Fernando Cerisara. *Do Encantamento à Apostasia: A poesia brasileira de 1880-1919: antologia e estudo*. Curitiba: Ed da UFPR, 2006, p. 28.

parte da população, empobrecida, era analfabeta e não tinha acesso às publicações), cujas relações estavam calcadas nas conveniências e nos interesses econômicos. Sempre tendo como pano de fundo a tradição literária européia, ao poeta brasileiro desagrada o atraso cultural e literário, a miséria e o parco desenvolvimento geral que identifica em nosso país, ao confrontar a realidade nacional com o contexto europeu. Desagrada-lhe a mediocridade que observa nas relações sociais, a estreiteza de idéias e o desdém da sociedade em relação ao artista. ‘Como forma compensatória a essa situação, ele vai dispor do expediente do *bom gosto*, das *belas letras*, do *culto do belo*, da *arte pela arte*, então vigentes’,⁹⁹ com o objetivo de afirmar sua atividade artística em relação aos padrões externos que se impunham como um ideal a ser alcançado. Isola-se, volta-se aos conteúdos do seu próprio *eu* ou faz da própria arte o assunto de sua criação.

Coerentemente com a lentidão que caracterizou o processo de desenvolvimento do país, o período de desenvolvimento da imprensa e de diversificação do mercado editorial se dá somente no final do século XIX, ainda que precário em relação ao que se via nas cidades européias. Essa nova realidade deve ser um fator a ser considerado em relação ao isolamento do escritor e da aversão ao meio¹⁰⁰. Mesmo de forma lenta, as mudanças acontecem. E, em razão dos novos meios técnicos de comunicação, do aumento e da diversidade do mercado editorial, da dinamização da atividade da imprensa, dá-se início a um período de profissionalização da atividade literária (embora saibamos que a literatura não foi, mesmo depois desse momento, a única atividade profissional da maioria de nossos autores). Mas, com a profissionalização, aparece também a primeira imagem, no país, da arte como um bem de consumo. Surge, ainda que vagamente, a idéia de que a arte pode ser considerada uma atividade como outra qualquer, uma mercadoria a ser comercializada. Consciente dessa nova condição que se lhe impunha, o escritor passa a insurgir-se contra a banalização de sua obra, a sua ‘contaminação’ pelos valores de uma sociedade em que os interesses materialistas eram dominantes, buscando preservar-lhe o seu caráter específico de objeto artístico desinteressado.

Ao se dar conta de que sua voz não pode ser ouvida pela maioria dos homens e de que a sociedade condena a arte a ser considerada uma atividade como outra qualquer, o poeta opta pelo isolamento, buscando preservar a seu objeto artístico e fazendo dele algo sagrado, a que só ele mesmo pode ter acesso. Ele coloca-se em um lugar superior, longe da multidão ignorante e insensível que o condena a uma posição de marginalidade. Essa atitude, presente principalmente entre os autores simbolistas, faz com que o fator social seja geralmente

⁹⁹ GIL. *Do Encantamento à Apostasia*. p.33.

¹⁰⁰ Id. *Ibid.*, p. 31.

desconsiderado na análise da produção poética desse período. No entanto, a dualidade antagônica estabelecida pela poesia simbolista entre poeta e sociedade também pode ser vista a partir do enfoque histórico-sociológico. Afinal, o poeta não consegue se alienar da sociedade (como talvez pretendesse), mas sim recusa seus valores ¹⁰¹, expressando sua ruptura com o meio através do modo com que se constitui a sua poesia. A ausência de contato com o meio exterior, a tendência em construir para a obra um universo à parte e de restringir o acesso a esse mundo particular a alguns poucos privilegiados – os próprios poetas – é, antes de tudo, um posicionamento de recusa aos valores sociais dominantes, com os quais o artista não deseja compactuar.

No contexto do modernismo do século XX, quando a sociedade burguesa e capitalista vivia um estágio de maior desenvolvimento na história do país, essa dissonância permanece e se intensifica, manifestando-se na literatura de forma direta e, muitas vezes, arrebatada. É o que ocorre em muitos dos textos da primeira fase modernista e, posteriormente, na arte militante, comprometida com a propaganda ideológica socialista. Da poesia produzida pelo primeiro grupo, são memoráveis os versos de Mario de Andrade, que registram a inflamada campanha empreendida pelos modernistas contra os valores da burguesia:

‘Ode ao burguês

*Eu insulto o burguês! O burguês-níquel
o burguês-burguês!
A digestão bem-feita de São Paulo!
O homem-curva! O homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!
Eu insulto as aristocracias cautelosas!
Os barões lampiões! Os condes Joões! Os duques zurros!
Que vivem dentro de muros sem pulos,
e gemem sangue de alguns mil-réis fracos
para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
e tocam os ‘Printemps’ com as unhas!
Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fora os que algarismam os amanhães!”
[...]* (Paulicéia Desvairada, 1922)

¹⁰¹ ZILBERMAN. *Literatura Gaúcha*. p. 117.

Em relação à geração modernista do Rio Grande do Sul, que se impõe no estado apenas a partir de 1925 e da qual Mario Quintana faz parte – juntamente com autores como Augusto Meyer, Theodomiro Tostes, Athos Damasceno Ferreira e Reynaldo Moura – Regina Zilberman¹⁰² observa que a presença ainda forte da estética simbolista determina também o modo como se constitui esse movimento de oposição à ideologia burguesa. A literatura gaúcha, nesse período, dá continuidade à perspectiva existencial tipicamente simbolista e continua a defender a natureza *sui generis* da arte, embora sem o sentimento de inferioridade e de autocomiseração que se entrevia nos ataques simbolistas ao meio e no seu desejo de afirmar a posição elevada do poeta sobre os outros homens. Nesse momento, o poeta assume os riscos de sua atividade criadora, deseja a relação com o público e passa a estabelecer um contato maior com a realidade imediata. Não se encontram, porém, nas obras modernistas produzidas no estado até mais ou menos 1950, a temática participante e o engajamento político. Segundo a autora, isso não significa que a tendência nitidamente individualista identificada na obra de vários poetas gaúchos, como na de Mario Quintana, possa autorizar uma leitura que considere a produção desse período como meramente “escapista ou egocêntrica”. “Pelo contrário”, afirma ela, “estas opções re presentam a afirmação da identidade pessoal perante a massificação, reagindo ao avanço nivelador da sociedade industrial”.¹⁰³

Mesmo na poesia de Quintana, sempre lembrado por seu apego à individualidade e seu suposto alheamento a tudo e a todos, que o fazia viver como em um mundo à parte, também se revela uma realidade histórica, coletiva, filtrada pela visão do *eu* que procura fazer de si mesmo o objeto central de sua obra. Na fala do poeta-sonhador, aparentemente distraído e afastado das questões sociais de seu tempo, revela-se uma percepção arguta da sociedade e do seu momento histórico.

Sob esse enfoque, pretendemos prosseguir nosso estudo, procurando estabelecer ligações entre o domínio da individualidade e da imaginação na poesia quintaneana, sobre o qual temos discorrido desde o início, e a “tradição da ruptura” característica da modernidade, da qual sua obra faz parte. Assim, optamos por nos dedicar, nas páginas seguintes, ao exame de elementos d’*O Aprendiz de Feiticeiro* que podem ser considerados manifestações dessa dissonância entre poeta e meio, mesmo que a atitude aparentemente descompromissada do autor nos desautorize, a princípio, a essa tarefa. Conscientes de que a oposição à sociedade

¹⁰² ZILBERMAN. *Literatura Gaúcha*. p. 117-18.

¹⁰³ Id.Ibid.

tem-se manifestado de formas diversas na tradição da literatura moderna, intentamos demonstrar como essa tensão se estabelece na obra de Quintana, buscando o *elemento social* que se oculta sob a poesia essencialmente lírica desse autor.

2.3 A Poesia do *Eu*: Solidão e Individualismo

Conforme afirmamos, os poetas da geração modernista gaúcha, como Augusto Meyer e Mario Quintana, continuam a tradição da lírica simbolista no que diz respeito ao conflito que sua poesia revela entre o poeta e o seu meio social. Vivendo um momento posterior da história, porém, desenvolvem a postura simbolista de acordo com a sua realidade, a qual, ressaltamos, transformava-se rapidamente, em comparação ao período anterior, quando os simbolistas lamentavam o atraso no desenvolvimento da Porto Alegre ainda provinciana onde viviam.

Quintana não buscou o completo isolamento pessoal e não rejeitou o contato com o mundo exterior (a chamada “poesia pura” era, para ele, motivo de ironia e os seus hábitos contradizem a imagem tradicional do poeta isolado na “torre de marfim”), desenvolveu uma boa relação com seu público e fez do cotidiano da cidade tema importante de sua poesia. Dos seus passeios líricos pela capital gaúcha, quando perambulava observando os transeuntes, admirando o pôr-do-sol sulino que tanto louvava ou explorando ruazinhas desconhecidas, o poeta retirava a substância de sua arte. O aproveitamento da linguagem coloquial, que pode ser considerado uma de suas apropriações da estética modernista, é um dos sintomas de seu desejo de aproximação com o público e de sua crença de que a poesia se faz também na simplicidade do dia-a-dia. Por isso, ele também sempre fez questão de dizer que escrevia para o povo, para o “homem comum”, não para as elites, e que sua poesia era simples como a “água bebida na concha da mão” (CI, p. 26). Uma leitura atenta pode confirmar que a obra quintaneana apresenta-se, em muitos aspectos, notavelmente antiburguesa, pelo modo com que reage com ironia aos modismos, às convenções sociais e ao utilitarismo típicos da sociedade moderna. Seu ataque, porém, geralmente é velado, sutil, entremeado de humor e ironia.

Chamamos a atenção ainda para o fato de que essa observação atenta do mundo exterior pode ser considerado mais um aspecto racional da poesia quintaneana. Assim como

pensa o próprio fazer poético através da sua vasta produção metalingüística, o poeta também reflete criticamente sobre a realidade circundante, o comportamento humano, os relacionamentos e práticas sociais. Sua poesia é essencialmente lírica, é uma busca constante dos valores da imaginação e da transposição do real aparente, mas é também um registro de sua época, do homem de seu tempo e uma reflexão sobre a própria natureza humana.

Já na primeira metade do século XX, o poeta presenciou rápidas transformações tecnológicas e culturais que modificavam a paisagem da capital gaúcha, assim como a realidade de todo o país, cujo avanço nas diversas áreas de desenvolvimento foi notável nesse período, especialmente a partir da década de 1930. A política adotada por Getúlio Vargas buscou superar a estagnação em que se encontrava o Brasil após a crise do café de 1929, abrindo as fronteiras do país aos investimentos estrangeiros e gerando um período de aceleração no processo de industrialização do país, notavelmente no sul e no sudeste, repercutindo no crescimento das cidades e nas mudanças culturais decorrentes da transformação urbana.

Escritor tipicamente urbano, que elegeu a rua como seu espaço particular, Quintana teve sua relação com a cidade transformada ao longo do tempo. A íntima convivência inicial modificou-se de acordo com a transformação do cenário da capital, ao longo do século XX. Quando veio a Porto Alegre pela primeira vez, em 1919, a cidade ainda conservava ares provincianos, com casarões antigos, hábitos culturais conservadores e belezas naturais ainda intocadas. Em 1929, porém, ao mudar-se definitivamente para a cidade, sentiu que o ritmo de vida e a paisagem se modificavam, o que só veio a se intensificar com a passagem do tempo. Resistindo a essas transformações, sua obra preserva afetivamente a cidade antiga, os lugares pitorescos, as velhas praças e as ruazinhas. “Surge ali uma cidade antiga embutida dentro da moderna. A feição provinciana, ligada ao Alegrete de sua infância, persiste no interior do corpo de cimento como se fosse uma alma que ainda palpita e insiste em sobreviver.”¹⁰⁴ Em outros momentos, o autor expressa de modo direto seu descontentamento diante da transformação urbana, lamentando o progresso que ameaça a beleza:

‘Noturno Citadino

Um cartaz luminoso ri no ar.

Ó noite, minha nega

Toda acesa

¹⁰⁴ CARVALHAL, Tânia Franco. *Mario Quintana dos 8 aos 80*. Porto Alegre: Samrig, 1985, s/p.

*de letrados!... Pena
é que a gente saiba ler... Senão
tu serias de uma beleza única
inteiramente feita
para o amor dos nossos olhos.” (ET, p.26)*

Muitas vezes, também manifestou sua crença na incompatibilidade entre a poesia e o modo de vida agitado e pragmático do homem de seu tempo: “Com essa leitura dinâmica, decerto nem chegarão a me enxergar... Que sobrará de mim – eu que só escrevo para os que gostam de ler nas entrelinhas?” (CH, p. 120) Os meios de comunicação modernos, os produtos da indústria cultural, a mudança nos costumes, o comportamento massificado e as instituições sociais foram sempre alvo de sua observação crítica:

‘Alma Errada

*Há coisa que a minha alma, já tão mortificada, não admite:
assistir novelas de TV
ouvir música Pop
um filme apenas de corridas de automóvel
uma corrida de automóvel num filme
um livro de páginas ligadas
porque, sendo bom, a gente abre sofregamente a dedo:
espátulas não há... e quem é que hoje faz questão de virgindades...
E quando minha alma estilhaçada a todo instante pelos telefones
fugir desesperada
me deixará aqui,
ouvindo o que todos ouvem, bebendo o que todos bebem,
comendo o que todos comem.
A estes, a falta de alma não incomoda. (Desconfio até que minha
[pobre alma fora destinada ao habitante de outro mundo)
E ligarei o rádio a todo o volume,
gritarei como um possesso nas partidas de futebol,
seguirei, irresistivelmente, o desfilar das grandes paradas do
[Exército.
E apenas sentirei, uma vez que outra,
a vaga nostalgia de não sei que mundo perdido...” (BE, p. 71-2)*

Esse último texto denuncia a consciência do escritor de que a realidade moderna ameaça a sua individualidade. Porém, mesmo que ele afirme ironicamente, no poema, que irá

sucumbir ao domínio da cultura de massa, tornando-se mais um na multidão, sabemos que a sua poesia foi uma contínua afirmação de seu próprio *eu*. De comportamento avesso a modismos, sua obra, muitas vezes, parecia estar na contramão dos estilos vigentes. Quanto à relação com a realidade social, o próprio texto citado testemunha, através da ironia com que Quintana se refere aos hábitos culturais da sociedade massificada, que o autor compartilha da atitude de “resistência” que caracteriza a relação do artista moderno com a sociedade. Ao seu redor, o poeta vê frieza, culto aos valores superficiais, competitividade e arrogância. Tal qual ocorrera com outros autores que, desde o início do processo de instauração do capitalismo burguês, precisaram encontrar formas próprias para fazer sobreviver a palavra lírica, Quintana reage com a criação de um universo próprio a partir dos conteúdos de sua fantasia. À aspereza do mundo exterior, opõe uma nova realidade, (re)criada sob o domínio de sua própria individualidade. Tudo passa por ele como por um filtro recriador, assumindo a forma que lhe dá a sua visão subjetiva. Os conteúdos da memória, como vimos, são transfigurados, os elementos cotidianos tornados estranhamente novos, os seres e os lugares recriados pela imaginação.

Ao descrever as “características do autor” para o volume *Mario Quintana* da conhecida coleção *Literatura Comentada*¹⁰⁵, Regina Zilberman chega a falar de uma “tomada de posição social” que pode ser verificada na obra quintaneana. Segundo ela, a poesia é, para o poeta, a revivescência de um mundo que foi silenciado pelos males do progresso. É uma possibilidade de contato, ainda que momentâneo, com a harmonia perdida. Zilberman afirma que, embora Quintana diga “nada entender da que estão social”, sua obra revela o contrário. Ele pensa o seu próprio tempo, posiciona-se em relação à mudança dos costumes, a transformação trazida pela modernização da cidade e, até mesmo, toma o partido dos humildes e oprimidos. Sempre com uma sutil ironia, característica própria de sua personalidade criadora, destrói idéias prontas, investe contra os lugares-comuns, chama a atenção para o absurdo de certas convenções sociais e para o modo de vida do homem moderno, que leva à destruição da individualidade. Segundo a autora,

“O universo do poeta está constituído pelo seu ‘próprio mal’; porém, este é igualmente o ‘mal de toda a gente’, o que transfere a seu individualismo uma forte dose de generosidade. É por causa disso que confessa fazer parte da questão social, fato que o impede de poder descrevê-la com distanciamento e objetividade.[...] O individualismo, no qual se insiste aqui, coincide, pois, com as conseqüências de um comportamento

¹⁰⁵ ZILBERMAN. *Literatura Comentada: Mario Quintana*.

*acima de tudo independente, pelo qual o escritor luta tanto quanto pode. Essa autonomia confunde-se com um projeto de vida, de modo que se instala nos fundamentos de sua expressão poética, vindo a ser insistentemente tematizada.”*¹⁰⁶

Em meio ao caos do mundo moderno, o poeta tenta fazer sobreviver a palavra lírica. E, por outro lado, faz de sua poesia a própria expressão do caos. Isso pode ser observado nos momentos em que os elementos da realidade moderna – a máquina, as luzes artificiais, a multidão impessoal – misturam-se ao mundo fantástico do autor, denunciando sua relação desarmoniosa com o real. Sintomas do momento de inevitável tensão no qual, segundo Bosi, o poeta quer preservar a poesia em um mundo no qual ela parece “condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender”¹⁰⁷.

É interessante lembramos neste momento que, desde o início da modernidade, a poesia se torna predominantemente lírica, num sintoma evidente desse descompasso entre escritor e meio social. O poeta sente que não há mais sintonia entre a sua voz e a voz da sociedade, então se concentra nos conteúdos do *eu*, procurando fazer sobreviver a sua natureza individual. Adorno¹⁰⁸ chama a atenção para o fato de que, embora tenhamos tido exemplos esparsos de poetas líricos anteriormente, é nesse período que se estabelecem os contornos do conceito que hoje temos de lírica. Nossa idéia de poesia lírica possui em si a noção de ruptura entre poeta e sociedade.

Ao longo de sua trajetória literária, por várias vezes Quintana refletiu sobre o individualismo de sua poesia¹⁰⁹, dizendo que esse caráter subjetivo é o que faz a natureza específica da obra de arte, impedindo que ela seja mera reprodução impessoal da realidade exterior. A sua vasta obra poética pode confirmar que ele fez valer a sua crença. Nos textos de *O Aprendiz*, essa convicção do poeta de fazer de sua realidade (re)criada a projeção do seu *eu* se manifesta com muita propriedade, conforme temos visto. Assim, as imagens surgem únicas, incomuns, porque tocadas pelo ser do poeta, que singulariza cada quadro: “O dia está na metade da laranja” (*O Dia*), “A noite é uma enorme esfinge de granito negro / Lá fora” (*A noite*), “Um reflexo joga os seus dados de vidro” (*Veranico*) e “Nas torres que ficam acima

¹⁰⁶ ZILBERMAN. Diversidade Sempre Fiel a si Mesma. In: *Literatura Comentada: Mario Quintana*. p. 101-102.

¹⁰⁷ BOSI. *O Ser e o Tempo da Poesia*. p. 142.

¹⁰⁸ ADORNO. *Conferência sobre Lírica e Sociedade*. p. 203

¹⁰⁹ São especialmente significativas suas palavras no poema *A Imagem e os Espelhos* (CH, p. 58): “Jamais debes buscar a coisa em si, a qual depende tão somente dos espelhos./ A coisa em si, nunca: a coisa em ti. / Um pintor, por exemplo, não pinta uma árvore: ele pinta-se uma árvore. / E um grande poeta – espécie de rei Midas à sua maneira – um grande poeta, bem que ele poderia dizer: / - Tudo o que eu toco se transforma em mim.”

das nuvens / Exausto de azul / boceja o Rei de Ouros” (*Pino*). Tudo na obra parece conspirar contra a visão objetiva da realidade, contra a imagem única do mundo.

São freqüentes também os momentos em que o eu-lírico parece projetar sua natureza humana nos elementos do real, conferindo-lhes um caráter sensível, anímico: “No espelho roto das poças d’água / O céu entristece... / [...] E há uma estrela morta em cada poça d’água...” (AF, p. 41).

Na maioria das vezes, a voz do poeta está completamente centrada em si mesma, como se nada mais do que existe no mundo merecesse ser considerado independentemente. É possível considerarmos essa condição solitária como uma das razões da aflição que domina o sujeito-lírico. Mas, em alguns momentos, ele expressa o desejo de conservá-la, como se, no mundo exterior, algo lhe fosse intolerável:

“O anjo da escada

Na volta da escada,

Na volta escura da escada.

O anjo disse meu nome.

E o meu nome varou de lado a lado o meu peito.

E vinha um rumor distante de vozes clamando, clamando...

Deixa-me!

Que tenho a ver com as tuas naus perdidas?

Deixa-me sozinho com os meus pássaros...

com os meus caminhos...

com as minhas nuvens...” (AF, p. 29)

Aqui, temos um dos textos em que o eu-lírico expressa o desejo de fazer de sua poesia um refúgio pessoal, um modo de evasão através do sonho e da fantasia. No texto, o anjo, figura sempre presente na poesia quintaneana, chama-o “na volta escura da escada”. É interessante lembrarmos que os anjos de Quintana são seres estranhamente próximos da natureza humana, desprovidos do aspecto sobrenatural e do sentido religioso que os confere transcendência e mistério. Tais quais aquele criado por Drummond, esses são anjos “tortos”¹¹⁰, naturalmente imperfeitos (“Meu Anjo da Guarda é dentuça, / Tem uma asa mais baixa do que a outra.”, diz Quintana nos seus *Apontamentos para uma Elegia* - AP, p. 101). Exemplo perfeito dessa solidária aproximação aos seres humanos temos também no texto em que o

¹¹⁰ Referência ao *Poema de Sete Faces*, de Drummond: *Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.* [...]

poeta gaúcho nos apresenta Malaquias, seu anjo mais famoso, o “Inocentinho” que Nossa Senhora, para salvar dos “dentes agudos” de um ogro, fez “asinhas brotarem -lhe apressadamente na bunda, em vez de ser um pouco mais acima, atrás dos ombros.” (SF, p. 105) Desde então, diz o poeta, ele “voa em esquadro, de cabeça para baixo”, acompanhando os perigos, as desgraças e as misérias humanas: do homem que perde seu parco salário no jogo, da “mundana que pinta o seu rosto de ídolo”, do “brador que pára em meio a uma frase” ou do “tenor que dá, de súbito, uma nota em falso”. Não gratuitamente, Malaquias já foi chamado de “anjo da frustração” ¹¹¹, tornando-se um personagem que exemplifica perfeitamente o modo como Quintana elimina as distâncias entre o natural e o sobrenatural, o humano e o divino, o real e o maravilhoso.

No texto que nos ocupa, o anjo é associado à escuridão e ao sentido de temor e expectativa que sugere a imagem da “volta da escada”. Por isso, o sujeito -lírico não quer o contato com ele, com as “haus perdidas” de que lhe fa la esse seu companheiro inseparável. Quando é chamado, sofre o choque do contato com a verdade de seu ser: sente seu nome “varando de lado a lado o seu peito”, ou seja, é como se tomasse consciência de quem realmente é, lembrasse de algo que preferia esquecer ou visualizasse suas próprias “haus perdidas”. Junto à voz do anjo, surgem outras, como fantasmas interiores assombrando-o, trazendo-lhe à consciência lembranças de que ele quer se livrar. O enfático verso “Deixa-me!” registra esse seu anseio por libertação. Diante dos apelos exteriores, o eu-lírico volta-se à única realidade que lhe agrada: a poética, representada pelos símbolos, caros à poesia quintaneana, que remetem à liberdade desejada – os pássaros, os caminhos, as nuvens.

Concordamos com Santiago Kovadloff ¹¹², quando o crítico diz que Quintana busca superar a aparente objetividade do mundo – raiz do hábito e da insensibilidade do homem – de dois modos distintos: “afirmativamente, através do contato amoroso com os seres e as coisas”, ou seja, revestindo-os com a subjetividade e transfigurando-os pela ação da fantasia, conforme falávamos antes; e negativamente, através do “reconhecimento evasivo das zonas tormentosas de seu eu”. Este modo negativo é o que caracteriza o que poderia ser chamado de “poesia da angústia”, a qual pode ser exemplificada através do poema citado acima. Ela é uma das características marcantes do *Aprendiz*. Nela, é como se “as sombras do eu” ¹¹³, estendendo-se aos elementos da realidade, conferissem aos seus elementos um sentido trágico,

¹¹¹ CARVALHAL. *Mario Quintana dos 8 aos 80*. s/p.

¹¹² KOVADLOFF. *Mario Quintana: Trajetória de uma Voz*. p. 84.

¹¹³ Id, *ibid.*, p. 88.

tingindo de cores indefinidas e obscuras o que, nos livros anteriores (*A Rua e Canções*), eram paisagens amenas, afetivamente coloridas em tons iluminados e vivos.

Em alguns desses momentos, o poeta percebe que o mundo tornou-se intraduzível, estranhamente irreconhecível, e de que não é mais possível sintonizar a palavra poética à música do universo. Vejamos como a realidade se apresenta fragmentada, a partir do olhar contemplativo do poeta, em um dos seus famosos “poemas de bar”:

‘Bar

*No mármore da mesa escrevo
 Letras que não formam nome algum.
 O meu caixão será de mogno,
 Os grilos cantarão na treva...
 Fora, na grama fria, devem estar brilhando as gotas pequeninas do
 [orvalho.*

*Há, sobre a mesa um reflexo triste e vão
 Que é o mesmo que vem dos óculos e das carecas.
 Há um retrato do Marechal Deodoro proclamando a República..
 E de tudo irradia, grave, uma obscura, uma lenta música...
 Ah, meus pobres botões! Eu bem quisera traduzir, para vós, dois ou
 [três compassos do Universo!...*

*Infelizmente não sei tocar violoncelo...
 A vida é muito curta, mesmo...
 E as estrelas não formam nenhum nome.”(AF, p 166)*

Na sua descrição subjetiva, ele mistura os dados da realidade imediata aos conteúdos de seu devaneio. Assim, no espaço do bar, nada existe independentemente do *eu* que se projeta sobre o ambiente. Temos apenas algumas informações vagas sobre esse lugar de aspecto irreal, e nele somos conduzidos pelo olhar do poeta, que o utiliza como um refúgio para escrever seus versos. Uma mesa de mármore é mencionada, porque nela é que ele escreve “letras que não formam nome algum”. A mesa, assim como “os óculos e as carecas”, produz um reflexo “triste e vão”, porque a tristeza, na verdade, é o sentimento que invade o sujeito-lírico. O real apresenta-se fragmentado: “óculos” e “carecas” representam metonimicamente os clientes do bar e a menção de um “retrato do Marechal Deodoro proclamando a República” faz com que tenhamos apenas mais um elemento na vaga caracterização do ambiente.

O bar é uma espécie de reduto do eu-poético, conforme dissemos, porque nele o artista se refugia da realidade externa e pode se entregar completamente a sua atividade solitária. Se buscássemos uma associação do texto com a biografia do autor, poderíamos lembrar aqui que o bar era uma espécie de “ambiente natural” de Quintana. Por isso é que Augusto Meyer, ao referir-se a esse texto no citado artigo *O Fenômeno Quintana*¹¹⁴ confessou que via, nesses versos, “à imagem do poeta em sua aventura noturna, de bar em bar, com medo de se recolher à pensão distante, no alto da ladeira triste, quando os gatos cruzam a rua e a cerração da madrugada põe um gosto amargo na boca”. O próprio poeta também muitas outras vezes falou desse lugar acolhedor, onde o homem pode se sentir como num mundo isolado.

No poema, o autor recria um desses momentos de introspecção que esse ambiente lhe proporciona. Assim como as letras estão soltas sobre a página na sua misteriosa ausência de lógica, o olhar do poeta pousa aleatoriamente sobre os elementos que compõem o espaço e seu pensamento não segue qualquer linha racional, ultrapassando as fronteiras do espaço e do tempo. Ele se projeta ao futuro, idealizando o seu caixão, “de mogno”, e os grilos que “cantarão na treva”, em uma atitude que revela o desejo de fuga através da morte. Os grilos, solitários cantores noturnos, estão sempre presentes na poesia de Quintana, podendo ser associados à própria figura do poeta que, sozinho na noite, procura “notas” para compor o seu canto. Esse texto é exemplar para que vejamos como se manifesta, n*O Aprendiz*, o sentimento de impotência do eu-lírico, que passa a desejar a morte ao sentir que a palavra lírica esvaziou-se de sentido.

Subitamente, ele volta-se de novo ao *agora*, imaginando a existência simples e bela das “pequeninas gotas de orvalho” que molham a grama e simplesmente “existem”, despreocupadamente. Elas são parte da misteriosa harmonia do universo, de que irradia a “grave”, “obscura”, “lenta música”, cujos compassos o poeta não consegue traduzir. Mais uma vez, as reticências marcam a suspensão da idéia dos versos. Nesse caso, é como se o silêncio que elas assinalam pudesse expressar a incapacidade do escritor de chegar a uma tradução coerente dos mistérios do mundo. Ele sente que seu instrumento (a palavra) perdeu seu poder de dar significado à realidade humana (talvez se soubesse tocar violoncelo...). À morte da palavra poética, portanto, o eu-lírico passa a associar a sua própria morte, como se o sentido de sua própria existência estivesse condicionado à sua tarefa como criador. Esvaziando-se a palavra, perde-se também a razão de ser do poeta.

¹¹⁴ MEYER. O Fenômeno Quintana. In: FACHINELLI. *Mario Quintana: Vida e Obra*. p. 67.

A idéia de que o universo é regido por uma harmonia mágica, em que todas as coisas estão interligadas e mesmo os elementos mais díspares se relacionam intimamente como as notas de uma composição musical, pode ser relacionada à visão analógica que passou a vigorar na lírica moderna. No simbolismo, generalizou-se a idéia de que o cosmo é como uma “música universal”, em que as notas se harmonizam perfeitamente. O poeta seria, então, aquele capaz de traduzir essa harmonia do universo através das palavras. A valorização da música pelos cultores dessa estética fica evidente pela sua própria tendência em fazer uma poesia musical. Nessa poesia, as sugestões sonoras eram o elemento fundamental, pois ela esperava integrar-se ao ritmo cósmico e criar sensações, em vez de simplesmente descrevê-las. Por essa razão, são freqüentes as imagens de instrumentos musicais, como os violinos, as flautas e os violoncelos.

Alguns versos do poema *As Belas, as Perfeitas Máscaras* também nos remetem a essa idéia de uma música universal: “Que anjos tocam, através do mundo e das estrelas, / Através dos sensíveis rumores, / O canto grave dos violoncelos profundos?” (AF, p. 44)

Mas, ao lermos o poema *Bar*, sentimos que a possibilidade de traduzir “a harmonia do universo” está muito distante do eu-lírico, talvez inalcançável a ele. O poeta lamenta não saber tocar violoncelo (percebemos um tom irônico de sua parte), pois tem consciência de que sua poesia não poderá desvendar os segredos da linguagem do universo, perdidos para sempre em meio à frieza do mundo moderno. Nele, o homem está distante da natureza, a linguagem do cosmo não lhe é mais familiar. Os fenômenos parecem ter sido todos definitivamente explicados pela ciência, tudo se tornou aparentemente objetivo e a relação de intimidade entre homem-natureza, que era a base do pensamento mítico, se perdeu. Se buscarmos associações, veremos que essa idéia de que a linguagem universal se tornou indecifrável é recorrente em vários poetas da modernidade. Já Baudelaire confessava que o “livro mágico da natureza” era escrito em uma linguagem misteriosa, muitas vezes inacessível. “A natureza é um templo em que vivas pilastras deixam sair às vezes obscuras palavras”, ele escreve em seu famoso soneto *Correspondências*¹¹⁵.

Na obra de Mario Quintana, encontramos o mesmo pensamento em um dos sonetos da *Rua*: “Vontade de escrever quatorze versos.../ Pobre do Poeta!... É só pra disfarçar.../ Andam por tudo signos diversos / Impossíveis da gente decifrar.” O poeta sabe, portanto, que o mundo sempre será irredutível a um sentido diáfano e que, ao homem, a realidade

¹¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. apud TELES, Gilberto Medonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, 13.^a ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 45. Desenvolveremos com mais vagar essa idéia da perda do sentido mítico de realidade na seção seguinte - *Um mundo sem mitos*.

permanece um mistério definitivo¹¹⁶. Sua arte faz com que ele se aproxime desse incógnito, sentindo-o intensamente, mas não lhe permite ser senhor dos segredos do universo, que se tornaram impenetráveis.

Em *Bar*, Quintana revela a consciência de que a palavra poética perdeu seu poder de nomear¹¹⁷ e que o poeta, tradutor do mistério do mundo, afastou-se da linguagem do cosmo, o que pode ser confirmado a partir da imagem que surge nos primeiros versos: sobre o “mármore da mesa” o escritor rabisca “letras que não formam nome algum”. No ambiente do bar, o poeta está sozinho, só a sua própria melancolia o acompanha. Coisas, pessoas, tudo é reunido sob a mesma distância aparentemente indiferente. A realidade apresenta-se fragmentada, conforme já ressaltamos: do ambiente, é destacado um elemento aparentemente aleatório – o “retrato do Marechal Deodoro proclamando a República” –, dos outros homens presentes no local, são mencionados apenas “os óculos e as carecas”. Sem nenhum traço de individualidade, eles aparecem como “coisas”, que simplesmente produzem reflexos. Vigora a absoluta solidão. Todos os elementos do poema existem em função do ser que fala e das emoções que o invadem. Ele lamenta a transitoriedade da vida e a falta de sintonia de si mesmo com o universo natural. Essa sintonia seria capaz de restituir-lhe o equilíbrio e a harmonia interior.

O “individualismo irremediável”¹¹⁸ de Quintana, aliado a essa atitude mista de alheamento na fantasia e rejeição manifesta ao real, é o que dá a *O Aprendiz de Feiticeiro* o seu tom inconfundível. O mergulho profundo no *eu* nos sugere que, solitário num mundo que se lhe tornou ininteligível, o poeta também não consegue encontrar-se. Os textos revelam sempre certa dúvida existencial, um visível estranhamento do poeta em relação a si mesmo, como se ele não reconhecesse sua própria identidade. Assim como a realidade exterior, ele não alcança uma unidade de sentido, assumindo em seu ser a inevitável fragmentação.

NO *Poema do Amigo*, texto sempre comentado em artigos e estudos críticos que fazem referência à obra, temos um momento em que o poeta expressa a condição de perda da identidade:

¹¹⁶ KOVLADOFF. *Mario Quintana: Trayectoria de uma Voz*. p. 87.

¹¹⁷ BOSI. *O Ser e o Tempo da Poesia*. p. 141. Bosi cita o livro bíblico de Genesis para dizer que, entre as sociedades arcaicas, acreditava-se que foi dado o poder de nomear ao homem. Ele explica que isso “significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia”. O poeta, cantando os mitos imemoriais da tribo, era uma espécie de deus a conferir sentido a todas as coisas, capaz de explicar a origem do homem e do universo.

¹¹⁸ A expressão foi utilizada por Regina Zilberman na obra *A Literatura no Rio Grande do Sul* (2.^a ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p.56), ao descrever o lirismo quintaneano.

‘O Poema do Amigo

*Estranhamente esverdeado e fosfóreo,
Que de vezes já o encontrei, em escusos bares submarinos,
O meu calado cúmplice!*

*Teríamos assassinado juntos a mesma datilógrafa?
Encerráramos um anjo do Senhor nalgum calabouço?
Éramos necrófilos
Ou poetas?
E aquele segredo sentava-se ali entre nós todo o tempo,
Como um convidado de máscara.*

E nós bebíamos lentamente a ver se recordávamos...

*E através das vidraças olhávamos os peixes maravilhosos e terríveis
[cujas complicadas formas eram tão difíceis de compreender como os
[nomes com que os catalogara Marcus Gregorovius na sua
[monumental Fauna Abyssalis.”*

(AF, p 32)

O texto é outro dos “poemas de bar” que nos remetem, inevitavelmente, ao lado boêmio da personalidade de Quintana. Aqui, o bar é o lugar onde costumavam encontrar-se o poeta e o amigo “estranhamente esverdeado e fosfóreo”. Esse aspecto surreal do personagem (que parece ser um homem, mas também se assemelha aos “peixes” vistos pela vidraça), instaura a atmosfera de irrealidade que perpassa todo o texto, como se estivéssemos diante da narração de um sonho. A natureza dupla do amigo reflete uma característica constante do poema, que se vale de elementos duais que se inter-relacionam confusamente: poeta e amigo, interior do bar e exterior, peixes “maravilhosos e terríveis”.

Não podemos deixar de assinalar que o texto contém um toque do humor típico de textos surrealistas, aquele que se faz a partir da expressão do absurdo, do alógico, do impensável, com o objetivo de perturbar o leitor e deslocá-lo de seus horizontes habituais. Yves Duplessis ¹¹⁹ observa que, através do humor, é como se o artista se separasse da vida, contemplando-a como espectador. Da sua janela, olhando despreocupadamente a agitação do mundo, as pessoas parecem-lhe fantoches agindo ridiculamente sob a ordem estabelecida. Por trás da aparente indiferença à realidade circundante, porém, revela-se a crítica corrosiva. O

¹¹⁹ DUPLESSIS. *O Surrealismo*. p. 28.

humor pode levar à consciência do leitor/expectador o absurdo da existência humana que, sob a máscara ardilosa do hábito, deixa de ser percebido.

Entre os dois personagens, “senta-se” um segredo, que o eu-lírico personifica, comparando-o a “um convidado de máscara”. Esse segredo comum une amigo e poeta, embora ambos não o conheçam (a máscara é um símbolo da sua impenetrabilidade), como se estivessem privados da capacidade de memória. Sendo assim, não sabem nem mesmo quem são, não têm passado, nem identidade. Seriam dois, ou um só?

Tudo nos autoriza a pensar que o amigo é, na verdade, um *alter-ego* do poeta, um personagem que representa a sua condição de alienado de si próprio, daquele que não encontra um sentido coerente nem para sua própria existência. É sintomática dessa ausência de unidade a dúvida que entremeia o texto: “Éramos necrófilos / Ou poetas?”. Como já observou Paulo Becker ¹²⁰, poeta e “amigo” – o seu duplo – apresentam-se alheios ao sentido da realidade exterior e alienados também de sua própria experiência.

Analisando as características do mesmo poema, Fausto Cunha ¹²¹, por sua vez, relacionou-o às “sugestões mágicas” típicas do realismo fantástico, o que nos parece algo importante de ser mencionado nesse momento em que observamos a ambigüidade que permeia o texto, através da estranha relação entre o eu-lírico e seu “amigo”. Mesmo sem considerarmos todos os aspectos que podem ter levado o crítico a fazer tal associação, podemos afirmar que o desdobramento da personalidade é um tema recorrente na chamada literatura fantástica, independentemente do gênero em que ela se manifeste ¹²². Nos textos de cunho fantástico, bastante comuns na modernidade, o tema do *duplo* é “fortemente interiorizado, ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções” e ocorre normalmente através do desdobramento do personagem, do aparecimento de gêmeos ou sócias. Eles expõem a duplicidade natural do homem, o lado sombrio que cada indivíduo esconde, “àgridem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise”, conforme explica Remo Ceserani. ¹²³ Através dos seus procedimentos, a visão do

¹²⁰ BECKER. *Mario Quintana: As Faces do Feiticeiro*. p. 190.

¹²¹ CUNHA. *Poesia e Poética de Mario Quintana*. p. 133.

¹²² Em seu livro *O Fantástico*, Remo Ceserani, ao compilar diversas definições do campo do fantástico na literatura, explicitando a dificuldade de se chegar a um consenso teórico sobre a sua natureza específica, identifica-o com um “modo literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pode ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros diversos” (p.12). O autor enumera procedimentos formais e sistemas temáticos característicos desse modo, entre os quais o tema do “duplo” a que fazemos referência, a preferência pelo noturno, pelo fantasmagórico, a representação da loucura e as aparições estranhas e inquietantes. (CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Tridapalli. Curitiba: Ed UFPR, 2006),

¹²³ CESERANI. Op. Cit. p. 83.

ego como unidade indivisível é denunciada como uma idéia que, embora largamente difundida, é limitada e ilusória.

Uma reflexão atenta ao comportamento alienado dos personagens de *O Poema do Amigo* nos leva a concluir que a sua condição pode ser associada à condição típica do homem moderno, que se viu privado da relação direta e subjetiva com o real, o qual se tornou complexo e inapreensível em sua totalidade. Esse estado de isolamento e incompreensão não está expresso diretamente no texto, mas sugerido, na medida em que os personagens se colocam num ambiente urbano, vêem a “massa” de transeuntes como animais sem individualidade e parecem desconhecer até a si mesmos. Sintomas típicos da crise existencial que tem acompanhado o homem desde que a imagem do real vem sendo modificada, na modernidade, com uma velocidade antes inconcebível.

Desde que se iniciou o processo de modernização das sociedades, a partir do advento da cultura capitalista, podemos registrar uma mudança profunda no pensamento humano, que ocorre paralelamente às mudanças sociais, ou como consequência delas. A visão de mundo globalizante, típica das sociedades pré-capitalistas, passou a ser substituída por uma imagem restrita, determinada pelo lugar que o indivíduo ocupa, isolado no pequeno espaço de seu grupo social e de sua especialidade profissional. Ocorre uma inevitável fragmentação do sentido da realidade. E, se lembrarmos que Marx já alertava que “os homens julgam o mundo e os seres de acordo com a ideologia ou de acordo com suas circunstâncias econômicas e sociais” e que “um ser isolado dentro de uma sociedade de classes não pode ver nem pensar corretamente”¹²⁴, reconheceremos que a história confirmou as palavras do filósofo. O homem moderno é um ser angustiado em seu isolamento, carente de certezas e verdades que dêem conta da complexidade na nova realidade que se lhe apresenta.

É intrínseca a ligação entre essa mudança profunda no sentido da realidade e o processo de substituição do conhecimento intuitivo pelo especulativo, que acompanhou, desde o início, o período de instauração do capitalismo. O desenvolvimento científico e tecnológico ocasionou mudanças rápidas e contínuas no modo de vida do homem moderno, desestabilizando a sua relação com o mundo e gerando a sensação coletiva de que a história é uma seqüência de instantes irrepetíveis, que surgem para deixar para trás tudo o que se relaciona ao passado, num progresso ininterrupto. Conforme define Arnold Hauser¹²⁵, a modernidade é caracterizada por uma “incansável busca do novo”. Qualquer visão

¹²⁴ MARX, Carl. Apud GOMES. *A Estética Surrealista*. p. 13.

¹²⁵ HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 897.

globalizante do real passou a ser desestabilizada, tudo o que antes era perene e coerente dissolveu-se pela mudança e assumiu o caráter do inacabado, do fragmentário. A história conheceu, então, o ápice de uma evolução racional que veio, durante séculos, dissolvendo a cosmovisão estática da Idade Média. Passou-se a considerar a realidade não como “um ser, mas um devenir, não uma condição, mas um processo”.

O desenvolvimento de várias ciências, como a Arqueologia, a Etnografia, a Física e a Psicanálise, contribui para essa fragmentação da realidade, revelando ao homem, cada vez mais, a impossibilidade de uma imagem completa de seu espaço natural e social, que passa a ser encarado como uma soma de realidades específicas, cada uma com suas próprias leis. O mundo deixa de ser um espaço conhecido, apreensível e facilmente traduzido pela linguagem humana. O homem sente que perdeu sua capacidade de dar sentido à realidade. Assim como reconhece a sua limitação diante da nova complexidade de seu mundo, ele também passa a tomar consciência da impossibilidade de traduzi-lo pela palavra.

Walter Benjamin observa que, também na filosofia, ocorrem mudanças significativas nesse período. Desde fins do século XIX, ela parece estar empenhada em apossar-se da “verdadeira experiência”, daquela que se opõe às vivências automáticas e alienantes da modernidade. A filosofia está em busca do instante em que o ser humano se sente parte do todo, em que ele consegue apreender o real a partir do envolvimento subjetivo e supera a moderna fragmentação. O crítico destaca, entre outras, a obra capital de Bergson, *Matéria e Memória* (1896), como sintoma da investigação que move os estudos filosóficos nesses tempos modernos. Especificando as características desse livro fundamental, Benjamin faz as seguintes observações:

‘Este livro conserva, mais do que qualquer outro, sua relação com a investigação exata. Está orientado pela biologia. Seu título diz, antecipadamente, que nele se considera a estrutura da memória como decisiva para a experiência. Realmente, a experiência é um fato de tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. A experiência não consiste precisamente com acontecimentos fixados com exatidão na lembrança, e sim, em dados acumulados, freqüentemente de forma inconsciente, que afluem à memória. Mas Bergson não se propõe, de modo algum, à especificação histórica da memória. Inclusive não aceita qualquer determinação histórica da experiência. Desta forma evita sobretudo, e essencialmente, ter que se aproximar da experiência da qual surgiu sua filosofia ou, melhor dizendo, contra a qual ela surgiu. É a experiência hostil, ofuscante, da época da grande indústria.’¹²⁶

¹²⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. Trad. Arlete de Brito. In: *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 38.

Walter Benjamin lembra ainda que só um poeta poderia ser o sujeito adequado da experiência proposta por Bergson como uma negação à “experiência hostil” da época em que vivia. É o que realmente aconteceu no momento em que Proust, através de sua grande obra, *Em Busca do Tempo Perdido*, dialogou com o filósofo ao tentar produzir, nas suas próprias condições sociais e históricas, a experiência tal como a entendia Bergson, desenvolvendo e adaptando a teoria bergsoniana.¹²⁷

Já os personagens do *Poema do Amigo* parecem completamente desprovidos da “verdadeira experiência”, tal como foi teorizada por Bergson e reproduzida literariamente por Proust¹²⁸. Envolvidos pelos inúmeros estímulos da realidade em que estão inseridos, nada lhes parece verdadeiramente significativo. Nada lhes vem à memória, como se a “experiência hostil, ofuscante” de sua época tivesse comprometido a sua capacidade de sentir com individualidade cada momento vivido. As vivências repetitivas do cotidiano, o trabalho alienante, o excesso de informações provindas do mundo exterior poderiam ser fatores importantes a considerar se buscássemos imaginar as causas desse aniquilamento da consciência que percebemos nos personagens do poema e que é uma característica comum do homem moderno.

Assim como são desconhecidos de si mesmos, eles não reconhecem individualidade nos seres que os rodeiam. Estes são representados como um só grupo amorfo, os “peixes maravilhosos e terríveis” observados através da vidraça. Essa imagem dos transeuntes como se fossem peixes num aquário comunica-nos a distância e a estranheza com que o poeta e o amigo se referem a eles, como se as pessoas fossem animais desconhecidos, que a ciência já se ocupou em classificar (veja-se que o poeta se preocupa em afirmar, com certa ironia, que os nomes dos “peixes maravilhosos e terríveis” já haviam sido catalogados por “Marcus Gregorovius na sua monumental *Fauna Abissalis*”), sem torná-los, por isso, seres menos misteriosos e indecifráveis. Do mesmo modo, poderíamos considerar os dois, poeta e amigo, como espécies dessa “fauna”, pois ambos também estão expostos à contemplação pública diante da janela do bar, como peixes num aquário, sem que possam ser compreendidos ou possam compreender a si mesmos.

¹²⁷ BENJAMIM. *A Modernidade e os Modernos*. p. 39.

¹²⁸ Paulo Becker lembra que Proust considerava a “verdadeira experiência” como algo que não poderia ser resgatado pelo que chamava de *memória voluntária* – acessível à consciência – mas poderia ser despertado através de um estímulo exterior qualquer, como os doces (madalenas) que, em uma conhecida cena de *Em Busca do Tempo Perdido*, ativam a *memória involuntária* do poeta e lhe trazem súbita e não intencionalmente imagens de sua vida passada, experiências significativas que ficaram guardadas em seu inconsciente. (BECKER. *Mario Quintana: As Faces do Feiticeiro*. p. 191).

NO *Poema do Amigo*, temos uma das referências à multidão que aparecem com certa frequência na obra de Quintana. A multidão é apontada por Benjamin como “o tema que se impôs com mais autoridade aos literatos do século XX”¹²⁹. Nesse momento, os autores tomam consciência do sentido de aglomeração humana como “a massa”, o conjunto impessoal de que o homem passa a fazer parte nas ruas das cidades, anulando a sua natureza individual. O poeta moderno se torna, então, um observador desse componente da realidade urbana, fazendo dele objeto de sua crítica. Os textos passam a denunciar o automatismo com que o homem se comporta em meio à “massa” e como, nela, também se perde sua humanidade e se revela sua solidão. Quintana escreveu vários outros textos que revelam, tal qual *O Poema do Amigo*, ao mesmo tempo uma contemplação distanciada e uma atração irresistível à multidão, como se não bastasse ao poeta apenas fugir das aglomerações, mas também o fascinasse os mistérios ocultos sob aqueles “peixes maravilhosos e terríveis” de “formas difíceis de compreender”.

É interessante ainda considerarmos que, segundo já observou Cunha¹³⁰, o “tratamento dos cronismos” neste poema produz um efeito de indefinição temporal, como se o episódio descrito ocorresse num “tempo mágico”, um “passado difuso”, o que está em pleno acordo com a atmosfera de irrealidade criada pelo texto. O crítico assinala que o uso do

*‘pretérito perfeito simples ‘encontrei’ pediria, nos versos subseqüentes, o uso do condicional (futuro do pretérito) em ‘Éramos’ / seríamos, como ‘teríamos assassinado’ e ‘encerráramos’ e do presente em ‘sentava-se / senta-se, ‘bebíamos / bebemos, ‘olhávamos’ / olhamos – e opcionalmente em ‘Éramos necrófilos’ / somos. O elemento cronístico de perturbação não é o pretérito simples de ‘encontrei’ e sim o ‘já’ que o antecede, formando-se o sintagma – ‘Que de vezes já o encontrei’ – sugeridor de um fato que se repete: ‘Encontro-o sempre’, ‘encontro-o muitas vezes’, ‘Quantas vezes já o tenho encontrado’. O ajustamento dos tempos verbais não afetaria quase nada a estrutura do poema. Com ele, no entanto, se perderia o distanciamento afetivo que fixa melhor a projeção do ‘amigo’ e daquele mundo irreal onde os dois costumavam beber.’*¹³¹

Esse nos parece ser um exemplo típico da liberdade com que o autor se desvencilha, no *Aprendiz*, do tempo cronológico e objetivo, liberdade que pode ser considerada mais um dos aspectos da realidade que o poema cria. Essa *nova realidade* nega a visão racional do tempo como uma seqüência linear em que passado-presente e futuro são unidades distintas e

¹²⁹ BENJAMIN. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. p.46.

¹³⁰ CUNHA. *Poesia e Poética de Mario Quintana*. p. 133.

¹³¹ Id. *Ibid.*

impenetráveis. Com a mistura dos tempos verbais, reforça-se a ilogicidade do texto, que é, afinal, o que o poeta busca.

2.4 Um Mundo Sem Mitos

Conforme temos visto, a poesia d'O *Aprendiz* se faz num momento em que parece não poder mais ser restabelecida a completa sintonia entre a voz do poeta e a voz da coletividade. Nas palavras de Bosi, “furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de *com*-preender a natureza e os homens, poder de suplência e união.”¹³² A poesia, há muito, já não está ligada ao rito e aos mitos imemoriais da tribo, como acontecia nas sociedades primitivas, em que o poeta era um servo eleito dos deuses, o anunciador da única verdade. Propagadora da fé cristã na Idade Média, expressão estética dos princípios do humanismo renascentista, na modernidade ela abandona essa ligação aos discursos dominantes. Rompe-se o vínculo natural entre a obra e os valores religiosos e culturais de sua época e resta ao escritor expressar apenas a si mesmo. Ele sabe que seu papel ancestral de porta-voz da comunidade está irremediavelmente perdido. Por isso, a lírica moderna expressa o imenso vazio deixado por essa ruptura, ela é uma busca constante pela unidade perdida e pela expressão de um conteúdo humano que não se limite aos interesses imediatistas e pragmáticos que vigoram em sua sociedade.

Num mundo onde as fronteiras se abriram, o pensamento capitalista passou a unificar grande parte dos países em torno de interesses comuns e os modernos métodos de reprodução fizeram com que a arte e a cultura de diferentes civilizações e de diversos períodos históricos estivesse ao alcance de todos, relativizando as diferenças no tempo e no espaço. Assim, também a arte e a mitologia da antiguidade clássica que, durante séculos, deram forma às manifestações artísticas ocidentais, perdem sua autoridade exclusiva. Há outras mitologias e outros padrões estéticos disponíveis. O pensamento cristão, que havia suprimido o culto aos deuses pagãos e instituído a visão do Deus único, soberano, também se via profundamente abalado por novas correntes filosóficas racionalistas e empiristas que tomaram forma na modernidade. O Iluminismo, movimento filosófico surgido na segunda metade do século XVIII (o chamado “Século das Luzes”), havia insurgido contra a visão religiosa tradicional e

¹³² BOSI. *O Ser e o Tempo da Poesia*. p. 142.

as formas intuitivas de explicação do universo, tornando-se o primeiro grande momento de um processo que configuraria o pensamento típico da sociedade moderna. No final do século seguinte, a valorização do conhecimento especulativo e da verdade científica atingiria ainda outro momento importante, com a doutrina positivista, que exerceu influência poderosa sobre todo o pensamento ocidental.

Nesse contexto de dissolução das verdades, “o poeta tem à disposição todos os mitos do mundo, o que também significa que não tem nenhum – nenhum que possa impor como propriedade inquestionável dele, pelo simples direito hereditário”¹³³. Santiago Kovadloff¹³⁴ também abordou essa condição do poeta da modernidade em seu artigo sobre a poesia quintaneana, afirmando que, tal qual ocorre com a maioria dos autores desse período, o poeta gaúcho expressa a solidão do homem em um tempo que perdeu o contato com o transcendente – um tempo sem deuses. Para comprovar sua afirmação, o crítico cita o poema *Jazz*, em que Quintana coloca um “Anjo de Pedra” como guardião impassível do mundo. Vejamos o texto:

“Jazz

*Deixa subirem os sons agudos, os sons estrídulos do jazz no ar.
Deixa subirem: são repuxos: caem...
Apenas ficarão os arroios correndo sem rumor dentro da noite.
E junto a cada arroio, nos campos ermos,
Um Anjo de Pedra estará postado.
O Anjo de Pedra que está sempre imóvel por detrás de todas as
[coisas –
Em meio aos salões de baile, entre o fragor das batalhas, nos
[comícios das praças públicas –
E em cujos olhos sem pupilas, brancos e parados,
Nada do mundo se reflete.” (AF, p. 25)*

O “Anjo de Pedra” criado pelo poeta é único deus compatível com a visão de mundo do homem moderno: frio, distante, sem poder algum de interferir na realidade. Embora esteja presente em todos os lugares, postado imóvel “por detrás de todas as coisas”, ele não se manifesta e a razão de sua existência também não é um dado expresso pelo texto. Nada resta, nessa imagem, do poder sobrenatural conferido aos anjos segundo a tradição cristã e que

¹³³ HOUGH. A Lírica Modernista. In: BRADBURY; McFARLANE. *Modernismo: Guia Geral*. p. 257.

¹³⁴ KOVADLOFF. *Mario Quintana: Trajetória de uma Voz*. p. 84

sempre fora motivo recorrente nas mais diversas formas de arte. No Anjo de Pedra, “há do mundo se reflete”; pois o mundo, também “de pedra” – frio, impassível – não pode ter comunhão com qualquer sentido do mistério, do sobrenatural. Seus habitantes estão sempre ocupados “em meio aos salões de baile, entre o fragor das batalhas, nos comícios das praças públicas”; a vida virou um contínuo transcorrer de atividades coletivas e massificantes, que não deixam espaço para que a sensibilidade e a espiritualidade individuais se desenvolvam.

Se a explicação racional do universo é considerada pelo homem moderno a única forma de conhecimento válida, a criação da imagem poética, por sua vez, exige um modo “primitivo” de relacionamento com o real: uma relação subjetiva do ser humano com a realidade, através da qual ele pode sentir-se parte do todo. A imagem poética surge como resultado da *verdadeira experiência*, do momento em que o poeta apreende um sentido especial nas coisas e nos seres e consegue trazer a si o que estava distante, permeando-o com o seu *eu* – transfigurando-o pela ação da fantasia, conforme entende Quintana. Mas ele sabe que, no tempo em que vive, isso se torna cada vez mais difícil. Enquanto o poeta primitivo estava envolvido pelo pensamento mágico e dispunha de mitos e crenças para dar um sentido coletivo à sua arte, o artista moderno tem a seu dispor somente as próprias palavras. É recorrente, nO *Aprendiz de Feiticeiro*, a expressão da angústia do poeta em um mundo que deixou de lado os seus mitos:

‘A Noite

A Noite é uma enorme Esfinge de granito negro

Lá fora.

Eu acendo a minha lâmpada de cabeceira.

Estou lendo Sherlock Holmes.

Mas, nos ventres, há fetos pensativos desenvolvendo-se...

E há cabelos que estão crescendo, lentamente, por debaixo da terra,

Junto com as raízes úmidas...

E há cânceres... cânceres!... distendendo-se como lentos dedos...

Impossível, meu caro doutor Watson, seguir o fio desta sua confusa e

[deliciosa história.

A Noite amassa pavor nas entrelinhas.

É um grude espesso, obscuro...

Vontade de gritar claros nomes serenos

PALLAS NAUSICAA ATHENA Ai, mas os deuses se foram...

Só tu aí ficaste...

Só tu, do fundo da noite imensa, a agonizares eternamente na tua

[cruz!...” (AF, p. 45)

Inicialmente, esse texto nos apresenta o poeta em uma cena cotidiana: ele está lendo um livro sob a “lâmpada de cabeceira”, durante a noite. A imagem da Noite, porém, surge como “uma enorme Esfinge de granito negro”, envolvendo a cena com uma aura de mistério, que é reforçada pelas maiúsculas sugestivas. O uso da palavra “Esfinge” nos leva a pensar imediatamente que essa Noite tem um caráter enigmático, que é algo a ser decifrado, desvendado. Por mais que o poeta afirme estar lendo Sherlock Holmes, autor que, em outro momento, ele chama de “o Lógico” (AHS, p. 20), sua mente não consegue deter -se na seqüência da narrativa e deixa de “seguir o fio” daquela “confusa e deliciosa história”. Ele sabe que, muito mais inquietantes do que os casos enigmáticos desvendados objetivamente pelo detetive, são os mistérios da vida (e da morte), porque esses são indecifráveis. O eu-lírico deixa-se envolver por pensamentos temerosos, imagens do pavor que “à Noite amassa nas entrelinhas”: “fetos pensativos desenvolvendo -se”, cabelos crescendo, “lentamente, por debaixo da terra”, cânceres “distendendo -se como dedos”. Torna-se impossível ler, porque o “grude espesso, obscuro” da Noite cola -se ao seu ser.

Tomado pelo pavor, ele expressa sua vontade de “gritar claros nomes serenos”, com o os que aparecem, em letras maiúsculas, iluminando o poema. “PALLAS NAUSICAA ATHENA”, são as palavras que grita, as quais formam uma seqüência de “As” abertos e sonoros. Estes surgem como um instante de liberdade, um momento em que se pode respirar, em meio à atmosfera sufocante do texto. Mas, logo em seguida, no mesmo verso ainda, o poeta lembra que “os deuses se foram” e que ele não tem a quem recorrer. Afinal, resta a ele apenas a companhia do único que ficou, do Deus crucificado, que permanece no “fund o da noite imensa” a agonizar eternamente na sua cruz. Esses versos finais nos trazem um outro sentido, simbólico, para a Noite. Ela passa a ser a imagem da escuridão desconcertante pela qual o homem se vê envolvido desde que abandonou a sua comunhão com o transcendente. Ela é símbolo da angústia da humanidade sem norte, cujo Deus distante revela-se na imagem do Cristo crucificado. Como assinalou Kovladoff, o Cristo é o único símbolo possível ao homem moderno, é a manifestação de sua frustração ontológica e vivencial, num mundo opaco, doloroso, enigmático e opressor ¹³⁵. A imagem se apresenta como uma pálida esperança de redenção futura, pano de fundo de uma vida calcada na insegurança e na incerteza, em que resta apenas “o silêncio terrível do Cosmos” (AF, p . 49).

¹³⁵ KOVLADOFF. *Mario Quintana: Trajetória de uma Voz*. p. 89.

Segundo o crítico, o repertório de tragédias histórico-sociais que ocorreram durante as primeiras décadas do século XX, como as duas guerras mundiais, caladas nos primeiros livros do poeta gaúcho, parecem deixar-se entrever nesses momentos angustiantes de *O Aprendiz*¹³⁶. O ceticismo e o questionamento existencial que estão presentes em vários textos da obra podem ser associados ao clima de instabilidade que se instaurou nesse tempo.

Esses versos expressam também uma visão comum na poesia de Quintana a respeito da religião, especialmente do cristianismo. Em toda a sua obra, o poeta cultiva o que Donaldo Schüler¹³⁷ chamou de “uma espontânea religiosidade sem dogmas”, uma crença particularíssima na existência de Deus, como um Ser que está acima das convenções religiosas, um Ser a quem o homem aspira, com quem quer ter comunhão, que personifica o próprio mistério do mundo. Isso faz com que, algumas vezes, seus textos expressem seu desagrado em relação à visão cristã, manifestando certa nostalgia de tempos imemoriais, em que o homem era livre para criar seus próprios deuses – ou o seu próprio Deus. Esses poemas representam aquilo que constatamos imediatamente ao entrarmos em contato com a lírica moderna: nesse período, a poesia liberta-se dos últimos vestígios de sua função medieval de propagadora da verdade cristã para tornar-se autônoma também nesse sentido. Para termos outra visão de como isso se manifesta na poesia do autor gaúcho, transcrevemos um trecho do *Poema para Juliano o Apóstata*, da obra *Apontamentos de História Sobrenatural*, o qual também se caracteriza pelo lamento do poeta pelo seu mundo sem deuses:

*No tempo dos deuses tudo
era simples como eles
e natural e humano
e eles reinavam no mundo.*

*Mas veio um deus usurpador e único
E tornou o mundo incompreensível
Porque o seu reino não era deste mundo.[...]” (AHS, p. 63)*

Outras vezes ainda, seus textos expressam a idéia de que o reinado desse “deus usurpador”, que está no céu, distante do homem, é o que fez com que o ser humano se afastasse da verdadeira divindade, perdendo seu elo natural com o transcendente. Para o

¹³⁶ KOVLADOFF. *Mario Quintana: Trajetória de uma Voz*. p. 89.

¹³⁷ SHÜLER, Donaldo. A Trajetória Poética de Mario Quintana. *Revista Organon*. Porto Alegre, vol. 15, n° 15, p. 22, 1986.

poeta, a religiosidade não conduz ao Ser divino, mas o afasta do homem, o qual passa a sofrer com essa ausência. Quintana vive, a seu modo, o tema romântico da morte de Deus:

*‘Deus não está no céu. Deus está no fundo do poço
onde o deixaram tombar.
[...] Deus está no inferno...
É preciso que lhe emprestemos todas as nossas forças
todo o nosso alento
para trazê-lo ao menos à face da terra.
[...] E não deixar que de novo se perca.
Que de novo se perca... nem que seja no céu!’*
(*O Deus Vivo*, AHS, p. 64)

NO *Aprendiz*, além da referência que vimos em *A Noite*, no poema *Os Caminhos Estão Cheios de Tentações* (ver pág. 142), deparamo-nos com o questionamento solto no meio do texto, misto de pasma exclamação, mais uma das perguntas sem resposta que aparecem ao longo da obra: “De que nos serve agora o Cristo do Corcovado?!”. Essa pergunta é um sintoma da consciência do poeta sobre a perda do sentido do sobrenatural no seu mundo e contém implícitos os seus questionamentos existenciais: como, neste cenário agônico em que nos debatemos, podem nos consolar as palavras e os ensinamentos de Jesus? Não nos parecem eles irremediavelmente perdidos? O Cristo representa para o eu-lírico mais um deus de pedra, imóvel e destituído de significação. Tal qual o Anjo do poema *Jazz*, ele é apenas uma estátua em que “nada do mundo se reflete”.

Se o mundo não conhece mais o sentido do mito, resta ao poeta a tarefa de tentar manter viva a sua arte, criando suas próprias mitologias, independentemente do valor que elas possam ter para a coletividade. O poema *Mundo* expressa o desafio em que essa tarefa se transforma para o artista:

‘Mundo

*Eis que naquele dia a folhinha marcava uma data em caracteres
desconhecidos,
Uma data ilegível e maravilhosa.
Quem viria bater à minha porta?
Ai, agora era um outro dançar, outros os sonhos e incertezas,
Outro amar sob estranhos zodíacos...
Outro...*

E o terror de construir mitologias novas!”(AF, p. 24)

Os primeiros versos do texto registram um momento em que o poeta revive o sentido do tempo mítico – um momento em que o tempo está parado, em que o fluxo ininterrupto das horas se desfaz e o calendário marca “uma data em caracteres desconhecidos”, “ilegível e maravilhosa”. Nesse instante, o poeta sente-se livre, sabendo que “ágora era um outro dançar, outros os sonhos e incertezas,/ Outro amar sob estranhos zodíacos...”. Mas esses versos são seguidos por um dos momentos de silêncio comuns nas páginas de *O Aprendiz*, instantes de suspensão da frase em que o eu-lírico parece preparar-se para uma revelação. Temos apenas a palavra “outro”, seguida de sugestivas reticências, e ficamos esperando a conclusão da idéia, mas o verso seguinte não nos satisfaz. Como se, subitamente, tomasse consciência da responsabilidade que lhe pesa sobre as costas para que o mundo realmente possa conhecer esse novo sentido de realidade, o eu-lírico não conclui o que estava dizendo, mas termina expressando algo que nos soa como um desabafo: “E o terror de construir mitologias novas!”. Afinal, ele está sozinho nessa difícil tarefa de revelar o mistério e a beleza a um mundo onde tudo parece ter sido desmistificado, num tempo em que os enigmas da vida foram revelados e o homem perdeu o contato ancestral com as forças mágicas da natureza.

Graham Hough¹³⁸ fala desse sentimento de vazio vivido pelo poeta da modernidade. Segundo o autor, muitas vezes tentou-se preencher o espaço do mito, elemento que está ligado à própria origem da poesia, com os únicos grandes sistemas mitológicos modernos, o marxista e o freudiano, aos quais muitos autores tentaram se agarrar com todas as forças. Isso gerou uma arte notavelmente “filiada” a essas ideologias, engajada politicamente ou utilizada como forma de investigação científica, tal qual foram as experiências surrealistas em busca dos conteúdos profundos da mente humana, por exemplo. Além disso, conforme comentamos anteriormente, vários poetas surrealistas também colocaram sua arte a serviço dos ideais da Revolução, filiando-se ao Partido Comunista Russo. Conforme acrescenta Hough, outra consequência do vazio vivenciado pela poesia da modernidade foi o desenvolvimento de “mitologias próprias” por parte dos poetas: alguns se voltaram ao misticismo, outros às memórias do “paraíso perdido” de sua infância ou sua terra natal, outros ainda tentaram resgatar simbologias cristãs primitivas ou lendas clássicas.

Mas, em geral, esses autores não se desviaram de sua árdua tarefa de “construir mitologias novas”. Basta observarmos que o interesse por modos não-objetivos, não-

¹³⁸ HOUGH. A Lírica Modernista. In: *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. p. 259.

científicos de relacionamento do homem com o mundo é um dos sintomas gerais da lírica moderna, que procura resgatar a função da palavra como elo entre o ser humano e o transcendente ¹³⁹, tal qual ela era concebida no pensamento mítico. Os autores buscaram, cada um a seu modo, criar imagens que fossem símbolos da unidade perdida entre o homem e o cosmo, fazendo de sua poesia um mundo à parte, onde pudesse ser revivida essa relação de harmônica reciprocidade. Desde o início do período moderno, a poesia segue a tendência de negar o pensamento de seu tempo e vincular-se a princípios arcaizantes. Bosi registra que

‘O caminho que leva a redescobrir as fontes não contaminadas, o mito, o rito e o sonho, abriu-se, como se sabe, na Inglaterra e na Alemanha pré-românticas ao tempo da primeira revolução industrial. E reabriu-se, de modo ainda mais radical, durante a segunda revolução com simbolistas, dadaístas, expressionistas, surrealistas. É uma longa estrada que percorre as voltas da memória, os labirintos do Inconsciente; e, explorando o mundo mediante uma percepção que se quer pré-categorial, surpreende, a todo instante, liames e analogias novas que formam o cerne dos seus procedimentos simbólicos.’ ¹⁴⁰

Também Quintana não foge à regra da procura dessas “fontes não contaminadas”, pela insistência com que o vemos valorizar a fantasia, observar a realidade sob uma perspectiva animista, buscar o seu sentido mágico, o lado oculto e maravilhoso das coisas cotidianas, enfim, procurar desconstruir a visão objetiva que temos do mundo.

Nessas mitologias pessoais inventadas pelos poetas modernos, “retalhos de filosofias e religiões”, Octavio Paz registra uma constante, uma crença comum, que é o verdadeiro ponto de ligação entre a arte da modernidade e o pensamento arcaico para o qual ela se volta:

*‘Essa crença é a verdadeira religião da poesia moderna, do romantismo ao surrealismo, que aparece em todos os poemas, às vezes de uma maneira implícita e outras, em número maior, de maneira explícita. Denominei-a **analogia**. A crença na correspondência entre todos os seres e os mundos é anterior ao cristianismo, atravessa a Idade Média e, através dos neoplatônicos, dos iluministas e dos ocultistas, chega até o século XIX. Desde então, não cessou de alimentar secreta ou abertamente os poetas do ocidente [...]’* ¹⁴¹ (Grifo nosso)

¹³⁹ FRIEDRICH. *Estrutura da Lírica Moderna*. p. 52.

¹⁴⁰ BOSI. *O Ser e o Tempo da Poesia*. p. 149.

¹⁴¹ PAZ. *Os Filhos do Barro*. p. 79.

Ao assumir a crença na analogia como a lei que rege o universo, a poesia moderna passa a ser, portanto, uma via de acesso do homem a um outro modo de relacionamento com o real. Segundo essa visão mítica de que ela se aproxima, a natureza é uma grande sociedade, em que tudo está interligado e é familiar. Todos os seres se correspondem e os diversos “mundos” – o material, o intelectual e o espiritual – estão interligados. Nada (nem o ser humano) é considerado superior nessa relação que faz dos diferentes um todo harmônico. O homem que se relaciona com a realidade através do mito não o faz a partir de um interesse pragmático. Não é movido pelo mesmo desejo do homem racional, de tudo classificar, sistematizar e desmistificar. Diferentemente deste, que quer a objetividade acima de tudo, aquele aborda a realidade de uma forma subjetiva, intuitiva e afetiva, representando-a a partir de sua visão pessoal, condicionada por sentimentos de afinidade ou repulsa. Em outras palavras, estabelece uma visão intuitiva, nem teórica nem pragmática, mas *simpática* da realidade ¹⁴².

Segundo o pensamento mítico-arcaico, a palavra tem uma força mágica, ela pode revelar as relações entre os elementos da realidade, pode levar o homem a superar a sua visão limitada do real e a conhecer o sentido transcendente das coisas e dos seres. O poema, portanto, ao buscar a comunhão com essas forças mágicas da linguagem, torna-se uma manifestação concreta da lei da analogia que rege o universo. Ele é considerado um duplo do universo natural, pois “a analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde, porque tudo ritma e rima” ¹⁴³. Através da combinação das palavras do texto, o homem experimenta o sentido desse todo em que tudo se corresponde. Afinal, o texto poético nada mais é do que um “sistema de equivalências” como disse Roman Jakobson. Rimas e aliterações inter-relacionam as palavras, ritmos aparecem como jogos de reflexos, metáforas e comparações estabelecem identidades entre o que está, na natureza, aparentemente afastado. ¹⁴⁴ Procurando a expressão do todo, a reunião harmônica de realidades distantes, a aglutinação do diferente, a linguagem poética se opõe à fragmentação característica do pensamento racional. O poema é um instante em que a unidade se restabelece.

O já citado soneto *Correspondances*, de Baudelaire, publicado em *Les Fleurs du Mal* (1857), tornou-se famoso por expressar o resgate da crença da analogia pela lírica moderna. E, entre os poetas simbolistas que sucederiam Baudelaire, seria corrente a idéia de que, através do símbolo, o homem pode vivenciar as correspondências entre os seres e as coisas. Por ser

¹⁴² CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. Trad. Tomás Bueno. São Paulo, Martins Fontes, 1994, p. 123.

¹⁴³ PAZ. *Os Filhos do Barro*. p. 79

¹⁴⁴ JACKOBSON, Roman. Apud PAZ. Op. cit. p. 92.

essencialmente simbólica, a poesia passou a ser considerada um instrumento fundamental para resgatar essa forma perdida de compreensão do universo.¹⁴⁵ Vejamos, neste trecho do poema, como Baudelaire expressa a visão analógica, renunciando uma tendência que seria comum a toda a poesia da modernidade:

*“A natureza é um templo em que vivas pilastras
deixam sair às vezes obscuras palavras;
o homem a percorre através de florestas de símbolos
que o observam com olhares familiares.*

*Como longos ecos que de longe se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes as cores e os sons se correspondem.”*¹⁴⁶

Empreendendo esse retorno a uma forma de pensamento arcaico, a poesia move-se em direção a um tempo no qual estava em comunhão com o modo de vida do homem, conforme o próprio Quintana nos lembra: “No princípio era a Poesia... No cérebro do homem só havia imagens... Depois vieram os pensamentos... E, por fim, a Filosofia, que é, em última análise, a triste arte de ficar do lado de fora das coisas.” (CH, p. 148). Nesse tempo, a relação *simpática* entre homem e natureza fazia-o ser parte do todo, e a linguagem poética era o caminho natural para expressar essa comunhão. O poeta sente que esse retorno à harmonia só é possível se ele deixar de lado o pensamento de seu tempo e buscar a pura imagem, abandonando-se ao movimento natural da imaginação, que faz coexistirem realidades objetivamente distantes, eliminando as relações lógicas entre os seus elementos.

Paz nos faz lembrar que, nas associações de palavras, a ponte entre os diferentes elementos normalmente acontece a partir do uso da palavra *como* ou da palavra *é*: “isto é como aquilo, isto é aquilo”. Ou seja, a comparação e a metáfora são procedimentos analógicos. Porém, ele acrescenta

*[...]a ponte não suprime a distância: é uma mediação; tampouco
anula as diferenças: estabelece uma relação entre termos distintos. A
analogia é a metáfora na qual a alteridade se sonha unidade e a diferença*

¹⁴⁵ TELES. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. p. 43.

¹⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles. Apud TELES. Op. cit., p. 45. Trata-se de uma livre tradução do poema feita por Gilberto M. Teles.

*projeta-se ilusoriamente como identidade. Pela analogia, a paisagem confusa da pluralidade e da heterogeneidade ordena-se e torna-se inteligível; a analogia é a operação, por intermédio da qual, graças ao jogo das semelhanças, aceitamos as diferenças.”*¹⁴⁷

Pela criação da imagem, portanto, são reunidos elementos diversos que permitem uma nova realidade, ordenando o real heterogêneo a partir da visão pessoal do poeta. Muitas vezes, os dados aproximados parecem muito distantes na realidade sensível, como se nenhuma relação pudesse haver entre eles. O poeta permite, assim, através da imagem, a visão da unidade.

A ocorrência de imagens incomuns, que reúnem realidades aparentemente inconciliáveis, é freqüente em toda a poesia moderna, chegando ao seu auge com o surgimento da estética surrealista, conforme temos visto ao longo deste trabalho. Algumas vezes, essa fusão torna-se ainda mais completa, através do uso de um recurso que Hugo Friedrich¹⁴⁸ chamou de “metáfora absoluta”. Se a metáfora é a aproximação de dois termos diversos, os quais estão expressos no poema, na metáfora absoluta, apenas um dos elementos da aproximação fica visível, o outro precisa ser deduzido a partir da visão do conjunto do texto. Segundo Friedrich, a partir de Rimbaud, que escreveu o poema *Le Bateau Ivre* criando apenas imagens de um navio, sem nunca mencionar o *eu* simbolizado por ele (o texto não fala em nenhum momento “eu sou um navio” ou “sou como um navio”), a metáfora absoluta permaneceu um meio estilístico dominante na lírica posterior. Em *Pino*, primeiro poema de *O Aprendiz*, vemos como Mario Quintana se apropria desse recurso, utilizando-se de imagens de caráter mitológico para nos levar a uma visão completamente inusitada do dia e da passagem das horas:

Pino

*Doze touros
Arrastam a pedra terrível.*

*Doze touros.
Os músculos vibram
Como cordas.*

Nenhuma rosa

¹⁴⁷ PAZ. *Os Filhos do Barro*. p. 160.

¹⁴⁸ FRIEDRICH. *Estrutura da Lírica Moderna*. p. 73.

Nos cornos sonoros.

Nenhuma.

Nas torres que ficam acima das nuvens

Exausto de azul

Boceja o Rei de Ouros.” (AF, p. 21)

Segundo interpretou Becker ¹⁴⁹, a cena épica evocada pelo texto faz referência ao mito de Sísifo, personagem que foi condenado à eterna tarefa de rolar uma pedra até o alto de uma montanha para vê-la, em seguida, rolar invariavelmente encosta abaixo, obrigando-o a retomar seu trabalho sempre de novo. O trabalho dos doze touros mencionados no texto pode ser relacionado, metaforicamente, à trajetória contínua das primeiras doze horas do dia, que conduzem o sol ao ponto alto no céu. No momento em que ele atinge esse ponto, começa a decair até desaparecer, para reiniciar sua caminhada no dia seguinte. Porém, vemos que nem o sol, tampouco o dia, são mencionados no texto. Sabemos que as ações a que o poema faz referência ocorrem durante o dia e encontram seu ápice ao meio-dia, porque o título *Pino* nos fornece as chaves para essa leitura. Sem essa “chave-lógica”, as imagens do texto nos parecem impenetráveis. Seu sentido não se entrega facilmente ao leitor, pois elas se distanciam por completo do procedimento metafórico convencional, que consiste na aproximação de termos que apresentam uma natural afinidade. Aqui, ocorre o encontro da semelhança em meio à diferença, como um grande “achado” do poeta.

Textos como esse, que se baseiam na completa identificação de realidades distantes, fazem necessário que mencionemos novamente a doutrina da imagem poética de Reverdy, de que falávamos ao mencionar sua influência na estética surrealista. Acrescentamos, agora, que a concepção desse autor também pode ser considerada uma manifestação do moderno resgate do pensamento analógico. Para o poeta francês, “a imagem é o descobrimento das relações secretas ou escondidas entre os objetos; a imagem será tanto mais forte ou eficaz quanto mais afastados entre si se encontrem os objetos e mais necessárias sejam as relações entre eles”. O aspecto central que a imagem assume na poética de Reverdy revela como, para o poeta da modernidade, a imagem poética torna-se a *perfeita realidade*. Ela se transforma na “essência da analogia e do ritmo, a forma mais perfeita e sintética da correspondência universal”.¹⁵⁰ Através dela, o artista quer encontrar a magia da síntese e o mistério da multiplicidade.

¹⁴⁹ BECKER. *Mario Quintana: As Faces do Feiticeiro*. p. 169.

¹⁵⁰ PAZ. *Os Filhos do Barro*. p. 160.

Acreditamos que a multiplicidade de sentidos é uma das características principais do texto em questão. A linguagem é simples, direta, mas cheia de “vazios” e estranhezas. Chama-nos a atenção, por exemplo, a menção de que “nenhuma rosa” existe “nos cornos sonoros” dos touros. E por que razão deveria existir? – perguntamo-nos. O sentimento dessa ausência, porém, é o que fortalece no texto o sentido da eterna espera, a promessa de que algo poderia se cumprir, de que o trabalho dos touros poderia chegar ao final. As três primeiras estrofes nos dão a clara impressão do esforço sobrenatural dos animais, acrescentando detalhes à sua imagem inicial. Além da ausência da rosa, ou seja, de qualquer elemento que possa trazer beleza e leveza ao trabalho dos touros, o texto nos diz que a pedra que eles arrastam é “terrível” e que seus “músculos vibram como cordas”. É um trabalho pesado e inútil, porque nunca chega ao fim. Nas palavras de Becker, “há uma promessa de poesia” nessa tarefa incessante, “mas ela não encontra realização, pois a tarefa hercúlea dos touros exige apenas força e concentração”.¹⁵¹

Aqui, podemos também mencionar a constante reflexão sobre o tempo que perpassa toda a poesia quintaneana. São freqüentes os poemas de Quintana que abordam a transitoriedade das coisas e dos seres, o envelhecer, as boas lembranças que se esvaem e os momentos felizes que parecem cada vez mais distantes. A passagem das horas aparece como algo inevitável e, também, doloroso, porque leva consigo todos os sonhos e as realizações materiais do homem. Segundo a visão do poeta, o tempo é como uma prisão em que o ser humano está condenado a trabalhar inutilmente (como os touros de seu poema) em busca de coisas que não têm importância, porque serão tragadas pelas horas, assim como o próprio homem.

Além dessa “imagem da ausência”, também nos causa estranhamento a presença do “Rei de Ouros” que aparece, no fim do poema, “exausto de azul”, a bocejar “nas torres que ficam acima das nuvens”. Sua presença instaura definitivamente o clima surreal no texto, fazendo com que se componha um quadro impensável, semelhante a uma imagem de sonho. A imagem faz um contraponto à visão inicial dos touros, porque substitui a tensão inicial pela liberdade e a descontração. O próprio verso inicial da terceira estrofe é mais longo, mais lento e disperso, de ritmo clássico. Depois dele, temos uma bela combinação sonora na expressão “Exausto de azul”, que introduz a imagem preguiçosa do “Rei de Ouros” do verso final. Cria - se um efeito de apelo aos sentidos do leitor. Qualquer explicação definitiva para a imagem seria redutora, pois ela foi feita para ser *sentida, revivida* no momento da leitura, não

¹⁵¹ BECKER. *Mario Quintana: As faces do Feiticeiro*. p. 169.

racionalizada. Nossa interferência espontânea como leitores, porém, leva-nos a tentar construir sentidos possíveis. Seria o ‘Rei de Ouros’ uma referência ao sol, o a stro-rei, no momento em que atinge o topo do céu? ¹⁵² Ou uma referência à infância do poeta ¹⁵³, fase triste e solitária de sua vida, em que ele se distraía observando as ilustrações dos livros de histórias, ‘com seus reis hieráticos e belos como os das cartas de jogar’? (VH, p. 27) Lembramos ainda que as cartas de jogar, na arte barroca, tornaram-se uma alegoria do vício da preguiça ¹⁵⁴, o que poderia sugerir uma relação com o momento mais ‘preguiçoso’ do dia, registrado pelo texto. Várias são as leituras que podem multiplicar os sentidos do texto, pois a natureza da linguagem imagética de Quintana possibilita essa multiplicidade, rejeitando as metáforas convencionais, deixando de lado as ligações lógicas entre palavras e versos e criando uma simbologia própria, de grande poder sugestivo.

Ressaltamos ainda que outros recursos, como as anáforas (‘Doze touros’, ‘Nenhuma’) e as aliterações (‘Arrastam a pedra terrível’, por exemplo) presentes no texto, são elementos que colaboram para que se construa a relação analógica, conforme temos mencionado. Eles estabelecem correspondência entre as palavras e os versos que compõem o poema, tornando-o um todo harmônico em que todas as partes estão interligadas intimamente.

Em outros textos *dO Aprendiz*, são usados ainda diferentes recursos de composição que também podem ser associados a essa busca pela recorrência, à procura da semelhança na diversidade. Vários deles trazem imagens sinestésicas, que sugerem uma aproximação fortemente sensorial do eu-lírico com a natureza, como vemos neste verso já citado: ‘Mas vem da terra, sobe da terra, insistente, pesado, / Um **cheiro quente** de cabelos... (grifo nosso). Além disso, a presença freqüente do animismo, recurso a que queremos nos referir mais especificamente no terceiro capítulo, faz com que o homem seja unido aos outros elementos do real, aos quais são atribuídas características e sentimentos humanos. É como se homem e natureza se tornassem, assim, um só.

¹⁵² BITTENCOURT, Gilda Neves. *Caminhos de Mario Quintana: A Formação do Poeta*. 1983. (Dissertação de Mestrado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 153.

¹⁵³ BECKER. *Mario Quintana: As Faces do Feiticeiro*. p. 169.

¹⁵⁴ TRESIDDER, Jack. *O Grande Livro dos Símbolos*. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 70.

2.4.1 Uma Pausa no Tempo

Passamos, em seguida, a tecer mais algumas considerações específicas em relação à concepção quintaneana de *tempo*, aspecto que consideramos importante para a compreensão da poesia d'O *Aprendiz de Feiticeiro*. Já vimos, na leitura do poema *Pino*, que a reflexão sobre a passagem das horas é um tema comum da poesia de Quintana e que merece ser considerado também na obra que nos ocupa.

Queremos destacar, neste momento, que o elemento *tempo* está intimamente relacionado com o nosso estudo da poesia como manifestação do pensamento analógico, pois, da mesma forma que a visão analógica faz reunirem-se as realidades distintas, também faz do tempo um único todo indivisível. Para as comunidades arcaicas, o tempo linear, segundo o qual tudo deve ter um fim inevitável, simplesmente não existe. Da mesma forma, o poema também anula a separação temporal, fazendo reviver o passado, evocando o futuro, religando-os no *tempo simultâneo* que é próprio da poesia, como num *eterno presente*¹⁵⁵.

Já mencionamos que os textos d'O *Aprendiz*, por basearem-se na “lógica da imaginação”, apresentam-se livres dos conceitos racionais de tempo e espaço. Ao descrever a sua visão do *dia*, como ocorre no poema de mesmo nome (citado na página 21), o poeta não nos apresenta um momento específico, mas um dia atemporal, configurado pela sua imaginação criadora. Tanto é assim que o texto não nos traz uma realidade objetivamente representada, mas imagens de caráter insólito, que aproximam dados aparentemente incompatíveis, remetem à natureza do mito e criam um tempo-espaço único, impossível de ser determinado de modo positivo.

O poema *Boca da noite* é um texto que merece ser considerado à parte, nesse momento, pelo modo interessante com que estabelece a sua relação com o tempo. Ele revela o momento em que, através do “estado de poesia”, o eu-lírico vive presente e passado concomitantemente:

'Boca da Noite

No espelho roto das poças d'água

O céu entristece...

¹⁵⁵ Segundo Bosí, “na poesia cumpre-se o *presente* sem margens do tempo, tal como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro e presente do presente. A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca”. (*O Ser e o Tempo da Poesia*. p. 121)

*Jesus Cristo encontrou o Menino Jesus.
 Houve uma leve hesitação no ar...
 Houve, de fato, qualquer coisa no ar...
 Meu amigo morto me pediu um cigarro.
 O que seria que aconteceu?
 Todas as vitrines de repente iluminaram-se...
 E há uma estrela morta em cada poça d'água.” (AF, p.160)*

O texto desafia a lógica objetiva e nos convida ao exercício de deixar de lado, por alguns instantes, o ponto de vista temporal ao qual estamos presos rotineiramente. Os dois primeiros versos localizam o poema num momento específico do dia, a “boca da noite” que dá nome ao texto. Os elementos da realidade (“céu”, “poças d’água”) se combinam em uma imagem de grande beleza: o anoitecer melancólico, registrado pelos “espelhos rotos” da água no chão. Ficamos esperando, após esse início, que descrição continue, que outros elementos sejam acrescentados e o espaço do texto se delimite. Mas isso simplesmente não acontece. O poema é interrompido por um acontecimento inusitado: “Jesus Cristo encontrou o Menino Jesus”¹⁵⁶. A esse fato, inconcebível segundo nossa concepção temporal, segue “uma leve hesitação no ar”, indicando um momento de suspensão, em que a realidade que começava a ser descrita parece deixar de existir. Tanto que, em seguida, um “amigo morto” pede naturalmente um cigarro ao poeta, e este se questiona: “o que seria que aconteceu?”. Ocorre, portanto, a súbita aparição do elemento fantástico, um evento *anormal* em relação às leis do mundo que nos é familiar¹⁵⁷, um acontecimento que rompe estranhamente a legalidade cotidiana. Os versos nos remetem ao gosto surrealista de destruir as barreiras da lógica causal e temporal, fazendo da obra de arte a revelação de uma realidade em que se fundem sonho e vida real, natural e sobrenatural.

No instante em que o dia se encontra com a noite, o sujeito-lírico é tomado pela poesia. Nesse momento, é como se o tempo tivesse parado, ou deixado de existir. Faz-se um instante mágico. Ao anular, através do “êsta do de poesia”, a lógica passado-presente-futuro, o eu-lírico desvincula-se da moderna concepção temporal. Ele vive um instante que, semelhante ao momento de um ritual mítico primitivo, faz todos os tempos serem um só.

¹⁵⁶ Paulo Becker observa que não é gratuita a associação entre “Cristo” e o “Menino Jesus” neste texto. Optando por essa imagem, segundo o crítico, Mario Quintana “desarticula a noção cristã da evolução linear do tempo no seu nascedouro”. A concepção cíclica do tempo, por sua vez, está aliada ao pensamento mítico, em que o tempo é considerado como um todo em que as diversas épocas coexistem. Sob essa visão, justificar-se-ia a coexistência do adulto e do menino. (*Mario Quintana: As Faces do Feiticeiro*, p. 177)

¹⁵⁷ TODOROV, Tzvetan apud CESERANI. *O Fantástico*. p. 48

Mircea Eliade nos esclarece o que significa, para os povos arcaicos, o conhecimento do mito. Para eles, a narrativa mítica, o momento do ritual, é sempre um recomeço, um eterno retorno. Recitando os mitos da origem do universo, por exemplo, esses povos não estão apenas rememorando um acontecimento grandioso no passado. Eles estão deixando-se

*‘impregnar pela atmosfera sagrada na qual se desenrolaram esses eventos miraculosos. O tempo mítico das origens é um tempo ‘forte’, porque foi transfigurado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais. Ao recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, conseqüentemente, ‘contemporânea’, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha a presença dos Deuses ou dos Heróis. Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao ‘viver’ os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo ‘sagrado’, ao mesmo tempo primordial e infinitamente recuperável.’*¹⁵⁸

A visão mítica do tempo, portanto, ao apagar as noções de passado, presente e futuro, torna a vida um ciclo interminável em que todas as épocas coexistem. Através da repetição periódica do que foi feito num momento remoto, o passado revive, impondo-se a certeza de que algo existe de maneira absoluta, ou seja, transcendente.¹⁵⁹ Para muitas sociedades primitivas, o passado é o grande arquétipo, o modelo de perfeição, o instante em que a harmonia no cosmo era completa. Já a visão cristã, que se tornou a base de nossa cultura ocidental, rompe com a idéia de tempo cíclico e torna a história uma seqüência finita e irreversível, composta de fragmentos heterogêneos e irrepitíveis, que se sucedem em direção à eternidade, ou seja, em direção a um momento futuro em que o tempo deixará de existir e, com ele, também os infortúnios da vida humana e a própria morte. O futuro passou a ser o arquétipo da perfeição. A visão cristã concedeu à história a característica fragmentária que viria a se acentuar ainda mais com o advento da modernidade. Ao tempo histórico do cristianismo, irrepitível e sucessivo, a visão moderna acrescentou a característica de infinitude. Se os primeiros cristãos esperavam ansiosamente o fim dos tempos, o homem moderno parece ter a esperança de que esse fim nunca chegará, porque acredita no futuro como uma contínua e incessante mudança. A perfeição, segundo essa crença no futuro, não está no instante primordial ou na eternidade vindoura, mas em algum lugar da trajetória de seu próprio tempo, que não é um presente eterno, mas uma seqüência de momentos fugazes. A história é o seu caminho de perfeição.¹⁶⁰

¹⁵⁸ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 21.

¹⁵⁹ Id. *Ibid.*, p.124.

¹⁶⁰ PAZ. *Os Filhos do Barro*. p. 49.

É contra essa fragmentação que o texto literário se insurge. Rejeitando a eterna incompletude do tempo histórico, faz valer a perfeição do tempo fabuloso, trans-histórico, do tempo sem datas da imaginação, o que leva Eliade ¹⁶¹ a associar a função da moderna literatura à das mitologias. Através da leitura do texto literário, segundo esse autor, o homem é confrontado com um tempo estranho àquele a que vive em sua rotina diária, um tempo cujo ritmo não segue os ponteiros do relógio, mas pode variar indefinidamente, respeitando as regras próprias de cada obra. De modo ainda mais intenso que nas outras artes, conseguimos perceber na literatura uma revolta contra o tempo histórico, expressa pela sua característica de impor ao leitor outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e trabalhar.

Em vários textos ao longo de sua obra, Quintana expressa a idéia de que o tempo cronológico é uma construção humana, que passou a escravizar o próprio homem:

*‘O despertador é um objeto abjeto.
Nele mora o Tempo. O Tempo não pode viver sem nós, para não
[parar.
E todas as manhãs nos chama freneticamente como um velho
[paralítico a tocar a campainha atroz.
Nós
É que vamos empurrando, dia a dia, sua cadeira de rodas.
Nós, os seus escravos.[...]’ (O Tempo. AHS, p. 87)*

Na maioria das vezes em que aparecem essas referências ao fator temporal, este é relacionado à vida prosaica e monótona do homem moderno, na qual a poesia pode ser apenas um instante de liberdade. É ela que permite ao leitor o encontro com uma realidade ideal, em que o tempo não exerce o seu poder despótico, como no dia mágico que surge no poema *Mundo*: “E eis que naquele dia a folhinha marcava uma data em caracteres desconhecidos, / Uma data ilegível e maravilhosa” (AF, p.24). No poema, o eu-lírico sabe que o dia com que se depara na folhinha – marcado por “carac teres desconhecidos” – é um eterno *agora*. Mesmo que o texto utilize verbos no passado, o quarto verso nos revela: “Ai, agora era um outro dançar, outros os sonhos e incertezas,”. A aparente incoerência entre a união do advérbio “agora” e a forma verbal pr etérita torna-se aceitável se considerarmos que o poema não trabalha com uma concepção temporal logicamente estabelecida. É este o tempo que ele quer:

¹⁶¹ ELIADE. *Mito e Realidade*. p. 164.

o que permite “amar sob estranhos zodíacos”, que corresponde à realidade imprecisa e misteriosa da poesia.

Porém, em *Boca da noite*, segundo observou Becker ¹⁶², o tempo não chega a se atualizar como tema, permanecendo “tematizado” exclusivamente na forma, inscrito no movimento formal, a partir do trânsito que o texto realiza entre presente-passado-futuro e pela construção paratática, que despreza os advérbios e conjunções para ordenar os fatos e indicar seu encadeamento lógico, de causa e efeito, criando uma impressão de simultaneidade. Como vimos, o texto inicia com uma cena descrita no presente: “No espelho roto das poças d’água/ o céu entristece”. O eu-lírico observa, aqui, uma imagem cotidiana, o momento do dia em que a luz começa a desaparecer e o seu reflexo na água torna-se cada vez menos intenso, o céu torna-se turvo e parece entristecer. Mas, sem nenhum elemento de transição, nenhum encadeamento ou relação de continuidade, o poema traz os versos “Jesus Cristo encontrou o menino Jesus. / Houve uma leve hesitação no ar... / Houve, de fato, qualquer coisa no ar”, cujo tempo verbal é o passado. O trânsito temporal é súbito, surpreendente, não satisfazendo a expectativa do leitor, decorrente do hábito à ordenação convencional do discurso. Em seguida, também narrado no pretérito, surge o acontecimento impensável: “Meu amigo morto me pediu um cigarro”. O eu-lírico parece confuso com a situação vivida, o que se revela na incoerência gramatical do verso seguinte (“O que seria que aconteceu?”, em que a combinação do futuro do pretérito “seria” com o pretérito perfeito “aconteceu” causa estranhamento ao leitor acostumado com as combinações usuais: “O que teria acontecido?”, “O que foi que aconteceu?”). Temos aqui mais uma pergunta suspensa, que o poeta lança a ninguém. Neste caso, é como se a realidade criada por sua fantasia fosse algo que também o desconcerta, deixa-o atônito. Mas os versos finais marcam a súbita volta ao presente, acabando com o encantamento daquele instante de suspensão temporal: “Todas as vitrinas de repente iluminaram-se... / E há uma estrela morta em cada poça d’água”. A última linha do texto traz de novo o presente gramatical, através do verbo “há”, e denota o desgosto do eu-lírico diante do retorno ao “agora”, o que nos é sugerido pela imagem melancólica das poças d’água, em que jazem estrelas ¹⁶³.

Aqui, a atitude de negação do tempo cronológico é algo mais sutil, portanto. Só uma leitura crítica que considere a estrutura textual como fator integrante na construção dos sentidos pode chegar a essas idéias que estão muito mais sugeridas do que expressas. *NO*

¹⁶² BECKER. *Mario Quintana: As Faces do Feiticeiro*. p. 179.

¹⁶³ Id.Ibid.

Aprendiz, afinal, tudo parece estar diluído em ambigüidades, em sugestões, em insinuações encontradas em cada detalhe, o que faz da obra um desafio à leitura e uma demonstração de que, na poesia quintaneana, nem tudo é tão claro, tão simples quanto possa parecer a princípio.

Após da leitura de textos como *Boca da Noite*, resta-nos a impressão de que o poeta é aquele que, em meio à aparente objetividade do real, proporciona a visão sob novos ângulos, a desestruturação da imagem que temos do mundo. Mesmo diante da realidade prosaica (representada, no poema, pelos dois primeiros e pelos dois últimos versos), ele consegue deixar-se levar pela experiência do fantástico, convidando-nos a vivenciá-la também, no contato com a sua arte. Note-se que aparecem conjugados, no texto, elementos que remetem ao mundo cotidiano (“vitrines”, “poças d’água”...) e outros que não pertencem à realidade imediata (“Jesus Cristo”, o “Menino Jesus”, o “amigo morto”). Através do poema, as diferenças se anulam. As sucessões tornam-se simultaneidades, as distâncias se unem magicamente: o dia e a noite (ligação expressa pelo próprio título do texto, *Boca da noite*), o céu e o chão (as estrelas refletidas nas poças d’água), o adulto e a criança, o cotidiano e o irreal, a morte e a vida, tudo se torna um só. Experimentamos, por um instante, uma visão da comunhão que pode haver entre todas as coisas.

Os dois versos finais desse poema, porém, retratam bem a situação do poeta no mundo da modernidade. Mergulhado em seu devaneio, ele é subitamente chamado ao retorno, e o texto termina com uma imagem de tristeza e solidão. Os últimos versos destroem aquele instante de “leve hesitação no ar”, de forma tão inesperada como aquela com que havia se instaurado. As vitrines se acendem, acabam com o mistério do momento de encontro do dia e da noite, estendem o seu brilho artificial pelo ambiente e interrompem a fantasia do eu-lírico. Elas instituem novamente a realidade prosaica, matam a poesia. Os versos constituem-se em mais um dos momentos da obra em que a realidade exterior parece ameaçar o espaço maravilhoso do poema, impedindo-o de vigorar absoluto. Por isso, a imagem final é melancólica e desoladora: em cada poça d’água, jaz uma estrela, apagada pela luz das lâmpadas elétricas.

Sendo a cidade o espaço natural de Quintana, é dela que ele retira sua matéria poética, por ela sente-se inevitavelmente atraído. Mas também é na cidade que sua poesia se desfaz, em meio ao artificialismo das luzes coloridas, aos passos apressados e indiferentes dos transeuntes, ao frio concreto das construções. O poeta sempre expressou sua consciência disso, lamentando o progresso da capital onde morou durante a maior parte de sua vida, e que viu se transformar e se tornar um lugar cada vez menos propício para a contemplação poética:

“Cidade grande: dias sem pássaros, noites sem estrelas.” (CH, p. 6) Como William Blake, um dos seus escritores amados, Quintana foi sensível à mudança da paisagem e expressou isso poeticamente. Blake também concedia um valor supremo à imaginação, considerando-a o princípio de todo conhecimento, e via negativamente o primado da máquina e dos comportamentos automatizados. Se ele lamentava a destruição dos cenários pastoris na Inglaterra da Primeira Revolução Industrial, o autor gaúcho, também vivendo um contexto de transformação, sempre falou com tristeza da destruição dos antigos casarões para dar lugar aos arranha-céus da capital. Quintana deplorava a luz dos letreiros de néon que impedem a visão das estrelas, o barulho da cidade e a infinidade de anúncios publicitários que não permitem descanso aos olhos. Era nítido o descompasso entre o seu perambular distraído nas ruas de Porto Alegre e a correria da multidão apressada.

Em *O Aprendiz de Feiticeiro*, não encontramos a voz nostálgica e contemplativa que cantava as “ruazinhas” e as “cidadezinhas cheias de graça” nos sonetos de *A Rua*, por exemplo. A inocência da paisagem interiorana e o sentimento de consolo que a sua lembrança causava no poeta não estão presentes, sendo substituídos por uma atitude de distanciamento, que marca o desajuste do poeta à paisagem e a aparente impossibilidade de restauração dessa unidade. Os textos de *O Aprendiz* parecem rejeitar os referentes externos determinados, os nomes de lugares e a descrição de espaços específicos, evitando fazer menção a dados que remetam ao contexto real do poeta, de habitante da cidade moderna, como as “vitrinas” iluminadas do poema comentado. Esse silêncio é significativo, se levarmos em conta nosso ponto de vista inicial que coloca a criação poética como a instauração de um mundo recriado, fantástico. A visão de mundo moderna é desfavorável ao exercício da fantasia. Assim, o eu-lírico não se sente integrado à realidade exterior, a qual pode lhe parecer simultaneamente instigante e ameaçadora, com seus sons estridentes, seus recursos tecnológicos, suas ruas povoadas de seres apressados, “maravilhosos e terríveis”, de “complicadas formas difíceis de compreender”.

Em *Boca da Noite*, o mundo poético é vencido pelo material; por isso, resta apenas a solidão e o silêncio do eu-lírico que não consegue mais se encontrar. Tal qual as estrelas inertes, isoladas cada uma em seu espaço no chão, sem brilho algum, assim se sente o poeta. A estrela, elemento simbólico bastante comum na lírica de todos os tempos, pode ser associada, nesta obra, à própria poesia¹⁶⁴. Contra ela, insurge-se o poder da luz artificial, que produz uma visão clara e objetiva dos seres e objetos. Ela possui o poder de desmistificá-los

¹⁶⁴ Outras sugestões dessa associação encontramos em *As Belas as Perfeitas Máscaras*, *Boca da Noite*, *Os Caminhos Estão Cheios de Tentações* e *Bar*.

e, portanto, também de acabar com seu poder de sugestão, com sua magia poética. Mais uma vez, o que resta é a expressão do sentimento de derrota do poeta, condenado à prisão da realidade.

2.5 A Presença da Morte

Temos ressaltado que, em vários textos que compõem *O Aprendiz de Feiticeiro*, manifesta-se a consciência do poeta de que o mundo exterior sufoca a sua voz, condenando-o a ser um sonhador solitário. Neles, é possível sentir a sua angústia diante da realidade que revela opressora em seus mais diferentes aspectos.

No texto destacado a seguir, podemos perceber que a condição de desajustamento do indivíduo faz com que este se revolte contra a sua própria arte, como se ela fosse responsável pela sua incapacidade de adequar-se ao seu meio. Parece vir à consciência do eu-lírico o fato de que as imagens da fantasia não têm mais lugar no mundo e, por isso, a sua poesia e ele mesmo perdem a razão de ser. Não conseguimos identificar nenhum sinal de que o poeta espera libertar-se de sua realidade angustiante, não há nenhuma evidência de que ele quer resistir: o que resta é apenas uma expressão da consciência do indivíduo em relação à inutilidade de sua existência, ao artificialismo do mundo que o rodeia e a sua revolta diante do que não pode ser mudado. O poema é representativo de certa atmosfera de pessimismo que ronda *O Aprendiz* em muitos momentos, nos quais as imagens de encantamento e magia dão lugar à expressão da tristeza, da solidão, do desespero ou da revolta:

‘Ao Longo das Janelas Mortas

*Ao longo das janelas mortas
 Meu passo bate as calçadas.
 Que estranho bate!...Será
 Que a minha perna é de pau?
 Ah, que esta vida é automática!
 Estou exausto da gravitação dos astros!
 Vou dar um tiro neste poema horrível!
 Vou apitar chamando os guardas, os anjos, Nosso Senhor, as
 [prostitutas, os mortos!
 Venham ver a minha degradação,*

*A minha sede insaciável de não sei o que,
 As minhas rugas.
 Tombai, estrelas de conta,
 Lua falsa de papelão,
 Manto bordado no céu!
 Tombai, cobri com a santa inutilidade vossa
 Esta carcaça miserável de sonho.” (AF, p. 47)*

Já nas primeiras linhas do poema, está expresso o estranhamento do eu-lírico em relação aos seus próprios passos na calçada. “Ao longo das janelas mortas”, ele caminha. Isto é, sem nenhum sinal de presença humana, as janelas são espaços impessoais, fechados a qualquer contato. Os sapatos batem o cimento frio num estranho ritmo, como se o poeta também estivesse se enrijecendo, tal qual a paisagem. Os dois versos iniciados com a palavra “que” (“Que estranho bate!... Será / Que a minha perna é de pau?”) revelam o desconcerto do sujeito-lírico ao se dar conta de que está perdendo a sua sensibilidade humana e de que ele mesmo parece se desconhecer.

Surgem, então, os versos que revelam o quanto ele se sente indignado perante essa sua condição. São três versos exclamativos, em que o poeta lamenta a sua vida “automática”, marcada pela repetição vazia de sentido, como a incessante e imutável “gravitação dos astros”. Neste contexto, ele sente que sua atividade criativa torna-se impraticável, injustificável. A busca pela palavra viva, pulsante, o seu eterno anseio pelo novo, pelo inusitado, está em total desacordo com a crueza dessa realidade. O poema já não pode chegar ao coração de todos os homens. Ele se transforma, então, num lamento solitário do poeta diante da sensação de sentir-se prisioneiro num mundo sem poesia. Já não é um canto de beleza, mas um grito de revolta. Por isso, o eu-lírico expressa o desejo de “dar um tiro” no poema e, com isso, acabar com sua própria angústia. Mas ele sabe que conseqüências isso trará: significará o seu próprio aniquilamento, o desaparecimento completo de sua razão de ser.

É significativo que o sujeito-lírico chame justamente “os guardas”, “os anjos”, “Nosso Senhor”, “as prostitutas” e “os mortos” para que venham presenciar sua “degradação”, pois, na sua condição solitária, não tem a quem recorrer. Como os guardas-noturnos, seus passos soam despercebidos diante das janelas fechadas. Tal qual os anjos, Nosso Senhor, as prostitutas e os mortos, ele é um ser ignorado, que não encontra lugar em meio à sociedade que criou essa “vida automática”. Da mesma forma que esses personagens, sua presença não é justificável em um tempo em que os valores burgueses fazem vigorar o

falso moralismo, o utilitarismo e o desejo de progresso material a qualquer custo. Não há mais lugar para alguém como ele, cuja função não está de acordo com os interesses imediatos desse meio social. Ele encarna então a figura do ‘poeta maldito’, do ‘poeta contra o meio’, e faz da sua arte a expressão do repúdio ao seu próprio tempo.

Delinea-se, no texto, a imagem do poeta como o pária, aquele que perambula sem rumo pelas ruas da cidade sem que as pessoas se dêem conta da sua presença. Ele se retrata caminhando, sozinho, e expressa sua ‘sede insaciável de não sei o quê’. Essa sede, diferentemente do que acontecia na poesia mística ou religiosa anterior à modernidade, não é um desejo ardente pelo sagrado, uma ‘sede de Deus’. O poeta mesmo afirma que não sabe do que tem sede, ou seja, o verso expressa um vazio que invade o eu-lírico e que parece não poder ser preenchido por nada, um desejo por algo que nem ele mesmo sabe dizer o que é. Trata-se de certa angústia existencial, comum na poesia moderna, como aquela que tanto caracterizou a obra de Rimbaud, já no século XIX: uma insaciabilidade permanente, uma ‘sede’ e uma ‘fome’ eternas ¹⁶⁵, um anseio íntimo do poeta por algo que dê sentido à sua existência.

Percebendo que sua arte não encontra justificativa no mundo que o rodeia, o sujeito-lírico sente também os seus símbolos poéticos como imagens destituídas de sentido: a lua, as estrelas, o céu. De nada lhe servem nesse momento, porque também se tornaram artificiais: ‘estrelas de conta’, ‘lua falsa de papelão’, ‘manto bordado no céu’. A rejeição a esses clichês poéticos, imagens que estão bastante presentes também na poesia quintaneana, revela a consciência do sujeito-lírico sobre a incompatibilidade entre a linguagem convencional da poesia e a realidade tal como se apresenta nos tempos modernos. No seu desespero, o eu-lírico canaliza aos símbolos a sua ira.

Por outro lado, não podemos deixar de observar que ele fala da ‘santa inutilidade’ desses elementos poéticos, ou seja, mesmo sabendo que a ausência de sentido pragmático da poesia torna-a inútil segundo os interesses da sociedade, ele sugere um caráter sagrado para sua arte. O poeta chama, então, os seus símbolos a juntarem-se à sua solidão, ‘tombando’ com ele, cobrindo sua ‘carcaça miserável de sonho’. É como se estivéssemos testemunhando o momento em que ele renuncia à busca de seu espaço no mundo.

Intimamente, ele sabe que seu poema, objeto singular e essencialmente múltiplo, tem o poder de revelar ao homem novos sentidos para o real, diferentes daqueles impostos pelas ideologias dominantes. Mas, por reconhecer que essa característica é indesejada nesse tempo

¹⁶⁵ FRIECRICH. *Estrutura da lírica Moderna*. p. 72.

de experiências pré-fabricadas, chega a sugerir, com ironia, o seu próprio assassinato. É o que observamos neste outro poema:

“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.” (AF, p. 40)*

O sujeito-lírico sabe que o texto poético pode ser um “perigo” para o leitor que se deixa tocar por sua magia, porque se opõe à visão de mundo que a sociedade valoriza e conduz à liberdade criativa e à expressão da individualidade. Ele é “uma pedra no abismo”; isto é, seu efeito pode não ser percebido de imediato, porque penetra intimamente no ser do leitor, no seu abismo individual, cuja profundidade pode fazer com que tenhamos apenas um eco tardio como ressonância. O poema é capaz de transformar cada elemento da realidade em algo único, irrepetível, chamando o leitor a olhar de modo diferente a si mesmo e ao seu mundo.

A morte do próprio eu-lírico é uma das constantes temáticas que podemos encontrar na poesia de Quintana, perpassando toda a sua obra. Geralmente, a morte aparece como uma presença familiar, íntima, desprovida de seu caráter lúgubre e apavorante, descrita de modo não dramático ou sentimentalista. *NO Aprendiz de Feiticeiro*, esse tema pode ser identificado de imediato em grande parte dos textos e está ainda vagamente sugerido em alguns outros. Pode-se dizer que ele ronda os versos da obra, espreitando sob suas palavras. A morte aparece como um momento de reencontro do eu-lírico consigo mesmo, um instante em que ele, resignado diante de sua impotência em relação ao mundo real, espera estar novamente livre para sonhar. Por isso, é desejada, até mesmo procurada, como se fosse uma única saída possível diante do caos da realidade. Neste aspecto, vemos que a obra retoma um tratamento do tema que já podia ser percebido desde os primeiros livros do autor e que se manteria, desde então, uma constante: a morte vista pelo eu-lírico como um momento de libertação das contingências da vida e das limitações a que o homem está submetido.

Vejamos como o tema é tratado com leveza já em um dos sonetos da *Rua dos Cataventos*, o qual traz também essa idéia de liberdade, de que falávamos:

“Soneto XXVIII

*Sobre a coberta o lívido marfim
 Dos meus dedos compridos, amarelos...
 Fora, um realejo toca pra mim
 Valsas antigas, velhos ritornelos.*

*E esquecido que vou morrer enfim,
 Eu me distraio a construir castelos...
 Tão altos sempre...cada vez mais belos!...
 Nem D.Quixote teve morte assim...*

*Mas que ouço? Quem será que está chorando?
 Se soubésseis o quanto isso me enfada!
 ...E eu fico a olhar o céu pela janela...*

*Minh'alma louca há de sair cantando
 Naquela nuvem que lá está parada
 E mais parece um lindo barco a vela!...(RC, p.22)*

O par temático *vida/morte* permeia os poemas dO *Aprendiz*, constituindo-se em mais uma das dualidades que podemos identificar na obra. Mas a relação não é de nítido contraste, antes se faz por uma interpenetração de motivos, uma coexistência entre as imagens provindas de cada um desses campos semânticos, como se, ao sentido da vida, estivesse obrigatoriamente ligado o sentido da morte, e vice-versa. No texto intitulado *A Menina*, vemos com clareza essa fusão de imagens:

“A Menina

*Ao longo dos muros da morte
 Corre a menina com o arco.
 O vento agita-lhe a saia florida
 E a terra negra nem lhe imprime o rastro...” (AF, p. 36)*

O primeiro verso deste texto une-se ao último pelo sentido das imagens “muros da morte” e “terra negra”, ligados ao campo semântico *morte*. Eles são entremeados, porém, pela presença vivificadora da menina, cuja corrida com o arco, a saia agitando-se ao vento, traz um sopro de alegria e frescor ao poema. A associação das imagens nos remete à idéia, sempre presente na poesia quintaneana, de que a morte acompanha o homem em todos os seus passos,

desde a sua infância, como uma “doce Prometida”: “Minha morte nasceu quando eu nasci. / Despertou, balbuciou, cresceu comigo... / E dançamos de roda ao luar amigo / Na pequenina rua em que vivi.” (RC, p. 15) Por isso, em sua obra geralmente não há a associação desse momento com as imagens da escuridão e do medo. A morte confunde-se sugestivamente com as imagens da vida. *NO Aprendiz*, a imagem da noite parece estar muito mais ligada aos momentos em que o poeta expressa sua angústia por estar vivo, do que à proximidade desse instante final.

No texto que apresentamos a seguir, novamente a este tema são associadas as idéias de beleza e silenciosa serenidade:

‘A Canção

*Era a flor da morte
E era uma canção...*

Tão linda que só se poderia ler dançando

*E que nada dizia
Em sua graça ingênua
Dos êxtases e horrores em que estavam mergulhadas suas raízes...*

Mas estava fragilmente pintada sobre o véu do silêncio

*Onde a morta jazia com seus cabelos esparsos
Com seus dedos sem anéis
Com os seus lábios imóveis*

*E que talvez houvessem desaprendido para sempre até as sílabas com
[que outrora pronunciavam meu nome...
Onde a morta jazia, na sua misteriosa ingratidão”*

*Era uma pobre canção,
Ingênua e frágil,
Que nada dizia... (AF, p. 38)*

A “canção” que o poeta associa à imagem da “morta” que jaz “com os cabelos esparsos” não transmite a idéia de morbidez. Não nos parece tratar-se de uma elegia solene, mas a associamos às idéias de simplicidade e puerilidade. O eu-lírico diz que ela era “tão linda que só se podia ler dançando”, como se faz com as canções infantis. Em seguida, afirma

que a canção não dizia nada dos “subterrâneos êxtases e horrores em que estavam mergulhadas as suas raízes”, mas somente “estava fragilmente pintada sobre o véu do silêncio”. Trazia em si as marcas da vida, com o que esta tem de encantamentos e angústias, porém se fazia bela e suave, o que nos sugere o sentido de serenidade que o poeta normalmente associa à morte.

Mais adiante, ele também descreve “à morta”, para quem os “êxtases e horrores” da vida não importavam mais. Segundo o texto, os dedos dela estavam sem anéis, num sinal de desprendimento de tudo o que é material. No poema *Surpresas*, da obra *Esconderijos do Tempo*, temos a reiteração desse motivo, desta vez na representação da própria morte personificada:

‘Surpresas

*Sabes? Os cabelos da morte são entrelaçados de flores.
Não de flores mortas como essas inertes sempre-vivas,
Mas inquietas e misteriosas como o não desfolhados malmequeres
Ou bravias como as pequenas rosas silvestres.*

*As mãos da morte, as suas mãos não têm anéis,
Sua virgem nudez não comporta o peso de uma jóia,
Os seus olhos não são, não são uns covis de treva,
Mas cheios de luz como os olhos do primeiro amor. [...]” (ET, p. 44)*

Em *A Canção*, o eu-lírico lamenta que os lábios da morta talvez “houvessem desprendido para sempre até as sílabas” com que pronunciavam seu nome. A essa “misteriosa ingratidão”, porém, ele retribui com a poesia, que transforma o momento e lhe suaviza o sentido trágico. Oferece-lhe a sua “pobre canção, / Ingênua e frágil” que, embora não tenha nada a dizer, reveste o instante de beleza e de mágica sugestão simbólica.

Outros textos da obra apresentam a morte como um momento em que, calando-se definitivamente para o mundo, o poeta espera findar a sua agonia e restaurar a si mesmo, atingindo uma completude impossível de alcançar em sua existência real ¹⁶⁶. É como se ele procurasse resgatar uma condição primordial perdida, como se toda a sua trajetória não passasse de um ciclo em que o final se une ao começo. Vejamos a representação poética desse instante:

¹⁶⁶ BECKER. *Mario Quintana: As faces do Feiticeiro*. p. 187.

'Noturno

*Não sei por que, sorri de repente
 E um gosto de estrela me veio na boca...
 Eu penso em ti, em Deus, nas voltas inumeráveis que fazem os
 [caminhos...*

*Em Deus, em ti, de novo...
 Tua ternura tão simples...
 Eu queria, não sei por que, sair correndo pela noite imensa
 E o vento da madrugada me encontraria morto junto de um arroio,
 Com os cabelos e a fronte mergulhados na água límpida...
 Mergulhados na água límpida, cantante e fresca de um arroio!"*
 (AF, p. 43)

O início do texto nos apresenta, novamente, o eu-lírico tomado pela dúvida, mostra o vagar de seu pensamento e expressa um sentimento indefinido, uma alegria que revela também a nostalgia de outros tempos. O poeta pensa em um "tu" ausente, em Deus, na trajetória de sua vida. Os primeiros versos nos contam que ele "sorri de repente" e sente "um gosto de estrela" na boca, ou seja, sente-se invadido por um desejo, uma idéia, ou pela própria poesia (se considerarmos a já mencionada associação entre a imagem da estrela e a magia poética). Mas isso não o motiva à criação, e sim à renúncia, ao silêncio. Ele opta por "sair correndo pela noite imensa" e buscar sua morte na água "límpida, cantante e fresca de um arroio". E, se considerarmos que outros textos de *O Aprendiz* revelam a angustiante incompatibilidade do poeta com o mundo infenso à poesia, esse anseio pela própria morte pode ser relacionado a uma fuga da realidade indesejada.

Em muitas culturas, a água é associada às idéias de pureza, de sabedoria, de graça e virtude. É o elemento do Espírito Divino. Além disso, tem sido considerada, através dos tempos, um símbolo do feminino e maternal ¹⁶⁷. Tanto para as mitologias quanto para a ciência, ela é fonte geradora de toda a vida, o elemento cosmogônico essencial. Também é universal a crença em seu poder de curar e regenerar, conforme exemplifica o ritual do batismo na tradição cristã. Mergulhar nas águas é retornar às origens, recarregar-se de novas energias e apagar o momento anterior da própria história.

¹⁶⁷ JUNG, Carl G. Apud BACHELARD. *A Água e os Sonhos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002 p. 75.

Isso é sugestivo em relação ao texto que estamos comentando, se considerarmos que a poesia quintaneana traz, muitas vezes, a idéia de morte como um novo nascimento, como se ela pudesse corresponder a um retorno à condição primordial do homem. Através da morte, é como se o ser humano pudesse resgatar o seu contato perdido com a natureza, com a linguagem do cosmo. No poema, escolhendo morrer na água ‘límpida’, ‘cantante’ e ‘fresca’ de um arroio, o eu-lírico espera restabelecer essa unidade perdida.

Símbolo de vida, a água é também o elemento mais perfeito da morte¹⁶⁸. Ela está presente, ao longo dos séculos, em textos que falam do momento final da trajetória humana na terra, desde os antigos mitos, até os poemas e narrativas modernas. Isso não é diferente na poesia de Quintana, conforme comprovam vários poemas, também de *O Aprendiz*. Em alguns de seus textos, é retomada também a tradicional representação da morte como uma viagem pela água, que conduz as almas a seu destino. No já citado poema *O Cais* (ver pág. 49), dessa obra, o tema parece ter sido desenvolvido segundo o mesmo padrão que verificamos, por exemplo, em *O Rio* (CI, p. 39), texto em que se lê: “A morte é um rio onde a gente / Embarca de olhos fechados / Se queres partir contente / Nada deixes deste lado”.

Na história da literatura ocidental, dentre os muitos textos literários que se valeram da imagem do *rio da morte*, um dos mais significativos é certamente *A Divina Comédia*, do italiano Dante Alighieri, obra em que o motivo é retomado a partir de referências à mitologia clássica. Já no início de sua jornada espiritual pelos três reinos do além-túmulo (Inferno, Purgatório e Paraíso), Dante, fazendo-se personagem de seu próprio livro, e o poeta romano Virgílio, que lhe serve como guia, precisam atravessar o Aqueronte, um dos rios do Inferno, para chegar ao primeiro círculo infernal. Neste rio, trabalha o barqueiro Caronte que, na mitologia grega, recebia moedas para fazer a travessia das almas, conduzindo-as a seu destino.

Segundo constatou Bachelard, a associação da morte a uma viagem feita pelas águas é uma imagem universal que se cobre de mil variações, persistindo no imaginário coletivo e manifestando-se de diversas formas nos mitos e nos rituais de muitos povos, ocidentais e orientais. Trata-se de uma constante psíquica que ele denominou “complexo de Caronte.”¹⁶⁹ As diversas mitologias, os rituais religiosos e as inúmeras obras de arte que fazem referência a esse símbolo elementar estariam apenas manifestando, sob esse ponto de vista, uma necessidade profunda da psique do homem, que consiste em fazer da morte um momento no qual o ser é devolvido à água maternal como se voltasse ao ventre da mãe para ser ‘re-

¹⁶⁸ BACHELARD. *A Água e os Sonhos* p. 75.

¹⁶⁹ Id. *Ibid.* p. 79.

parido”. É fundamental, portanto, que a última viagem esteja relacionada a esse elemento vital. O impulso natural do homem é transformar as sombrias águas da morte nas águas da vida.¹⁷⁰

Em *O Cais*, o eu-lírico imagina-se navegando em direção ao “Outro Mundo”. Observando as imagens que compõem o poema, podemos afirmar que a viagem sonhada pelo poeta não é marcada pelo pavor ou pela insegurança em relação a um destino incerto, mas uma promessa de recomeço. Visualizando o nevoeiro que cerca o cais, ele imagina quem o estaria esperando – um “Amigo”, uma “Amiga”, alguém que ainda o ame ou que venha a amá-lo. A morte se apresenta, assim, como uma possibilidade de reencontro não só consigo mesmo, mas também com o outro. Ela é concebida como uma união plena, tão perfeita que dispensa as palavras: “Amigo ou Amiga / Que olhe tão fundo / Tão fundo em meus olhos / E nada me diga...”

Vejamos também como esse motivo aparece em *As Pálpebras Estão Descidas*, cujos versos desconexos se unem a partir da tensão entre imagens de som e silêncio, de vida e de morte:

‘As Pálpebras Estão Descidas

*As pálpebras estão descidas
E as mãos em cruz sobre o peito...
Mas quem é que pisa vidros?
Quem estala dedos no ar?
As pálpebras estão descidas.
Não mastigues folhas secas!
Não mastigues folhas secas,
Que te pode fazer mal...
– Quem é que canta no mar? –
As mãos repousam no peito.
E eu quero ver se bem cedo
Pescam meu corpo em Xangai.” (AF, p. 42)*

O texto inicia com a imagem da mais completa imobilidade e de absoluto silêncio: a visão do morto de “pálpebras descidas” e “mãos em cruz sobre o peito”. A ela, seguem -se perguntas sem respostas, as quais trazem a idéia de movimento e de ruído – o som dos vidros se partindo e do estalo dos dedos. Os versos seguintes podem sugerir algo como uma

¹⁷⁰ JUNG, Carl G. Apud BACHELARD. *A Água e os Sonhos*. p. 75.

repreensão materna cotidiana, como uma vaga referência ao universo infantil: “Não mastigues folhas secas! / Não mastigues folhas secas, / Que te pode fazer mal”. São vozes e sons que se intercalam, confusamente. Não há qualquer linha seqüencial lógica entre os versos, que compõem um quadro surreal, como um delírio que antecede o último momento do homem. Os ruídos sugeridos contrastam com a imagem silenciosa e serena do morto de “pálpebras descidas” e “mãos em cruz sobre o peito”, reforçando a tensão que se estabelece entre os versos desconexos, nos quais se alternam os sentidos de *morte/silêncio* e *vida/som*. Embora alguns momentos do poema transmitam a idéia de vida e movimento, contrapondo-se à imagem inicial de imobilidade, o texto torna a trazer o sentido de inação e silêncio, com a recorrência intercalada dos versos “As pálpebras estão descidas” e “As mãos repousam no peito”. O eu-lírico parece sentir-se atraído irresistivelmente pela morte, como por um canto enigmático e hipnótico, vindo do mar, que o convida a segui-lo (“Quem é que canta no mar?”). Assim, o texto termina com os versos “E eu quero ver se bem cedo / Pescam meu corpo em Xangai”, como se o poeta desejasse que seu corpo fosse atirado ao oceano. Uma nova associação, portanto, entre a imagem da água e o sentido da morte.

É importante ainda considerarmos o poema *Obsessão do Mar Oceano*, no qual a morte é sentida íntima e insistentemente pelo poeta, caracterizando a obsessão mencionada no título:

‘Obsessão do Mar Oceano

*Vou andando feliz pelas ruas sem nome...
 Que vento bom sopra do Mar Oceano!
 Meu amor eu nem sei como se chama,
 Nem sei se é muito longe o Mar Oceano...
 Mas há vasos cobertos de conchinhas
 Sobre as mesas...e moças nas janelas
 Com brincos e pulseiras de coral...
 Búzios calçando portas...caravelas
 Sonhando imóveis sobre velhos pianos...
 Nisto,
 Na vitrina do bric o teu sorriso, Antínous,
 E eu me lembrei do pobre imperador Adriano,
 De su'alma perdida e vaga na neblina...
 Mas como sopra o vento sobre o Mar Oceano!
 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...
 Mas como sopra o vento nestas ruas de outono!
 E eu nem sei, eu nem sei como te chamas...
 Mas nos encontraremos sobre o Mar Oceano,
 Quando eu já não tiver mais nome.” (AF 33)*

A partir de versos repletos de apelos sensoriais, o poema cria uma atmosfera vaga e misteriosa, que nos faz pensar na narração de um sonho. Cunha¹⁷¹ observou, ao analisar esse texto, que o ritmo encantatório de seus versos envolve-nos em uma atmosfera irreal e sugestiva. A combinação cuidadosa das palavras, com vistas a reforçar seu poder de sugestão visual e sonora, e a sua disposição em versos de medidas diferentes – principalmente em clássicos decassílabos e alexandrinos, com algumas rimas (Oceano, pianos, Adriano / janelas, caravelas) e assonâncias (música, bússola, única, inconclusos...) – colaboram para que o texto seja um dos momentos de grande beleza de *O Aprendiz*.

Os primeiros versos nos descrevem os passos do poeta nas ruas “sem nome”, ou seja, ele não está se referindo a nenhuma das ruas de sua memória, mas a ruas indefinidas, imateriais: ao espaço onde se dá o seu devaneio. Embora as ruas apareçam com frequência na poesia quintaneana, significando o espaço próprio do homem e, ao mesmo tempo, o seu ponto de contato com o mundo exterior, estas parecem ser ruas “interiores”, vagas, insólitas. Nada nos faz lembrar a atitude contemplativa e a afetividade com que o poeta se referia às ruazinhas sossegadas e aos seus moradores pacatos nas suas obras anteriores, principalmente em *A Rua dos Cataventos*. Nesse seu primeiro livro, como o próprio título revela, a imagem da rua aparece recorrentemente, prenunciando o que seria uma constante na trajetória literária do autor. Na maioria das vezes, ele se refere a ela como um ser vivo, um confidente que lhe desperta reminiscências. A rua é, nesses casos, um espaço familiar ao poeta e amado por ele, o que podemos observar na maneira carinhosa com que se dirige a ela e no insistente uso dos diminutivos: “Dorme, ruazinha...É tudo escuro...[...] Dorme, ruazinha... não há nada...” (RC, p.3).

Nas ruas de sonho que temos nesse poema, o sujeito-lírico caminha sem rumo, sentindo a proximidade do “Mar Oceano”. Ele percebe o vento, um sinal sensível da existência desse lugar que, embora o poeta afirme não saber se é muito longe, faz-se

¹⁷¹ CUNHA. *Poesia e Poética de Mario Quintana*. p.129.

intimamente próximo. Descreve-o como um espaço ideal, com “conchinhas sobre as mesas”, “moças com brincos e pulseiras de coral”, “búzios calçando portas” e “caravelas sonhando imóveis sobre velhos pianos”. Em contraposição às imagens angustiantes que encontramos em outros textos, em que o eu-lírico expressa o horror com que a realidade se lhe apresenta, essas nos trazem a idéia de inocência, beleza e tranqüilidade. O poeta configura para si um lugar mágico, para onde deseja ir. A partir dessa idéia, o texto pode até mesmo ser vinculado a certa tradição de poemas da literatura brasileira que têm como tema o desejo de evasão por parte do sujeito lírico, de que o famoso *Pasárgada*, de Manuel Bandeira, é o exemplo mais característico.

Aqui, não podemos deixar de comentar que a expressão “Mar Oceano” sugere novamente a associação entre a água e a morte que havíamos identificado nos textos anteriores. As imagens do espaço ideal descrito pelo poeta trazem elementos ligados ao mar (“vasos cobertos de conchinhas, brincos e pulseiras de coral, búzios calçando portas”), ou seja, se considerarmos que a água está ligada, na obra, ao sentido da morte, poderemos concluir que o desejo do eu-lírico é, na verdade, o de morrer. Observe-se que os diferentes elementos são entremeados por reticências, o que contribui ainda mais para o aspecto impreciso da descrição, para sua sugestividade e seu caráter imaterial. A atmosfera vaga de sonho perpassa todo o poema, reforçada por versos como “Meu amor eu nem sei como se chama” e “Eu nem sei, eu nem sei como te chamas...”

O poeta diz-se feliz ao andar pelas “ruas sem nome”, sentindo o “vento bom” que vem do Mar Oceano. O vento o envolve e lhe desperta as imagens de simplicidade e beleza, como promessas de alegria a que ele quer se agarrar. A presença desse elemento da natureza é constante (três versos, ao longo do texto, indicam isso) e parece exercer um poder hipnótico sobre o eu-lírico, como uma verdadeira obsessão, tal qual o título sugere. Não se esboça nenhuma atitude de resistência por parte dele, pois o Mar Oceano (a morte) lhe parece irresistivelmente atrativo, como o vento que o envolve. Vale também acrescentar que o vento é outro elemento recorrente na obra quintaneana e, tal qual ocorre com as nuvens e os caminhos, está geralmente relacionado ao movimento da vida, às transformações e à transitoriedade dos seres. Ele aparece ainda em outros textos do *Aprendiz (A Menina, Depois, Noturno, Os Caminhos estão Cheios de Tentações e Vento)*.

O caráter transcendente do “Mar Oceano” é assinalado através do uso de maiúsculas alegorizantes, recurso comum nos primeiros livros do autor, ainda bastante presente nas páginas do *Aprendiz de Feiticeiro*, conforme temos demonstrado. Além disso, o uso

insistente das reticências, que reforçam a atmosfera vaga desse texto, também nos fazem lembrar dos poemas publicados nos primeiros livros, em que elas eram freqüentes.

Mas o elemento cotidiano também está presente em *Obsessão do Mar Oceano*, da mesma forma com que ocorre em outros dos poemas “ôníricos” dessa obra. Caminhando pelas “ruas sem nome”, o poeta se vê diante de uma vitrina de variedades (vitrina de um “bric-a-brac” – ou apenas “bric” – um tipo de loja ou espaço em que se comercializavam antiguidades). Na vitrina, ele se depara com a imagem de “Antínoos” que, juntamente com “Adriano”, passa a fazer parte de seu devaneio. A presença desses personagens históricos no poema nos causa estranhamento à primeira leitura. É preciso que já tenhamos conhecimento de quem eles sejam, para reconhecermos o poder de sugestão dos versos que registram esse devaneio.

Adriano (Hadrianus), um imperador romano que governou de 117 a 138 d. C., tem sido lembrado pelos livros de história como um homem culto, de espírito empreendedor, cosmopolita e aventureiro, responsável por um período de grande prosperidade e esplendor em seu império. Já Antínoos, cujo sorriso o poeta vê na imagem exposta na vitrina, ficou conhecido como o amante homossexual de Adriano. Conta a história que Antínoos morreu afogado no Nilo durante uma viagem de navio em que acompanhava o imperador ao Egito. Após a sua morte, Adriano transformou-o em um deus, erguendo templos em seu nome e mandando construir imagens do amante para que fossem cultuadas. Ao morrer, portanto, Antínoos deixou para trás amor, poder, riqueza e reconhecimento.

O poeta, por sua vez, sabe que o mundo não lhe reserva nenhuma glória. Ele está só, e o desejo de morte que conseguimos entrever em sua obsessão pelo Mar Oceano sugere-nos que a vida não lhe traz felicidade, ainda que ele se diga “feliz” ao andar pelas ruas sem nome. A partir de um verso que nos remete ao cismar romântico de Álvares de Azevedo (“Se eu morresse amanhã...”), o eu-lírico passa a enumerar as únicas coisas que restariam como lembranças de sua existência. Nada de grandioso ou materialmente valioso, segundo os interesses da maioria dos homens. Ninguém para lamentar a sua ausência. Quatro versos apresentam os únicos “bens” do poeta, os três primeiros como objetos quaisquer: *uma* caixa de música, *uma* bússola, *um* mapa figurado. Apenas aos seus poemas ele se dirige de modo mais pessoal – “Uns poemas cheios da beleza única / de estarem inconclusos” – como se a palavra poética tivesse, para ele, um caráter sagrado, independentemente da forma que o texto assume. Assim, também nos poemas incompletos, pode-se encontrar beleza. Por outro lado, neste trecho, revela-se a consciência do sujeito-lírico de que a sua morte significará também o

calar de sua voz para o mundo. Seus poemas permanecerão incompletos: a palavra poética será silenciada.

Nos últimos versos, ele se dirige ao “tu” de quem diz não saber mais o nome. Vagamente, sugere que possa ser um amigo, um amor, alguém que tenha morrido e o deixado só (lembramos, mais uma vez, que a ausência dos nomes pode ser relacionada à perda da condição material). O eu-lírico prevê um encontro futuro, no “Mar Oceano”, quando ele também “já não tiver mais nome”, ou seja, quando também deixar a vida. A morte surge, assim, também como uma promessa do fim de sua solidão.

Finalmente, no poema *No Silêncio Terrível*, temos não só a representação da proximidade da morte do sujeito-lírico, como também do fim de todas as coisas, da ausência completa:

‘No Silêncio Terrível

No silêncio terrível do Cosmos

Há de ficar uma última lâmpada acesa.

Mas tão baça

Tão pobre

Que eu procurarei, às cegas, por entre os papéis revoltos,

Pelo fundo dos armários,

Pelo assoalho, onde estarão fugindo imundas ratazanas,

O pequeno crucifixo de prata

- O pequenino, o milagroso crucifixo de prata que tu me deste um dia

Preso a uma fita preta.

E por ele os meus lábios convulsos chorarão

Viciosos do divino contato da prata fria...

Da prata clara, silenciosa, divinamente fria – morta!

E então a derradeira luz se apagará de todo...” (AF, p. 49)

Esses versos reafirmam a consciência da solidão do homem, desnortado na sua vida vazia e sem Deus, nostálgico do contato com o transcendente outrora vivido e da segurança das certezas religiosas perdidas. Não temos, neste caso, imagens que tragam qualquer sentido de liberdade ou beleza associado à morte. No poema, parece restar somente a angústia diante do fim que é associado, agora, ao silêncio e à escuridão. O eu-lírico se vê a procurar desesperadamente o crucifixo – outrora ganho de alguém – objeto que pode lhe ter trazido conforto e segurança no passado. A ânsia com que ele o procura, “às cegas, por entre os papéis revoltos / Pelo fundo dos armários, / Pelo assoalho, onde estarão fugindo imundas

ratazanas”, denota o seu desespero. As imagens evocadas são representativas do lado obscuro, negativo e repugnante da realidade que se instaura, muitas vezes, entre os versos d*O Aprendiz*. No momento em que se vê só, sentindo a presença da morte, envolvido pelo “silêncio terrível do Cosmos”, o poeta busca sofregamente o objeto perdido, embora saiba que este será incapaz de preservar-lhe a vida, por ser apenas matéria: “prata clara, silenciosa, divinamente fria – morta!”.

O poema expressa um dos momentos em que a poesia d*O Aprendiz de Feiticeiro* transforma-se na expressão do silêncio, da escuridão e da imobilidade. A morte não se apresenta, aqui, como uma possibilidade de fuga almejada, não é associada a imagens de beleza e encantamento, mas aparece simplesmente como o fim de tudo, dando-nos a impressão de que o eu-lírico se desfaz, nesse momento, de qualquer esperança ¹⁷².

¹⁷² A proximidade da morte parece ainda ser sugerida neste outro texto da obra, sem estar, novamente, associada a qualquer sentido de libertação: “E, de repente, / Todas as coisas imóveis se desenharam mais nítidas no silêncio. / As pálpebras estavam fechadas... / Os cabelos pendidos... / E os anjos do Senhor traçavam cruzeiros sobre as portas.” (AF, p.48)

CAPÍTULO III A FANTASIA RESISTE

Luz e escuridão, noite e dia parecem ser palavras que resumem a natureza essencialmente ambígua d*O Aprendiz de Feiticeiro*, a qual temos afirmado ao apontar antinomias como *resignação e revolta* ou *morte e vida*.. Dessa tensão entre os opostos, do desencantamento e da aflição diante da dura realidade que se impõe e, ao mesmo tempo, do desejo de fazer valer a fantasia, é que nasce a voz d*O Aprendiz*.

Assim, à atmosfera angustiante ou ao silêncio que permeiam textos como os que analisamos no capítulo anterior, opõe-se a beleza, a musicalidade, a magia e o encantamento presentes em vários outros momentos da obra. O poeta parece resistir à dureza do mundo exterior com o sonho e a fantasia, deixando-se dominar inteiramente, algumas vezes, por sua realidade mágica. Ele cria para si um espaço onde a poesia possa ser dita, independentemente da dureza do real. Para isso, apropria-se da realidade mítica, do universo infantil e da cultura popular. Nesse espaço, é como se sua imaginação conseguisse se impor, fazendo surgir seres e situações maravilhosos e denunciando o mistério oculto sob a aparente objetividade do mundo exterior.

3.1 Entre os Loucos, os Mortos e as Crianças

No citado soneto V, d*A Rua dos Cataventos*, o poeta diz que, em seu ‘País de Trebizonda’, ele canta entre “os Loucos, os Mortos e as Crianças” os seus desejos comuns (ver pág. 56). Ou seja, o eu-lírico coloca-se lado a lado com esses seres que, conforme já observou Sérgio Pinto, são considerados pela sociedade “absolutamente incapazes de exercer pessoalmente os atos da vida civil”¹⁷³. Seres, portanto, impedidos de fazer valer a sua voz – o que denota o reconhecimento, por parte do poeta, de que ele também não pode ser ouvido. Refugiando-se no sonho ou na fantasia infantil, vive, então, uma morte simbólica para o mundo, mas vê nesse tipo de morte a liberdade¹⁷⁴. Ele tem consciência de que sua atividade criativa não corresponde aos interesses imediatistas que movem a sociedade. Por outro lado,

¹⁷³ PINTO. *Longe daqui, Aqui Mesmo*. p. 25

¹⁷⁴ ZILBERMAN. *A Literatura no rio Grande do Sul*. p. 22.

os loucos, os mortos e as crianças são seres para quem esses valores não têm nenhuma importância e, unindo-se a eles, o sujeito-lírico afirma sua posição de contrariedade ao modo de vida do homem de seu tempo. Ele quer rejeitar as forças que escravizam e desumanizam o ser adulto e racional, como o tempo, o trabalho e o desejo de ascensão material.

Em muitos momentos de sua obra, Quintana expressou sua crença de que o ser da poesia pede um homem alheio ou imune às leis que regem a conduta em sociedade. São vários os textos em que ele compara o poeta ao louco, ao “ídiota da aldeia”, ou fala de sua natural aproximação com as crianças, pelo modo com que essas se relacionam com a realidade de forma livre e criativa. Como esses seres, completamente envolvidos pela imaginação, o poeta quer ser capaz de (re)criar o mundo à sua maneira: “Mas que mundo, que sonhos, que esperanças / se houvesse apenas jovens e crianças, / e os Poetas... que não têm nenhuma idade / e inauguram o mundo a cada instante!” (BE, p. 82)

Também nO *Aprendiz*, manifesta-se essa característica tipicamente quintaneana. O poeta quer fazer das imagens do mito, do sonho e da fantasia o seu universo próprio. O desejo do eu-lírico de evadir-se ao irreal, que conseguimos depreender na leitura de vários textos, revelam que o poeta se une ao anseio comum do artista moderno de, “em meio a uma época tecnizada, imperializada, comercializada, conservar para si a liberdade e o mundo maravilhoso, que nada tem a ver com as maravilhas da ciência.”¹⁷⁵ Em alguns momentos, o poeta parece deixar-se envolver completamente pelo seu mundo próprio, ignorando o exterior, como se alcançasse o seu intento de reviver a experiência da fantasia infantil. Ele foge do real e, nessa sua fuga ao imaginário, faz viver a poesia.

É importante ressaltarmos que a aproximação da figura do poeta com o louco ou com a criança não ocorre exclusivamente na poesia quintaneana. Sabemos, por exemplo, que já o interesse dos primeiros surrealistas europeus pelo inconsciente estava diretamente ligado ao objetivo de encontrar no lado humano não-racional a liberdade, a total ausência de idéias pré-formadas que caracterizam a infância e a visão do homem primitivo.¹⁷⁶ E, como temos visto, essa tendência a se unir aos modos de expressão arcaicos e pré-rationais é uma constante na poesia da modernidade. Da mesma forma, ocorre o interesse pela loucura. Já no Manifesto Surrealista de 1924, Breton exaltava a condição da loucura, que leva o ser humano à não observância de regras sociais estabelecidas e, conseqüentemente, a uma liberdade de que não dispõe o homem dito “normal”. Vítimas da sua imaginação, os loucos reagem com indiferença às críticas e até aos castigos, fazendo de suas alucinações, ilusões e fantasias fonte

¹⁷⁵ FRIEDRICH. *Estrutura da Lírica Moderna*. p. 166.

¹⁷⁶ GOMES. *A Estética Surrealista*. p. 26.

de consolo e de gozo.¹⁷⁷ Nas palavras do poeta francês, podemos perceber que a loucura é considerada uma condição exemplar de rompimento com as regras sociais e com a lógica da realidade aparente, o que, afinal, era o objetivo da poesia surrealista. Misturando fantasia e vida real sem mais perceber a diferença entre as duas, o doente mental realizava o ideal maior dos surrealistas: viver a *supra-realidade*. Loucos – como crianças e poetas – seriam capazes de viver a verdade absoluta, enquanto a maioria dos homens vive sob a ilusão daquilo que os seus sentidos podem apreender ou a sua razão compreender, ou seja, apenas uma parte (insignificante) do real.

Assim, colocando-se ao lado dos seres marginais, Quintana também se aproxima desse ideal de liberdade apregoado pelos vanguardistas. Se a palavra poética muitas vezes lhe parece incapaz de “traduzir os compassos do Universo”, ela pode, no entanto, servir para que o poeta se aproxime desse mistério, sentindo-o de modo mais íntimo, tal como o sente o homem que não é dominado pelo pensamento racional. A poesia teria, assim, um efeito quase catártico.¹⁷⁸ O poema permite ao homem adulto, por alguns instantes, resgatar o contato perdido com o sentido mágico da realidade, que só na infância se fazia espontaneamente. Mesmo diante do fato de que o elo natural entre ser humano e poesia foi rompido na modernidade, cabe ao poeta a função daquele que procura, ainda nesses tempos adversos, o triunfo da imagem sobre o conceito e da analogia sobre o pensamento lógico.¹⁷⁹

Regina Zilberman comenta essa característica da poesia quintaneana, enfatizando as razões de sua aproximação ao universo infantil:

[...] ao longo de sua trajetória literária, Mario Quintana expressa uma forte unidade de tema, centrado na problemática individual. Atribuindo à existência enquanto temporalidade a razão do desconforto perante a realidade, examina esta última negativamente, rejeitando tudo o que diga respeito a uma presença física. Daí sua preferência pelo imaterial ou pela natureza, enquanto esta pode ser a projeção do eu. Por isso, nuvens, flores, animais são metáforas de seus sonhos ou de sua espiritualização, de modo que é na intimidade do ser humano que se dá a vida autêntica, fora do tempo e voltada ao ideal.

A ênfase no onírico leva-o à valorização de todos os elementos que se associam a ele, diretamente ou não. Decorre daí a utilização da infância e seu universo adjacente como motivos de criação poética.”¹⁸⁰

¹⁷⁷ BRETON. Manifesto do Surrealismo. In: GOMES. *A Estética Surrealista*. p. 47

¹⁷⁸ KOVLADOFF. *Mario Quintana: Trajetória de uma Voz*. p. 86.

¹⁷⁹ PAZ. *Signos em Rotação*. p. 17.

¹⁸⁰ ZILBERMAN. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. p. 58.

As crianças aparecem recorrentemente como personagens dos poemas de Mario Quintana, assim como os seres que fazem farte do universo da infância ou do imaginário popular, como os anjos, as sereias, os monstros, os habitantes misteriosos da floresta e os mortos. *NO Aprendiz*, temos a imagem da “negrinha” em *Cripta* e da “menina”, no poema de mesmo nome. Além disso, textos como *Floresta* trazem elementos que podem ser diretamente relacionados às narrativas maravilhosas tão apreciadas pelas crianças, conforme veremos adiante.

É importante ressaltarmos que a poesia de Quintana não se faz, também nesse aspecto, mera transposição dos conteúdos da memória. O poeta não relembra simplesmente a sua infância vivida, biográfica, o que está em consonância com a aversão que ele manifestava pelo registro direto da realidade. Sua obra recria a experiência. Através do exercício da arte poética, ele quer conservar para si a capacidade infantil de se relacionar com o mundo a partir da imaginação. Nesse sentido, não lamenta o “paraíso perdido” da infância, mas faz de sua obra uma revivescência do poder infantil de recriar a verdade, livre de conceitos pré-formados. Solange Yokozawa relaciona essa valorização da infância a certa tendência de autores do século XX, entre os quais reúne Oswald de Andrade, Quintana, Augusto Meyer e Manoel de Barros, de cultivar a tradição modernista da “apologia à ignorância”. Segundo ela, esses escritores

*“compartilham a idéia de que o conhecimento poético não se obtém pelas mesmas vias do conhecimento científico e do eruditismo acadêmico. Poesia não é coisa de doutos, de eruditos. Estes escrevem tratados, teses. Poesia é coisa de quem ‘não sabe’, de quem assume diante do mundo a ignorância de uma criança. Por que não sabe, a criança pode ver o mundo de maneira desautomatizada. [...] Como criança, o poeta é aquele que, por ter alcançado a ignorância poética, também inaugura o mundo a cada poema, de modo a lhe dar um sentido outro que aquele conferido pelo senso comum ou pela ciência.”*¹⁸¹

Para termos uma idéia mais precisa de como o autor gaúcho compreende esse poder que o poeta e a criança compartilham, basta lembrarmos das características que ele deu a Lili, sua personagem infantil mais famosa, considerada por alguns críticos como um verdadeiro *alter-ego* de Quintana. Embora não apareça no *Aprendiz*, ela surgiu a público antes mesmo dessa obra, em *Sapato Florido* (1948), e passou a fazer parte do rol de criaturas poéticas do escritor, chegando a dar nome a uma de suas coletâneas de poemas: *Lili inventa o mundo*, de

¹⁸¹ YOKOZAWA. *A Memória Poética de Mario Quintana*. p. 166

1983. Acreditamos que essa personagem mereça um comentário à parte, pela semelhança que demonstra com o seu criador. Ela expressa não só a inocência da infância, mas o modo particular com que a criança vê o mundo, liberto de idéias preconcebidas e comportamentos automatizados:

'Mentiras

Lili vive no mundo do Faz-de- conta... Faz de conta que isto é um avião. Zzzuuuu... Depois aterrissou em piquê e virou trem. Tuc tuc tuc tuc... Entrou pelo túnel, chispando. Mas debaixo da mesa havia bandidos. Pum! Pum! Pum! O trem descarrilou. E o mocinho? Onde é que está o mocinho? Meu Deus! onde é que está o mocinho?! No auge da confusão, levaram Lili para a cama, à força. E o trem ficou tristemente derribado no chão, fazendo de conta que era mesmo uma lata de sardinha.” (SF 83)

Através de textos como esse, muito comuns em sua obra, Quintana nos revela o contato entre a verdade poética e a verdade infantil, a partir do ponto de vista de que, em ambos os casos, a distinção entre realidade e fantasia se anula e dá origem a um só mundo, em que tudo se faz possível – ocorre, afinal, *a invenção da verdade*. Inevitavelmente, a personagem Lili torna-se, para nós leitores, uma versão infantil do temperamento natural do poeta e de sua capacidade de encontrar magia nos elementos cotidianos, de se surpreender com as eternas novidades da natureza e de se deixar fascinar pela linguagem. A mesma atitude da menina, que se encanta com as palavras e as coisas do mundo, surpreendendo-se com o que, aos olhos do adulto, pode parecer banal, personificando objetos e imaginando livremente a partir dos seres da realidade, é reconhecida ao longo dos quintanares, de modo bastante evidente *nO Aprendiz de Feiticeiro*.

NO Aprendiz, os elementos da fantasia aparecem naturalmente, como se fossem os verdadeiros habitantes do mundo do poeta, seus íntimos conhecidos. O “Anjo de Pedra”, o “gigante”, a “velha Carabô”, o amigo “estranhamente esverdeado e fosfóreo”, umas “ex - criaturas com cabelos de teia-de-aranha” são todos parte dessa sua realidade singular, do seu mundo de imagens. Não há distinção entre a realidade traduzida e os próprios sonhos do sujeito-lírico.¹⁸²

Vejam os modos como o poeta nos apresenta a floresta, esse espaço tão presente no imaginário infantil e popular:

¹⁸² ZILBERMAN. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. p. 56.

*'Floresta**Dédalo de dedos.**Lanterninhas súbitas.**Escutam as orelhas-de-pau. Sssio...**O gigante deitado**Se virou pro outro lado.**A velha Carabô**Parou de pentear os cabelos.**É o Vencido... são as duas mãos e a cabeça do Vencido que se**[arrastam.**Que se arrastam penosamente para o poço da Lua,**Para o frescor da Lua, para o leite da Lua, para a lua da Lua!**(Filha, onde teria ficado o resto do corpo?). (AF, p. 27)*

Nesses versos, Quintana exercita sua capacidade de imaginar livremente, como criança, sem se importar com as verdades lógicas. O texto traz imagens que podem ser associadas a elementos naturais, como as “orelhas -de-pau” (espécie de fungo), as “lanterninhas súbitas” (vaga -lumes?) ou a “Lua”. Ao mesmo tempo, aparecem no poema seres que pertencem somente ao mundo simbólico, imaginário: “o gigante”, a “velha Carabô” e “o Vencido”. Como a criança, o poeta não faz diferença entre essas duas realidades, pois é capaz de deixar de lado a visão racional. Assim, não temos comparações lógicas, do tipo “vaga-lumes surgem como lanterninhas súbitas”, mas o dado objetivo é simplesmente descartado.

Esse universo do poema, onde as realidades se inter-relacionam, é o que Jacqueline Held¹⁸³ chama de “mundo fantástico”. Segundo a autora, o fantástico se localiza “à meio caminho do real e do irreal”, ele “torna -se uma zona fronteira [...] em que os contornos se misturam”. Consciente da difícil tarefa que é definir um conceito ambíguo como esse, ela lembra ainda que o fantástico só pode ser “o outro lado do sonho” de que fala Vitor Hugo, o “reverso do espelho” de Lewis Carroll, uma perspectiva em que o cotidiano toma outra aparência, através da qual a criança (e o artista, acrescentamos nós) vê as coisas de maneira diferente. Assim,

*'Para um adulto, uma mesa é uma mesa, sólida, inerte e resistente.
Uma mesa e nada mais. Para a criança – a psicologia, a observação de
simples bom senso, nossas próprias lembranças, se permanecem bem vivas,*

¹⁸³ HELD, Jacqueline. *O Imaginário no Poder: as Crianças e a Literatura Fantástica*. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980, p. 39.

*nos ensinaram – ocorre de maneira diferente: Onde começa o real? Onde termina?”*¹⁸⁴

Além disso, é preciso que mencionemos o *animismo*, um modo de relacionamento com a realidade que é tipicamente infantil. Assim como não vê diferença entre o real e a fantasia, a criança também não diferencia sua realidade humana da realidade própria dos outros elementos da natureza. Ela entende que tudo tem vida, sente e age como o homem: animais, astros, plantas, pedras, máquinas. Está em comunhão estreita e intuitiva com seu ambiente, imaginando todos os fenômenos como “artificiais”, isto é, calca dos sobre o modelo da atividade humana.¹⁸⁵ Da mesma forma, o poeta, centrado em seu próprio ser, coloca um pouco de si em tudo o que vê e sente, estabelecendo uma relação de contigüidade com a natureza.

O animismo é uma característica comum dos modos de pensamento pré-rationais, sendo um procedimento freqüente nas formas arcaicas de representação, como os mitos e lendas, e um dos modos com que se manifesta o pensamento analógico. A poesia moderna também se apropria dessa qualidade da linguagem primitiva, na sua tentativa de resgatar o sentido do fantástico. É o pensamento fantástico que, no princípio, deu origem aos mitos, e que permanece agora na imagem poética. Adorno também menciona essa aproximação do poeta moderna ao elemento natural, afirmando que

*“o eu que se manifesta na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; não constitui unidade sem mediação com a natureza, a que sua expressão se refere. Por assim dizer, esta se perdeu para o eu que trata de reestabelecê-la mediante animação, mediante imersão no eu ele mesmo. Só através da humanização deve ser dado novamente à natureza o direito que a sua dominação humana lhe arrebatou.”*¹⁸⁶

No texto citado, vemos como o poeta aproxima-se do espaço natural sob uma perspectiva anímica. A floresta é descrita como um “dédalo de dedos” (labirinto/ confusão de dedos), em que brilham as “lanterninhas” e as “orelhas -de-pau” escutam. Ela torna-se um espaço mágico, como as florestas encantadas dos contos maravilhosos. Transforma-se em um

¹⁸⁴ HELD. *O Imaginário no Poder: as Crianças e a Literatura Fantástica*. p. 39.

¹⁸⁵ Id. *Ibid.*, p. 42.

¹⁸⁶ ADORNO. *Lírica e Sociedade*. p. 204.

só organismo vivo, com características antropomórficas: mãos (dedos) olhos (lanternas) e orelhas (orelhas-de-pau).

Os primeiros três versos, de caráter descritivo, são responsáveis por instaurar a atmosfera de misterioso silêncio que envolve o poema. As pausas ao fim de cada verso, impostas pelos pontos finais, instauram um momento de vazio ao término da leitura de cada linha; o que, em conjunto com a reiteração do “s”, colabora para o tom de sussurro que o texto assume. Esse aspecto é reforçado pelo “ssssio...” no fim do terceiro verso, que parece pedir ainda mais silêncio, preparando-nos para um momento de mágica transformação. Os versos que se seguem ao instante de expectativa marcado pelas reticências trazem personagens que nos remetem ao universo infantil dos contos de fadas – o gigante e a velha (uma bruxa?) – estabelecendo um diálogo entre o poema e os textos da tradição folclórica que poeta e leitor guardam na memória. Essas figuras, mesmo tendo uma natureza ambígua, vaga, são introduzidos por artigos definidos – “o gigante deitado”, “a velha Carabô” – o que dá ao insólito um caráter próximo, familiar.

A presença estranha do “Vencido”, figura que aparece nos versos finais do poema, arrastando-se lentamente sob as sombras da floresta, é um dos fatores que conferem um aspecto surreal, mágico, ao poema. É interessante observarmos que, acompanhando o movimento do personagem, o verso também se arrasta, com ritmo lento, interrompido por reticências. Ele expressa perfeitamente o rastejar intermitente da cabeça e das mãos desse ser misterioso. As últimas palavras (“que se arrastam”) são retomadas na linha seguinte, prolongando a impressão da sofrida trajetória, o que é ainda intensificado pelo acréscimo da palavra “pensamente”, que sugere a leitura pausada.

Considerando que o “Vencido” se dirige para um poço, é quase inevitável que associemos esse lugar ao “fundo do poço”, expressão com que normalmente designamos o estado de desolação, angústia e solidão no qual se encontram aqueles que estão “vencidos”, ou seja, sentido-se derrotados ou deprimidos por algum motivo. É o que acontece com o personagem “João-José” do poema *Casas*, eternamente em sua “sala-de-espera no fundo do poço”¹⁸⁷. Mas o poço da *Floresta* não é escuro e fundo. É o “poço da lua”, imagem que traz uma luminosidade súbita ao final do poema. A imagem se desdobra em outras, de forte apelo sensorial: o “frescor da Lua”, o “leite da Lua”, a “lua da Lua”. Temos a sugestão de uma clareira iluminada em meio à escuridão da floresta. O texto termina, então, com a pergunta do poeta, entre surpreso e, aparentemente, irônico: “(Filha, onde teria ficado o resto do corpo?)”.

¹⁸⁷ Esse poema está citado no subcapítulo seguinte, na página 138, em que fazemos sobre ele algumas considerações mais específicas.

É como se ele mesmo se espantasse com sua própria criação, com a liberdade de seu poema-sonho, e solicitasse ao leitor (à leitora), o trabalho de participar na construção dos nexos de seu próprio devaneio. Tal qual o “Vencido” de sua criação, ele também se apresenta fragmentado, dividido entre a claridade e a sombra, resistindo penosamente. Sua obra revela sua face de vencido, mas também seu desejo de luz.

O poeta não quer, certamente, nenhuma explicação lógica que desvende os mistérios de sua criação, mas um envolvimento que seja capaz de reabilitar no leitor a mesma capacidade de deixar-se envolver pela fantasia que possuem os artistas, os loucos e as crianças. A capacidade de relacionar-se com o mundo de um modo diferente daquele que somente classifica, desvenda e racionaliza. É o pensamento infantil, ou o mítico, conforme vimos, que concede ao artista da palavra essa liberdade, fazendo com que ele possa transformar o cenário natural da floresta em um espaço enigmático, tornando-a fonte de mistérios e morada de seres maravilhosos.

Além da presença do fantástico, que acabamos de destacar, precisamos lembrar ainda que a aproximação da poesia quintaneana com o universo infantil se dá também através da ludicidade da linguagem. E acrescentamos que esse aspecto lúdico está diretamente relacionado à procura da *magia da palavra* de que tanto temos falado ao longo desse trabalho, ou seja, à busca de uma linguagem que tenha um valor em si mesma, independentemente de sua função comunicativa. Isso está relacionado ao prazer que o poeta e a criança sentem com o uso da linguagem, que vai além do desejo de comunicar.

Um exemplo simples dessa aproximação pela linguagem, temos em *Depois* (citado na pág. 40). Nesse poema, não temos nenhuma referência direta ao universo infantil. Mas temos a impressão, ao lê-lo, de que suas imagens vêm de longe, de um tempo distante que o poeta associa à beleza, ao movimento e à liberdade (“cor das tranças... / Ah, / Das tranças avoando loucas / Sob sonoras arcadas... / Cor dos olhos... / Cor das saias / Rodadas...”). A reiteração hipnótica das palavras e as aliterações colaboram para conferir aos versos uma atmosfera irreal, para que pareçam estar sendo sussurrados na “concha branca da orelha / Na imensa praia/ Do tempo”. O poeta explora os sons e as imagens, sem se preocupar em construir uma seqüência completa e coerente de frases – como num jogo infantil – apresentando fragmentos de sua realidade recriada, intercalados por freqüentes reticências que parecem solicitar que o leitor participe da atividade de criação. O ritmo encantatório dos versos e a natureza das imagens faz com que se instale o que Jacqueline Held chama de “paisagem afetiva”:

*‘um lugar de infância, mas um lugar de infância mítico, idealizado, visto através do prisma dos sentimentos, das lembranças, das experiências de um adulto, mesmo deformado se necessário, enfim, transmutado e povoado também com todos os seres que, ao longo dos anos, encontramos e amamos.’*¹⁸⁸

Ou seja, a ‘paisagem afetiva’ não surge a partir da mera transposição, para a obra, da experiência vivida pelo escritor. Ela é um espaço ideal, recriado pelo homem, o qual revive o período da infância através da imaginação, muito mais do que da memória. Surge como um reduto de resistência em meio às adversidades do mundo exterior, das privações da vida adulta, da dura realidade cotidiana.

No mesmo texto, existe ainda uma alusão direta à linguagem infantil, que se faz no uso da palavra “ávoando”, no nono verso. Lembramos que, em outra ocasião, o poeta atribui a criação do verbo “ávoar” a Lili, relacionando sua capacidade infantil de inventar palavras às características da “nova poética” e declarando sua convicção de que a linguagem da infância é também a linguagem da poesia: ‘Lili acabava de demonstrar, com a insuspeita inocência de seu exemplo, o quanto a nova poética é por si natural. [...] estava fazendo poesia sem querer. E poesia moderna, dessa que gente grande teimava em não aceitar, devido às limitações da lógica adulta.’ (*Vamos avoar?* - CH, p. 157)

Em toda a obra de Quintana, é constante também o aproveitamento de formas poéticas orais relacionadas ao universo infantil, como as cantigas de roda, os acalantos e as parlendas. Ela se nutre daquilo que, usando a terminologia proposta por André Jolles, Gilberto Teles chamou de “formas simples”: manifestações textuais que se encontram já “incrustadas na língua, criadas por uma fala desconhecida, mas fora já da dependência individual, como resíduos de criações populares que sobrevivem na memória popular”¹⁸⁹. Segundo Teles, a literatura escrita costuma reproduzir, consciente ou inconscientemente, inúmeros traços da literatura oral e esse contato constitui um excelente ponto de partida para o exame dos textos literários, principalmente aqueles escritos por poetas modernos, pois o Modernismo configurou-se como o momento em que mais os autores desejaram uma aproximação das chamadas “formas cultas” (gêneros tradicionais) com a literatura oral popular, pela tendência à experimentação, o gosto ao exótico, a procura ansiosa por originalidade e a tentativa de redefinição da identidade nacional, a partir do retorno ao primitivo e ao folclórico.

¹⁸⁸ HELD. *O Imaginário no Poder: as Crianças e a Literatura Fantástica*. p. 477.

¹⁸⁹ TELES. *A Enunciação Poética de Mario Quintana*. p. 247.

O poema *Cripta*, anteriormente citado, pode ser considerado mais um momento da aproximação da poesia d'O *Aprendiz* ao universo infantil. Repetimo-lo aqui, para podermos considerá-lo, agora, sob esse novo ponto de vista:

'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 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!]" (AF p. 31)

O texto, que inicia com versos curtos, entrecortados por pontos e vírgulas, os quais vão seguindo um ao outro num ritmo regular e acelerado, assemelha-se à linguagem das parlendas e dos brinquedos cantados¹⁹⁰. Conseguimos perceber nele o que Regina Zilberman apontou como o “recurso a uma linguagem intencionalmente infantil, onde predomina a afetividade, oriunda da presença de diminutivos, construções sintáticas assindéticas, versos e palavras curtas”¹⁹¹, procedimento comum na poesia quintaneana. Observe-se que a parlenda é sempre composta por uma série de imagens associadas, que obedecem mais o senso lúdico do que as relações lógicas. Seu ritmo repetitivo, gerado por uma seqüência de versos, normalmente de quatro a seis sílabas, com acentos regulares, facilita a memorização e explora o interesse infantil em brincar com a linguagem.

A referência à infância se faz também a partir da imagem da “negrinha”, cuja denominação no diminutivo revela a afetividade com que o poeta a vê. Os diminutivos, uma

¹⁹⁰ PINTO. *Longe Daqui, Aqui Mesmo*. p. 90.

¹⁹¹ ZILBERMAN. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. p. 59.

constante na linguagem quintaneana, aparecem várias vezes nos poemas d*O Aprendiz*, sempre denotando uma aproximação sensível do eu-lírico aos elementos de seu mundo recriado. Como exemplos, temos as “lanterninhas” no texto *Floresta*, a “pequenina moeda de prata” presente em *O Poema* e o “par de tamanquinhos” de *Veranico*.

Em *Cripta*, encontramos a negrinha debaixo da mesa, em uma posição caracteristicamente infantil, dominada pelo seu próprio medo (“Assustada,/Assustada.”). Em um dos poemas de *Sapato Florido* (1948), chamado *Pés de Fora*, essa personagem também aparece e, do mesmo modo, seu medo infantil é tratado de uma forma afetiva pela voz lírica: “A negrinha, essa, tem medo de fantasmas.[...] Se eu fosse um fantasma, eu... Não, não lhe faria nada: o melhor do susto é esperar por ele” (SF, p. 84). O poeta parece se compadecer da menina, identificando-se ao seu sentimento pueril. No poema d*O Aprendiz*, está expresso que o medo que a domina é trazido pela noite, a mesma noite que também desperta as fantasias do poeta, como vimos em outros textos. A lua enquadrada pela janela indica-nos que a cena se passa durante esse período naturalmente assustador à criança, em que a luz do dia não está presente para proporcionar a visão clara e realista das coisas. Ligação da casa com o mundo exterior, a janela é o ponto de contato também com o mistério: ela traz a visão da noite, denunciando que há um outro lado da realidade a ser descoberto – fantástico, imprevisível – incógnito na clareza do dia.

Nesse poema, novamente temos a idéia de que o tempo está no relógio, ou seja, só esse instrumento é que faz com que tenhamos consciência de que o tempo existe. Retoma-se, sugestivamente, a idéia de que ele é uma invenção humana e que a separação entre passado-presente-futuro ocorre em razão da consciência do homem, que registra as mudanças, as fases, os inícios e os finais. Por isso, o texto diz que *a casa* está “no tempo”: na verdade, *o homem* é quem está entregue a esse condicionamento temporal, suscetível às transformações de seu corpo físico, às mudanças boas e ruins que sempre estão marcando sua vida. Ele é que é dominado pela consciência de que tudo terá, um dia, o seu fim.

Mas para a criança, assim como para o poeta, o tempo é capaz de parar. Ela está livre de sua tirania porque está entregue aos conteúdos de seu *eu*, vivendo apenas o seu eterno presente¹⁹². Assim, a negrinha está completamente envolvida pelo seu medo de raízes inconscientes, a que ela dá forma com sua grande capacidade imaginativa.

Esse texto é também um exemplo interessante de utilização da simbologia da casa. Ela é o símbolo da mais completa proteção e de refúgio seguro, é o espaço propriamente

¹⁹² HELD. *O Imaginário no Poder: as Crianças e a Literatura Fantástica*. p. 43.

humano, que abriga o devaneio e protege o sonhador, representando a própria intimidade do homem. Da mesma forma, os seus cômodos também podem assumir valores simbólicos individualmente, representando os espaços que compõem o ser do homem. Enquanto o telhado – ou o sótão – representa o abrigo sob o qual o ser humano se esconde de seus próprios medos sob o luminoso (e ilusório) conforto de sua racionalidade, o porão é o reduto profundo das forças irracionais, que o homem busca manter escondidas, por lhe serem incontornáveis. O porão, assim, é “o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” que revela a “irracionalidade das profundezas”, ou seja, ele é o inconsciente.¹⁹³ Em *Cripta*, o poeta representa a desordem dos conteúdos inconscientes através do acúmulo de imagens do último verso, que ultrapassa os limites da linha sem nenhuma pontuação além do ponto de exclamação final. Se observarmos que a palavra “cripta”, que dá nome ao texto, significa um espaço subterrâneo e misterioso usado muitas vezes como esconderijo, veremos que ela é uma referência a esse porão de que fala o poema ou, segundo nossa leitura, ao próprio inconsciente. Lá estão as “ex-criaturas com cabelos de teia-de-aranha”, ou seja, os resquícios do passado, as memórias e os medos. Elas estão sempre “se esfarelado que nem mariposas” e “se remexendo eternamente”, pois o inconsciente é ativo, aflora constantemente e involuntariamente, interferindo na vida do homem, revelando os medos e os tabus que a razão só aparentemente consegue sufocar¹⁹⁴. A imagem final gerada pela seqüência “ânêmonas fofas no fundo de um poço de um poço!” reforça o sentido de algo inalcançável, embora assustadoramente presente. O porão povoado de estranhas criaturas é, no texto de Quintana, uma imagem da complexidade do lado inconsciente do ser humano, mas também da força que ele exerce sobre o consciente.

O inconsciente do homem pode ser considerado, a partir da leitura de textos como esse, mais um dos espaços incontornados pelo mundo racional e pela lógica objetiva, como um reduto desejado pelo poeta em sua ânsia de preservar-se da realidade exterior adversa. Por isso, ele foi o centro do interesse dos autores surrealistas, em sua tentativa de resistir ao racionalismo moderno e de fazer da poesia um “instrumento de liberdade”. A arte moderna em geral, também a poética, como temos visto, demonstra um grande interesse nesse lado irracional que permanece em todos os homens mesmo nos tempos que louvam a objetividade, fazendo disso uma forma de resistência. O inconsciente, manifestado através do sonho, é mais

¹⁹³ A partir de uma analogia inicial proposta por Carl Jung, esta relação entre o ser do homem e a casa é desenvolvida por Bachelard, na obra anteriormente citada, *A Poética do Espaço*, em que ele se dedica a “um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior” (p.120). A leitura de *Cripta* sob esse enfoque foi também proposta por Sérgio Pinto, no livro sempre mencionado, *Longe Daqui, Aqui Mesmo*, p. 87-91.

¹⁹⁴ JUNG. Chegando ao Inconsciente. In: *O Homem e seus Símbolos*, p. 96.

uma das “zonas sagradas” que ela quer preservar, assim como o mito, o rito e a infância,¹⁹⁵ fontes consideradas “não contaminadas” pelo racionalismo vigente. O surrealismo, através de sua tentativa de afirmar a importância dos conteúdos inconscientes para a vida do homem, pode ser considerado o ápice dessa trajetória que “percorre as voltas da memória, os labirintos do Inconsciente; e, explorando o mundo mediante uma percepção que se quer pré-categorial, surpreende, a todo instante, liames e analogias novas que formam o cerne dos seus procedimentos simbólicos”¹⁹⁶.

Para tentar sobreviver nos tempos modernos, a poesia refugia-se nesses redutos de pureza, buscando resgatar a capacidade do homem de integrar-se à natureza, de imaginar, de sentir, não só de racionalizar. O artista busca formas de resgatar seu vínculo com a psique pré-racional – que lhe parece ativa na criança ou no homem liberto pela própria loucura – desertando o domínio da deusa Razão, “ilusão maior e mais trágica”.¹⁹⁷

3.2 Quem Faz um Poema Salva um Afogado

Embora sem fins pragmáticos e cada vez mais afastada do modo de vida do homem moderno, a poesia é uma manifestação espontaneamente humana. Basta considerarmos como ela está presente nas mais diversas culturas, desde as suas formas orais mais simples, de caráter popular, até as mais elaboradas formas eruditas. Como ocorre em relação às outras manifestações da arte, ela parece satisfazer certa necessidade natural de ficção e fantasia que não pertence somente à infância do homem, mas o acompanha ao longo de sua vida. O desejo de poesia corresponderia, assim, à vontade que todo ser humano tem de libertar-se de sua condição imediata para viver um outro tempo, uma outra realidade, unicamente sob as regras de sua própria imaginação. Antonio Candido refere-se a essa necessidade, relacionando a ela a função da literatura:

‘Um certo tipo de função psicológica é talvez a primeira coisa que nos ocorre quando pensamos no papel da literatura. A produção e fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e fantasia, que decerto é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente

¹⁹⁵ BOSI. *O Ser e o Tempo da Poesia*. p. 146.

¹⁹⁶ Id. *Ibid.*, p. 149.

¹⁹⁷ JUNG. *O Homem e seus Símbolos*. p. 95 –101.

*em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares. [...] A literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal, cujas formas mais humildes e espontâneas de satisfação talvez sejam coisas como a anedota, a adivinha, o trocadilho, o rifão. Em nível complexo surgem as narrativas populares, os cantos folclóricos, as lendas, os mitos. No nosso ciclo de civilização, tudo isso culminou de certo modo nas formas impressas, divulgadas pelo livro, o folheto, o jornal, a revista: poema, conto, romance, narrativa romanceada. Mais recentemente, ocorreu o boom das modalidades ligadas à comunicação pela imagem e à redefinição da comunicação oral, propiciada pela técnica: fita de cinema, radionovela, fotonovela, história em quadrinhos, telenovela. Isto, sem falar no bombardeio incessante da publicidade, que nos assalta de manhã à noite, apoiada em elementos de ficção, de poesia e em geral da linguagem literária.”*¹⁹⁸

Conhecedor íntimo dessa necessidade humana, que é também a sua carência mais profunda, o poeta sabe que sua arte é capaz de provocar efeitos transformadores. Mesmo que sua voz pareça ser calada, que as modalidades de expressão modernas e massificantes tomem o lugar da poesia na satisfação da necessidade humana de imaginação, ele sabe que o poema, ao conseguir atingir o abismo interior do homem, produz um eco capaz de “deslocar os perfis”. Sua obra é contrária à padronização, à homogeneidade de pensamento, à estagnação da capacidade criativa e perceptiva do homem, que são desejadas, por outro lado, pelas formas de comunicação que querem exercer um controle social, tais quais a propaganda.

Através da leitura de *O Poema*, um dos textos metalingüísticos que compõem *O Aprendiz*, podemos perceber a autenticidade que o poeta tem como ideal para o seu objeto artístico:

“O Poema

Um poema como um gole d’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.” (AF, p. 26)

¹⁹⁸ CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002, p.80.

Fausto Cunha ¹⁹⁹ já assinalava que cada um desses versos recebeu do poeta um destaque especial, indicado pelo ponto final, embora gramaticalmente devamos considerar que os três primeiros formam uma frase e os cinco restantes outra. Cada linha parece conter uma face diferente do poema, que precisa ser considerada com atenção exclusiva, a partir de uma leitura pausada que a própria forma fragmentada dos versos propõe. Veremos, com essa leitura atenta, que “os três primeiros versos nos propõem três emblemas distintos, claros e concretos [...] com as idéias subjacentes de simplicidade, humildade, inutilidade” ²⁰⁰.

Tal qual um gole d’água que se busca na escuridão da noite, assim é o poema desejado por Quintana. Ou seja, algo que possua a pureza e a simplicidade das coisas cotidianas. Que seja natural e humilde como “um pobre animal palpitando ferido”. Inútil aos olhos do mundo, tanto quanto uma “pequenina moeda de prata perdida para sempre na floresta noturna” ²⁰¹. O verso seguinte – “Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema” – não é simplesmente um sinal de que o poeta quer fazer de sua obra algo independente de qualquer influência externa ou livre de um sentido de missão, uma mera “revivescência da arte pela arte”, conforme observou Cunha ²⁰², mas revela a consciência do artista de que há um mistério que subsiste na poesia, mesmo que o mundo o desconheça. A sua magia é inquietante, misteriosa. Ela está no íntimo do poema, é parte intrínseca da palavra poética, independe do conteúdo superficial do texto.

Os quatro versos finais denotam que o poeta vê o poema com um objeto autêntico: ele é triste, solitário, único. Contém sentimento, não é reproduzível, nem comercializável. “Ferido de mortal beleza”, o poema é capaz de fascinar. Por sua autenticidade, torna-se diferente dos objetos comuns, dos produtos fabricados industrialmente, produzidos em série. Produto da fantasia e do trabalho artesanal do escritor com a palavra, ele não se repete, e também propicia uma experiência única ao leitor. Assim, torna-se inusitado, estranho, inquietante aos homens acostumados às coisas que servem para serem *utilizadas*, que são compradas e, depois, descartadas indiferentemente. Desprovidos do sentido da verdadeira experiência pelas suas vivências repetitivas e alienantes, o poema os incomoda, porque pode desestabilizar a visão que têm do seu próprio mundo. O universo poético é instigante,

¹⁹⁹ CUNHA. *Poesia e Poética de Mario Quintana*. p. 128.

²⁰⁰ Id. *Ibid.*

²⁰¹ Ao poeta, segundo Quintana mesmo diz em outro momento de sua obra, restaria a tarefa de encontrar a moeda perdida, enquanto a maioria dos homens se preocupa em realizar coisas muito mais “importantes” e grandiosas: “*Descobrir continentes é tão fácil como esbarrar com um elefante: Poeta é o que encontra uma moedinha perdida...*” (AHS, p. 41)

²⁰² CUNHA. *Op.cit.* p. 128.

ambíguo, não corresponde aos padrões estabelecidos pela experiência cotidiana, é capaz de provocar a sensibilidade e o pensamento, de fazer o homem conhecer a si mesmo com um ser diferente dos outros.

Octavio Paz também nos fala dessa natural ambigüidade do texto poético e dos efeitos que essa característica pode proporcionar sobre o leitor:

*“A discórdia latente em todo poema é uma condição de sua natureza e não se dá como um desgarramento. O poema é uma unidade que só consegue constituir-se pela fusão dos contrários. Não são dois mundos estranhos que pelem em seu interior: o poema está em luta consigo mesmo. Por isso está vivo. E desta contínua querela – que se manifesta como unidade superior, como lisa e compacta superfície – procede também o que se chamou de periculosidade da poesia.[...] o poeta é um ser à parte, um heterodoxo por fatalidade congênita: sempre diz outra coisa, inclusive quando diz as mesmas coisas que o resto dos homens de sua comunidade. [...] Não é tanto aquilo que o poeta diz, mas o que vai implícito em seu dizer, sua dualidade íntima e irredutível, o que outorga às suas palavras um gosto de liberação. [...] A palavra poética jamais é completamente deste mundo: sempre nos leva mais além, a outras terras, a outros céus, a outras verdades.”*²⁰³

A poesia passa a ser, então, um refúgio na “triste época de igualitarismo e vulgaridade” (SF, p 64), um lugar onde o homem pode reencontrar sua natureza original, libertando-se das amarras do tempo e do espaço. Ao poeta, portanto, cabe oferecer uma tábua de salvação num mundo onde o ser humano se sente desconfortável, porque se viu privado de sua individualidade. Assim, embora a poesia lírica, centrada no *eu*, possa ser produzida a partir de um desejo de completo descompromisso por parte do escritor, ela oferece ao leitor um novo sentido da experiência, o que nos faz autorizar a dizer que exerce sim um papel social, uma *função humanizadora*²⁰⁴.

No poema *Casas*, sempre destacado pela crítica por mencionar nominalmente poetas que Quintana admirava e que foram parte importante de sua formação como escritor, ele

²⁰³ PAZ. *Signos em Rotação*. p. 55-6.

²⁰⁴ Antonio Candido, no artigo citado anteriormente, *A literatura e a formação do homem*, apresenta alguns aspectos do que ele chamou de *função humanizadora da literatura*, ou seja, “à capacidade que ela tem de confirmar a humanidade do homem”. Além de mencionar o papel exercido pelo texto literário ao satisfazer “uma espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia”, o crítico ressalta ainda certa função que esse teria de contribuir para a formação da personalidade humana. Esse segundo papel, formador, não está necessariamente ligado à idéia de doutrinação ou instrução pedagógica, mas a um efeito profundo das obras sobre a personalidade humana. Segundo o autor, a literatura “não corrompe nem edifica [...] mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (p. 85)

expressa a experiência singular que vivenciamos ao conhecer o universo recriado de cada autor:

‘Casas

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
[propriamente casa, mas uma sala de espera no fundo do poço.”*

(AF, p. 28)

Logo à primeira vista, compreendemos que Quintana fala do estilo particular de cada poeta admirado, contemplando períodos e estéticas diferentes, ao citar o clássico poeta cubano Heredia, o romântico William Blake, ao lado de Rimbaud, Apollinaire e Cecília Meireles. Assim, enquanto a “casa” de Heredia é solene, com “escadarias de terceiro ato” como um teatro clássico, a de Rimbaud é misteriosa, cheia de passagens onde o leitor pode se perder. Uma traz grandiosidade, a outra, mistério e aventura. Diversas, também, são as casas de Apollinaire, que conduz o leitor ao tempo mágico da infância, dos jogos e das brincadeiras, a de William Blake, que pode aprisionar pelo seu magnetismo, e a de Cecília, que se esvai no espaço e “fica sempre noutra parte”, misteriosamente incorpórea. Cada autor é o construtor de seu próprio estilo – de sua própria “casa” –, cada um é dono de sua realidade recriada. E, se lembrarmos que a casa é um símbolo do universo particular do homem, um verdadeiro cosmos onde ele se sente integrado e protegido, livre para sonhar como em um berço infantil²⁰⁵, poderemos também inferir que, para Quintana, a poesia é a reconstrução desse espaço ideal de conforto, liberdade e segurança. Cada escritor, através de sua obra, revive essa condição de integração completa entre o homem e o seu espaço, porque o reconstrói em seu

²⁰⁵ BACHELARD. *A poética do Espaço*. p. 113.

imaginário. O poema torna-se, assim, um momento que satisfaz a necessidade de evasão do real própria do ser humano.

No ser onde não há poesia, resta apenas a realidade crua, a existência alienada, a vida sem graça. No texto, assim é a “casa” de João -José, a qual o poeta diz ser uma “eterna sala-de-espera no fundo do poço”. O nome popular do personagem sugere que ele pode representar qualquer homem comum, como os milhões cujas vidas resumem-se a esperanças sem realizações. Ou, sob um outro ponto de vista, pode remeter até mesmo ao próprio eu-lírico que, como afirmamos, sente a pressão da realidade a sufocar a sua voz. João, como Quintana mesmo disse em outro momento, é um “substantivo concreto” qualquer que “pode neste mesmo instante vir bater à nossa porta. Para quê? Não importa: João vem!” (AP, p. 105). Sem objetivos, sem perspectivas. Ele é também José, como o de Drummond, “sem discurso”, “sem carinho”, “sozinho no escuro, qual bicho do mato, sem teogonia, sem parede nua para se encostar”²⁰⁶. Não constrói seu próprio espaço, não exerce seu poder de criação e transformação, mas permanece imóvel em sua “sala de espera no fundo do poço”, onde aguarda eternamente algo que nem sequer sabe o que seja.

Para Mario Quintana, só a poesia é capaz de trazer ao homem sufocado “no fundo do poço” de novo a liberdade, o prazer de respirar por alguns instantes ar renovado em meio à atmosfera pesada da realidade hostil, como confirma este poema publicado em *Apontamentos de História Sobrenatural*, de que retiramos o verso que dá nome a este subcapítulo:

Emergência

*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.” (AHS, p. 27)

O poeta considera a criação poética, portanto, uma necessidade. Ela é uma arma de defesa contra as inúmeras agressões a que o ser humano está exposto na sociedade moderna: os ruídos ensurdecedores, a pressa e a agitação, a mesmice da paisagem de pedra. Ao trazer à

²⁰⁶ Referência ao poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade.

tona um outro sentido de realidade, inventando mitologias libertadoras e re(cor)dando a natureza (ou seja, repondo-a no coração do homem), ela acaba exercendo um papel humanizador das carências primárias do corpo: a comida, o calor, o sono, o amor.²⁰⁷ Satisfaz, como afirmava Antonio Candido²⁰⁸, a necessidade psicológica básica de transcender a realidade imediata, de viver outras vidas, outros tempos e transportar-se a outros espaços. É isso o que Quintana pretende, com sua misteriosa “casa” de *Aprendiz de Feiticeiro*: conduzir o leitor por insuspeitados caminhos, permitir-lhe ver o mundo sob novos ângulos e reviver o prazer infantil de sentir a magia da palavra. No espaço mágico sob seu domínio, tudo revive e ganha novos sentidos, os elementos cotidianos se revestem de novidade, o mistério do mundo é denunciado, a Beleza das coisas simples é revelada. Essa idéia de que o poema é um momento de libertação do leitor e do próprio poeta também está presente em um dos textos publicados na *Antologia Poética* de 1966, o qual permanecera inédito até então:

‘Aula Inaugural

*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 cadencia 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 David diante da Arca da Aliança;
Mesmo que temas imensamente a morte
Dança diante da tua cova.
Tece coroas de rimas...
Enquanto o poema não termina
A rima é como uma esperança
Que eternamente se renova.
A canção, a simples canção, é uma luz dentro da noite.
(Sabem todas as almas perdidas...)*

²⁰⁷ BOSI. *O Ser e o Tempo da Poesia*. p. 154.

²⁰⁸ CANDIDO. *A Literatura e a Formação do Homem*. p. 80

*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 seus pés,
 Deixa rugir o Caos atônito....” (AP, p. 116)*

Figurando entre aqueles textos da *Antologia* (1966) que o autor denominou *Novos Poemas*, esta é uma das peças que já poderiam ter aparecido nas obras anteriores de Quintana²⁰⁹, pela data em que foram escritas. O texto nos parece interessante, aqui, porque nele o eu-lírico expressa uma atitude que pode ser relacionada àquela que identificamos no *O Aprendiz de Feiticeiro*. Nesta obra, em alguns momentos, ele parece verdadeiramente “dançar diante do Caos”. Não deixa de expressar suas ‘misérias’, seus ‘arrebatamentos’, mas também quer encontrar no poema uma ‘luz dentro da noite’. Faz da morte um momento de beleza. Por isso, sua poesia não é só escuridão, porém traz também luminosidade e encantamento. Em meio às imagens do Caos, estão também as do mito, do sonho, do imaginário infantil.

Sabemos que, para um leitor ‘João-José’, sem perspectivas e esperanças, exposto debilmente às forças dominantes da sociedade que o modelam conforme interesses que lhe são alheios, esse momento de suspensão da realidade pode parecer, a princípio, apenas um lenitivo momentâneo e ineficiente. Diante de sua condição de necessidades múltiplas, a carência de poesia pode ser considerada insignificante. Porém, ao considerarmos o poder transformador da palavra poética, concordaremos que essa também é uma necessidade básica do homem, porque, sanando-a, ele poderá resgatar poderes que o permitam iniciar uma busca pela condição de dignidade. Bosi confirma essa capacidade da poesia:

“O trabalho poético é às vezes acusado de ignorar ou suspender a práxis. Na verdade, é uma suspensão momentânea e, bem pesadas as coisas, uma suspensão aparente. Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar.”²¹⁰

²⁰⁹ CUNHA. *Poesia e Poética de Mario Quintana*. p. 112.

²¹⁰ BOSI. *O Ser e o Tempo da Poesia*. p. 192.

Sob esse ponto de vista, podemos dizer que toda obra poética, mesmo o poema lírico, exerce uma função social. E, nesse sentido, *O Aprendiz* é um momento que denuncia a plena consciência do poeta acerca de sua função como criador. Ele quer preservar a poesia do mundo exterior, por acreditar que esse se tornou um espaço de trivialidades e de interesses impuros. O que busca são os “olhos cada vez mais lúcidos”, a renovação da capacidade de olhar, a liberdade que só a palavra poética pode trazer ao homem, clareando-lhe a visão com sua luminosidade de “pura estrela da manhã” (AF, p. 44). Porém, como vimos, ele também tem consciência do absurdo que se torna a sua tarefa diante da crueza da realidade, também lamenta a perda de seu poder de nomear e parece fazer de seu desencantamento do mundo, em muitos momentos, um bom motivo para a renúncia e para o silêncio. Ele sabe que sua tarefa é quase impossível nessa época em que sua voz mal pode ser ouvida. A morte configura-se, então, como vimos em vários textos, a única saída possível. A fala do eu-lírico é tensa, porque reflete, ao mesmo tempo, esse sentimento de angústia impotente e uma necessidade vital de expressão, de libertação. Vejamos, ainda uma vez, o modo como isso se apresenta:

“Os Caminhos Estão Cheios de Tentações

*Os caminhos estão cheios de tentações.
 Os nossos pés arrastam-se na areia lúbrica...
 Oh! Tomemos os barcos das nuvens!
 Enfunemos as velas dos ventos!
 Os nossos lábios tensos incomodam-nos como estranhas mordanças.
 Vamos! Vamos lançar no espaço – alto, cada vez mais alto! – a rede
 [das estrelas...
 Mas vem da terra, sobe da terra, insistente, pesado,
 Um cheiro quente de cabelos...
 A Esfinge mia como uma gata.
 E o seu grito agudo agita a insônia dos adolescentes pálidos,
 O sono febril das virgens nos seus leitos.
 De que nos serve agora o Cristo do Corcovado?!
 Há um longo, um arquejante frêmito nas palmeiras, em torno...
 A Noite negra, demoradamente,
 Aperta o mundo entre os seus joelhos.” (AF, p. 46)*

No texto, o eu-lírico fala em primeira pessoa do plural, assume-se parte de um “hós”, e expressa uma condição de aprisionamento, por motivos que não são expressos no texto. O fato é que ele tem seus passos limitados e sua voz presa por uma estranha tensão que o agita,

fazendo com que expresse o desejo de que tomar “o barco das nuvens”, de estender suas “velas ao vento”, ou seja, o desejo de libertar -se.

O apelo é para que a realidade (expressa pela imagem dos “caminhos cheios de tentações”, dos “pés que se arrastam na areia lúbrica” e dos “lábios tensos como estranhas mordanças”) seja abandonada. As “tentações” que o poeta menciona, bem como o adjetivo “lúbricas”, referente à qualidade das areias, sugerem que essa realidade tem seu lado atrativo, até mesmo voluptuoso, sensual. Não temos a delimitação de uma situação específica, mas podemos perceber os sentimentos negativos aos quais a condição do poeta lhe conduz, que o fazem querer resistir a entregar-se a essa realidade. Sua condição traz angústia, o que motiva o chamado do eu-lírico para a liberdade, para que se lance, “alto, cada vez mais alto! – a rede das Estrelas”. A imagem da estrela denota elevação e luminosidade e pode ser relacionada, como em outros momentos da obra, à própria poesia, que surge como um ponto de luz na escuridão. No entanto, esse chamado do poeta torna-se uma pálida esperança num contexto em que a escuridão da “Noite negra” reina absoluta. Aqui temos, portanto, novamente a atmosfera sombria, silenciosa e atemorizante que pode ser observada em outros textos, tais como *As belas, as perfeitas máscaras, Noturno e A Noite*. As imagens estranhas que aparecem nesses poemas e a tensão que cada verso transmite denunciam uma perturbação constante por parte do eu-lírico. Ele vê-se tomado pela dúvida e por uma angústia existencial indefinida. É o que ocorre no poema em questão, quando o eu-lírico se questiona: “De que nos serve agora o Cristo do Corcovado?”. Temos a impressão de que ele não consegue encontrar sentido na realidade exterior, o que lhe traz a sensação de deslocamento e a consciência de sua incompatibilidade com o mundo. Conforme já falamos antes, o Cristo é como tantos outros de monumentos de pedra construídos pelos homens, não tem uma razão de ser para o poeta. Ao contrário, parece-lhe chamar a atenção o “longo, arquejante frêmito das palmeiras, em torno”, num sinal de que há mistérios não revelados, com os quais ele quer ter contato.

A voz que incita ao vôo “os pés que se arrastam na areia lúbrica” e quer libertar os “lábios tensos que incomodam como estranhas mordanças” é logo abafada. O que o eu -lírico sente em seguida é o “cheiro quente de cabelos” que “vem da terra, sobe da terra, insistente, pesado” – o cheiro da morte. A Esfinge, símbolo dos mistérios da noite²¹¹, solta o seu grito agudo, que sufoca a voz do poeta. O texto diz que ela “ágita a insônia dos adolescentes pálidos” e o “sono febril das virgens nos seus leitões”, um a sutil sugestão de sensualidade. Mas

²¹¹ Ver também o poema *A Noite* (AF, p. 45), em que o poeta diz: “A Noite é uma enorme Esfinge de granito negro / Lá fora”.

a sensação que fica é de agonia, de sufocamento, como se nada pudesse ser feito para libertar-se dela.

Essa idéia é reforçada pelos últimos versos, em que temos a imagem da ‘Noite negra’ que ‘demoradamente, / Aperta o mundo entre seus joelhos’. A sugestiva referência a essa Noite enorme, opressora (novamente com N maiúsculo, ou seja, uma noite única, eterna) nos faz pensar que se trata de uma imagem simbólica, uma referência ao sofrimento, à solidão e ao desespero que invade os homens e os mergulha em escuridão. Isso se confirma ao verificarmos como a imagem se repete em outros textos, tal qual nos poemas anteriormente citados, trazendo consigo a idéia da morte, como uma única fuga possível quando a voz do poeta precisa calar, silenciando a poesia. Então, se não é possível ‘gritar claros nomes serenos’ (AF, p.45), porque o silêncio se impõe, é preciso sair ‘correndo descalço pela noite imensa’ (p. 43), e encontrar na morte a saída desejada.

O poema torna-se significativo para que percebamos a relação ambígua que o eu-lírico estabelece com a poesia. Ora parece querer abandoná-la, entregando-se ao pessimismo e buscando a morte como forma de libertação, ora faz viver intensamente a sua fantasia, criando mundos imaginários e seres fantásticos. Às vezes, como no exemplo citado, essa tensão entre a busca da liberdade imaginativa e a imposição do silêncio se manifesta no interior do mesmo texto, o que lhe confere grande poder de sugestão poética.

Essa ambigüidade pode ser percebida na própria estrutura da obra. Ela inicia com dois textos em que vigoram as imagens fantásticas e irreais, a luz e a vibração do dia (*Pino e O Dia*). Nos textos centrais, ao contrário, encontramos névoa, penumbra e escuridão. Ao final, a atmosfera sombria se esvai completamente e a claridade torna a ser dominante no último poema, o solene *Cântico* que fecha a obra. O fim se liga ao começo, pois o último texto expressa, tal qual os iniciais, um momento de plena comunhão do eu-lírico com as forças da natureza:

‘Cântico

*O vento verga as árvores, o vento clamoroso da aurora...
 Tu vens precedida pelos vãos altos,
 Pela marcha lenta das nuvens.
 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!” (AF, p. 51)

O poema já foi definido como um “cântico dionisíaco, de versos largos e viris, quase imperativos”, em que a música assume um tom majestoso de *gran finale*. São várias as aliterações (as principais, em v, em r e em c, além das secundárias, em t, m e l, que “enriquecem a pauta”²¹²) coroando imagens de um esplendor clássico, o que faz com que a curta extensão do poema não o impeça de sugerir a magnificência de um grande canto de louvor.

O poema registra um momento de plenitude de sensações, em que o eu-lírico percebe a natureza em seus diversos fenômenos: o vento da aurora, a luminosidade nascente, o movimento das nuvens e do mar. O apelo sensorial é intenso, como nos comprova ainda a imagem final, que produz um efeito de grande sugestividade visual e sonora: “Os clarins de ouro dos teus cabelos cantam na luz!”. É misteriosa a imagem feminina sugerida nos versos em que o poeta se dirige ao “tu” inominado, mas a sua vaga descrição é suficiente para que percebamos que ela emana beleza e perfeição. O poeta a vê “montada no claro touro da aurora”, como um ser mitológico surgindo magicamente. De novo, temos a referência ao touro como aquele que conduz o dia ao seu “pino”, como no texto que abre a obra. Elementos da natureza, como o vento e as árvores, se misturam aos seres imateriais, como os “Arcanjos” e o “touro da aurora”, fazendo com que a realidade própria do poema assuma um aspecto surreal. O momento é de intensa magia poética. O eu-lírico “escancara amplamente as janelas” de seu ser, abrindo a sua alma, “trêmula da revoada dos Arcanjos”, para receber aquela que se aproxima. Note-se que o verbo “escancara”, usado em vez de “abre” e reforçado pelo advérbio “amplamente”, dá idéia dessa disponibilidade com que o sujeito-lírico se posiciona para receber a figura luminosa. A imagem transmite a idéia de liberdade e esperança.

Segundo a multiplicidade de sentidos desejada pelo texto, não é permitido a nós, leitores, saber com certeza quem o poeta espera. Imaginamos, a princípio, que possa ser simplesmente a manhã de um novo dia que começa, deixando para trás as trevas da noite. Talvez a própria poesia, que fora outras vezes, ao longo da obra, associada às imagens da luz. Ou ainda a Morte, segundo nosso ponto de vista anterior, que a considerava um momento desejado com intensidade pelo eu-lírico. Mas o fato é que a iminência de sua chegada traz vibração e luz, deixando para trás a atmosfera sombria que vigorava nos textos anteriores. No

²¹² CUNHA. *Poesia e Poética de Mario Quintana*. p. 112.

final, *O Aprendiz* instaura novamente o domínio da fantasia, trazendo imagens de sublime encantamento.

A obra nos parece, assim, essencialmente ambígua. O poeta revela a beleza, mas também o desespero e o horror diante do mundo. Via de acesso ao sonho, a poesia de Quintana não se desliga da realidade. Sua obra permite o acesso a um universo, ao mesmo tempo, fantasioso e humano.²¹³

²¹³ CARVALHAL. *Mario Quintana dos 8 aos 80*. s/p.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O Aprendiz de Feiticeiro*, temos uma visão privilegiada do pensamento de Quintana e do estilo multifacetado que seria a marca do autor ao longo de sua trajetória literária. No livro, conseguimos perceber a modernidade temática e formal do poeta gaúcho, permeada por uma crença, sempre sugerida em seus versos, nos valores eternos da arte poética. Nele estão os temas essenciais da obra do autor, verdadeiras obsessões se considerarmos a insistência com que aparecem ao longo de sua trajetória: o vento, as ruas, a infância e, principalmente, a morte. Registrando o sentimento de angústia e impotência do homem moderno diante de seu mundo inapreensível, *O Aprendiz* não deixa de anunciar a poesia como uma necessidade, como um antídoto para a solidão e o desespero que assolam o seu tempo. O abandono da capacidade imaginativa, a desconsideração das formas do pensamento mítico e a conseqüente distância do mundo natural levam o homem a tornar-se impenetrável à poesia. E, para Mario Quintana, a vida sem poesia é certamente uma vida desequilibrada, pois a expressão poética é, para ele, uma forma naturalmente humana de relacionamento com a realidade.

NO *Aprendiz de Feiticeiro*, temos elementos importantes dessa poética quintaneana que se configura ao longo de sua obra. A partir do que procuramos demonstrar neste trabalho, é possível justificarmos a afirmação de que, no livro, se manifesta a “voz genuína” do poeta. Multiplicando formas e temas, o autor consegue alcançar o equilíbrio entre racionalismo e surrealismo, o que seria, desde então, uma característica recorrentemente apontada em seus quintanares. Expondo o leitor sucessivamente aos domínios da luz e da escuridão, do encantamento e do desespero, da vida e da morte, leva-o a conhecer os traços de uma personalidade poética complexa e sintonizada às inquietações do homem de seu tempo. Sem deixar de fazer valer sua voz pessoal, reúne as suas diversas “confluências” a partir de um ponto de vista sempre constante acerca da natureza da poesia e de sua função. Representante da liberdade conquistada pelo modernismo, sua poesia se vale do poder de transformar, deformar, sintetizar – recriar, afinal – a realidade, para revelar uma verdade antes desconhecida, porque absolutamente individual. O poeta apresenta a *sua* verdade e vive-a intensamente.

Sempre investigando essa visão pessoal do autor acerca do fenômeno poético e do papel do escritor no contexto da modernidade, é que consideramos os diversos aspectos da poesia *do Aprendiz*, tais como o seu vínculo com alguns elementos da estética surrealista e o

seu aparente descompromisso social. A partir desse estudo, verificamos que as motivações do poeta estão sempre, de alguma forma, ligadas à sua crença original de que a poesia é o domínio da imaginação, faculdade humana superior e de importância crucial para a vida humana. Sua obra é essencialmente lírica, como dissemos, mas estende seu alcance a uma dimensão que supera os limites de seu próprio ego, tornando-se, em vários aspectos, um testemunho do próprio ser do homem. Falando de si mesmo, expressando suas aflições, inquietações e deslumbramentos, o eu-poético de *O Aprendiz* revela sua humanidade, trazendo mais uma vez os temas universais da fugacidade do tempo, da infância, da vida e da morte, que tanto ocuparam os artistas de todas as épocas e culturas, sob um ponto de vista revelador.

Ao lado de seres marginais, que ocupam uma posição à parte na sociedade – crianças ou loucos – o poeta assume sua posição “contra o meio”, desejando fazer de seus poemas não só instantes de refúgio do mundo opressor, mas instrumentos de resgate de um modo de ver que o ser humano desaprendeu. Consciente de que a realidade exterior conspira contra esse ideal, que o enigma do mundo se tornou inalcançável – propenso, muitas vezes, a calar – mesmo assim faz afluírem as suas imagens misteriosas. Ele transpõe o domínio das aparências, abandona os conceitos positivos sobre a realidade e convida o leitor a resgatar sua capacidade de adentrar no múltiplo e imprevisível mundo imaginário, sempre fiel à sua crença de que “uma vida não basta ser vivida: também precisa ser sonhada.” (CH, p. 166)

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE MARIO QUINTANA

1.1 Publicações em seqüência cronológica

A Rua dos Cataventos. Porto Alegre: Globo, 1940.

Canções. Porto Alegre: Globo, 1946.

Sapato Florido. Porto Alegre: Globo, 1948.

O Batalhão das Letras. 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. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

Pé de Pilão. Petrópolis: Vozes, 1968.

Caderno H. Porto Alegre: Globo, 1973.

Apontamentos de História Sobrenatural. Porto Alegre: IEL, DAC, SEC, Globo, 1976.

Quintanares. Porto Alegre: Globo, 1976. (Edição de *Poesias* para a MPM Propaganda)

A Vaca e o Hipogrifo. Porto Alegre: Garatuja, 1977.

Prosa & Verso. Porto Alegre: Globo, 1978.

Chew me up Slowly. Versão Maria da Glória Bordini e Diane Grosklaus. Porto Alegre: Globo, Riocell, 1978. (Edição em inglês do *Caderno H*)

Na Volta da Esquina. Porto Alegre: Globo, RBS, 1979.

Objetos Perdidos y otros poemas. Versão Estela dos Santos. Buenos Aires: Calicanto, 1979. (Antologia bilíngüe)

Esconderijos do Tempo. Porto Alegre: L& PM, 1980.

- Nova Antologia Poética*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1981.
- Lili Invento o Mundo*. Org. Mery Weiss. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- Os Melhores Poemas de Mario Quintana*. Org. Fausto Cunha. São Paulo: Global, 1983.
- Nariz de Vidro*. Org. Mery Weiss. São Paulo: Moderna, 1984.
- Sapo Amarelo*. Org. Mery Weiss. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- Primavera Cruza o Rio*. Org. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1985.
- 80 Anos de Poesia*. Org. Tânia Franco Carvalhal. Porto Alegre/ Rio de Janeiro: Globo, 1986.
- Baú de Espantos*. Porto Alegre/ Rio de Janeiro: 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*. Org. Waldir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
- Velório sem Defunto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- Sapato Furado*. Porto Alegre: FTD, 1994.
- Anotações Poéticas*. São Paulo: Globo, 1996.
- Antologia Poética*. Porto Alegre: L& PM, 1997.
- Água: os últimos Poemas de Mario Quintana*. Org. Elena Quintana e Eduardo San Martim. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- Mario Quintana: Poesia Completa*. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

1.2 Edições utilizadas neste estudo

- A Vaca e o Hipogrifo*. Porto Alegre: Guaratuja, 1977.
- Poesias*. 5.^a ed. Porto Alegre/ Rio de Janeiro: Globo, 1981.
- Baú de Espantos*. Porto Alegre: Globo, 1986.

Apontamentos de História Sobrenatural. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

Da Preguiça como Método de Trabalho. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

Preparativos de Viagem. 3.^a ed. São Paulo: Globo, 1994.

A Cor do Invisível. São Paulo: Globo, 1994.

Esconderijos do Tempo. São Paulo: Globo, 1995.

Caderno H. 7.^a ed. São Paulo: Globo, 1998.

O Aprendiz de Feiticeiro. São Paulo: Globo, 2005.

Porta Giratória. São Paulo: Globo, 2005.

2. BIBLIOGRAFIA SELECIONADA SOBRE O AUTOR

BECKER, Paulo. *Mario Quintana: As Faces do Feiticeiro*. Porto Alegre: Ed. UFRGS / EDIPUCRS, 1996.

BITTENCOURT, Gilda N. da Silva. *Caminhos de Mario Quintana: a formação do poeta*. 1983. (Dissertação de Mestrado) UFRGS, Porto Alegre.

BRITO, Mario da Silva. *O Fantasma sem Castelo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CLEMENTE, Elvo; CAMINHA, Heda M.; MOREIRA, Alice C. *A Retórica da Ironia em Mario Quintana: Teoria e Prática*. Porto Alegre: Acadêmica / Letras de Hoje, 1983.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Mario Quintana dos 8 aos 80*. Porto Alegre: Samrig, 1985.

_____. *Mario Quintana*. 8.^a ed. Porto Alegre: IEL/ Corag, 2000. (Autores Gaúchos, vol. 6)

CARVALHO, Vinícius Mariano. *Fora da Poesia não há Salvação: uma hermenêutica literária da poesia de Mario Quintana à luz da via negativa*. 2006. (Tese de Doutorado) Philosophischen Fakultät der Universität Passau, Alemanha.

CASTRO, Néa. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1985.

CUNHA, Fausto. *Assassinemos o Poeta*. In: *A Luta Literária*. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1964.

_____. *Antologia Crítica*. In: *Poetas do Modernismo*. Brasília: INL, 1972.

_____. Poesia e Poética de Mario Quintana. In: *A Leitura Aberta: Estudos de Crítica Literária*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

FACHINELLI, Nelson. *Mario Quintana: Vida e Obra*. Porto Alegre: Ed. Bels, 1976.

FIGUEIREDO, Maria Virgínia Poli. *O uni-verso de Mario Quintana*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1976.

FIRMO, Lúcia M. *Percursos Temáticos e Figurativos em textos de Mario Quintana*. 2004 (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal da Paraíba.

FONSECA, Juarez. *Ora Bolas: o Humor Cotidiano de Mario Quintana*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.

HECKER FILHO, Paulo. Menino Perplexo, Rei de Ouros. In: *A alguma Verdade: Crítica e Autocrítica*. Porto Alegre: Edição do Autor, 1952.

HUPPES, Ivete Susana Kist. *A Poética de Mario Quintana*. 1979 (Dissertação de Mestrado) PUCRS, Porto Alegre.

KOVLADOFF, Santiago. Mario Quintana: trajetória de uma voz. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n° 462, 1988.

LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica, 1.ª série* Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira* (Vol. 7). São Paulo: Cultrix, 1979.

MEYER, Augusto. O Fenômeno Quintana. In: *A Forma Secreta*. 4.ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico* (vol. 3). São Paulo: Martins, 1945.

_____. *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1952.

MORAES, Carlos Dante de. Mario Quintana. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 out. 1976.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A Poesia de Mario Quintana*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1994.

PINTO, Sérgio de Castro. *Longe Daqui, Aqui Mesmo: A Poética de Mario Quintana*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2000.

RESTUM, Olga. *Mario Quintana: Recepções Críticas e Leitura Avulsa*. 1994 (Tese de doutorado) PUCRJ.

SHÜLER, Donaldo. A Trajetória Poética de Mario Quintana. *Revista Organon*. Porto Alegre, vol. 15, n° 15, 1986.

TÁVORA, Araken. *Encontro Marcado com Mario Quintana*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. A Enunciação Poética de Mario Quintana. In: *Retórica do Silêncio I: Teoria e Prática do Texto Literário*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1989.

TREVISAN, Armindo; RUAS, Tabajara. *Mario*. Porto Alegre: CEE, 1998.

_____. *Mario Quintana Desconhecido*. Porto Alegre: Brejo Editora, 2006.

TORRESCASANA, Nilce Maria Ferrugem. *Mario Quintana: o Lirismo na Poesia*. Porto Alegre: Edição do Autor, 1986.

VASSALLO, Márcio. *Mario Quintana*. São Paulo: Moderna, 2005.

YOKOZAWA, Solange Fiúza Cardoso. *A Simplicidade Sublime da Poesia de Mario Quintana*. Universidade Federal de Goiás, 1995. (Dissertação de Mestrado)

_____. *A Memória Lírica de Mario Quintana*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2006.

ZILBERMAN, Regina. *Mario Quintana*. (Literatura Comentada). São Paulo: Abril Educação, 1982.

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo: Ed. Landmark, 2005.

ANDRADE, Mario de. *Obra Imatura*. 2.^a ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Remberto Francisco Kuhnen, Antonio da Costa Leal, Lidia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A Água e os Sonhos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad. José B. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Trad. Heindrun K. M. Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____ e outros. *Textos Escolhidos*. Sel. Zeliko Laparic e Otília Fiori Arantes. São Paulo: Ed. Abril, 1975.

_____. *Charles Baudelaire – um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3)

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- BERNIS, Jeanne. *A Imaginação: do Sensualismo Epicurista à Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (org.). *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann, São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.
- _____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed São Paulo: T.ª Queiroz, 2000.
- _____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Surrealismo: Rupturas Expressivas*. São Paulo: Atual, 1986.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. Trad. Tomás Bueno. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.
- COUTINHO, Afrânio. *O Processo de Descolonização Literária*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1983.
- CUNHA. *Aproximações Estéticas do Onírico*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- DUPLESSIS, Yves. *O Surrealismo*. 2.ª ed. Trad. Pierre Santos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FELÍCIO, Vera Lúcia. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Edusp, 1994.
- FISCHER, Luís Augusto. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. 2ª ed. Porto Alegre: Ed da Universidade /UFRGS, 1998.
- 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.
- GIL, Fernando Cerisara. *Do Encantamento à Apostasia: A poesia brasileira de 1880-1919: antologia e estudo*. Curitiba: Ed da UFPR, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbrismo ao Modernismo – O Primeiro Bandeira e outros Poetas Significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Simbolista – Textos Doutrinários Comentados*. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 1994.

_____. *A Estética Surrealista – Textos Doutrinários Comentados*. São Paulo: Atlas, 1995.

_____. *O Poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva / Ed. Da Universidade de São Paulo, 1989.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HELD, Jacqueline. *O Imaginário no Poder: as Crianças e a Literatura Fantástica*. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

JUNG, Carl G. *O Homem e seus Símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira

LEITE, Lúgia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1972.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e Modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LINHARES, Temístocles. *Diálogos sobre a Poesia Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: poesia*. São Paulo, Cultrix, 2000.

_____. *História da Literatura Brasileira (modernismo)*. Vol. V. São Paulo: Cultrix, 1998.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Desumanização da Arte*. Trad. Ricardo Araújo. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1999.

PAES, José Paulo. *Gregos & Baianos – ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Os Filhos do Barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia Moderna*. In: COUTINHO, Afrânio e outros. *A Literatura no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1966.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. Nilton Tridapalli. Curitiba: Ed UFPR, 2006.

TORRE, Guillermo. *História das Literaturas de Vanguarda*. Vol. III. Trad. Armando Silva Carvalho e Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

TRESIDDER, Jack. *O Grande Livro dos Símbolos*. Trad. Ricardo Inojosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e Imagem: Leituras Cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 200.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. 2.^a ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

_____. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: L&PM, 1985.