

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ-UFPR
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Adriana Paula Rodrigues Silva

A POESIA ANTIMODERNA DE MARIO QUINTANA

Curitiba

2017

ADRIANA PAULA RODRIGUES SILVA

A POESIA ANTIMODERNA DE MARIO QUINTANA

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras, no Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil

Curitiba-PR

2017

Catálogo na publicação
Manluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Silva, Adriana Paula Rodrigues
A poesia antimoderna de Mário Quintana / Adriana Paula
Rodrigues Silva – Curitiba, 2017
194 f.; 29 cm

Orientador, Fernando Censara Gil
Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná

1 Quintana, Mario, 1906-1994 2 Literatura brasileira - Poesia
3 Metalinguagem | Título

CDD 869 14



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de tese de doutorado de **ADRIANA PAULA RODRIGUES SILVA** para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Os abaixo-assinados Fernando Cerisara Gil, Presidente, Guilherme Gontijo, Waltencir Alves de Oliveira, Sandra Stroparo e Raquel Ilescas Bueno, arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a tese “**A POESIA ANTIMODERNA DE MARIO QUINTANA**”.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutora em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. Fernando Cerisara Gil (Presidente)		Aprovada
Dr. Guilherme Gontijo		APROVADA
Dr. Waltencir Alves de Oliveira		APROVADA
Dr ^a Sandra Stroparo		Aprovada
Dr ^a Raquel Ilescas Bueno		APROVADA

Curitiba, 27 de março de 2017.

Profª Drª Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima nonagésima quarta, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutora a que se submeteu a doutoranda **ADRIANA PAULA RODRIGUES SILVA**. No dia vinte e sete de março de dois mil e dezessete, às catorze horas e trinta minutos, na sala 1013, 10º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Fernando Cerisara Gil, Presidente, Guilherme Gontijo, Waltencir Alves de Oliveira, Sandra Stroparo e Raquel Ilescas Bueno designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada “**A POESIA ANTIMODERNA DE MARIO QUINTANA**”, apresentada por **ADRIANA PAULA RODRIGUES SILVA**. A sessão teve início com a apresentação oral da doutoranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Fernando Cerisara Gil retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Doutora em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e sete de março de dois mil e dezessete.

Dr. Fernando Cerisara Gil

Dr. Guilherme Gontijo

Dr. Waltencir Alves de Oliveira

Drª Sandra Stroparo

Drª Raquel Ilescas Bueno

Adriana Paula Rodrigues Silva

*A Deus, poesia sublime do Universo.
À minha família, razão da minha luta com as letras.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, razão primeira de todas as coisas, inclusive da poesia.

A meus pais, que, em meio a todas as dificuldades, foram os grandes impulsionadores de meus estudos.

A meus avós maternos e paternos, que, infelizmente, não podem, em matéria, partilhar este momento comigo (*in memoriam*).

A meus irmãos e sobrinhos, a quem sempre desejei dar o melhor exemplo.

A todos os meus alunos, particularmente aqueles que compartilharam comigo a paixão por Mario Quintana.

A todos os meus amigos, que sempre acreditaram em mim e nos meus devaneios poéticos, em especial, aos meus queridos amigos, Raimundo Dutra e Socorro Estrela.

À Profa. M.Sc. Zuleide Freitas, à Profa. Dra. Maria do Socorro Rios Magalhães, ao Professor M.Sc. Antônio José Rêgo (*In memoriam*), à Profa. Dra. Solange Leopoldino, que compartilharam comigo a viagem pela literatura nos bancos universitários da UFPI.

À amiga querida, responsável pela revisão deste trabalho, Janice Batista, por sua lealdade e carinho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil, à Profa. Dra. Sandra Stroparo e ao Prof. Dr. Guilherme Gontijo, por suas lúcidas e significativas contribuições para a realização deste trabalho.

Aos amigos e colegas do IFPI, pelo apoio e incentivo, que contribuíram imensamente para esta realização.

Aos amigos do Grupo Espírita Irmã Scheilla, com quem sempre pude contar, especialmente nos momentos mais graves.

A meus amigos Raphael Pappa, Diego Pancier e Mauro Scaramuzza, pelo carinho e calor nessa Curitiba tão gelada.

RESUMO

Nesta tese, objetivamos verificar a presença da poesia antimoderna de Mario Quintana, que se desenvolveu ao longo de sua carreira. Por essa razão, visitamos toda a obra do poeta, no intuito de trazer à tona os elementos presentes em seus textos, que fazem dele um poeta filiado à corrente antimoderna. Inicialmente, apresentamos algumas considerações teóricas acerca do antimoderno, conforme Compagnon (2011), para logo realizar o levantamento dos fatores presentes da obra de Quintana que o tornam antimoderno. Em seguida, descrevemos o panorama literário das décadas de 1940 e 1950, período das primeiras publicações do poeta, no intuito de contextualizar sua produção literária. Ainda trazemos à baila as reflexões em torno do tipo de aliciação do poeta, a partir da análise de suas poesias. Na parte final deste trabalho, realizamos a análise da metapoesia e da crítica ao modernismo, presentes em suas obras. Com este fim, discutimos alguns aspectos dos estudos da metalinguagem. Para tanto, nos apoiamos nas teorias da poesia moderna e da crítica literária. Também reconstituímos, dentro dos nossos objetivos, o itinerário do poeta por meio das páginas dos treze livros editados entre 1940 a 1990, particularmente dos textos que apresentam elementos caracterizadores do antimoderno. Nossas constatações estão fundamentadas em estudos de teóricos da poesia moderna, dentre eles Antonie Compagnon (2010 e 2011). E, no que concerne à metalinguagem, buscamos apoio nos estudos de Gilberto Mendonça Teles (1989) e Samira Chalhub (1986), entre outros. São ainda referenciais importantes para o desenvolvimento desta tese os estudos de Carvalhal (1997; 2005), Glória Bordini (1997; 2006), Regina Zilberman (1982; 2006), Ligia Chiappini (1972). Na execução deste trabalho, foi possível verificar nas obras de Quintana a presença dos rudimentos que fazem dele um poeta marcado pelas características daquilo que Compagnon definiu como antimoderno. Embora a ambivalência dos conceitos de moderno e antimoderno, averiguamos ao final do estudo aspectos particulares, elaborados por meio de conceitos metapoéticos e metalinguísticos que se articulam na obra do poeta de modo singular e constante, colaborando para a constatação de marcas da antimodernidade presentes em toda sua obra.

Palavras-chaves: Mario Quintana. Antimoderno. Metalinguagem. Metapoesia.

ABSTRACT

In this thesis, we aimed to verify the presence of Mario Quintana's anti-modern poetry, which developed throughout his career. Thence, we visit the entire work of the poet, in order to bring to light the elements present in his texts, which make him a poet affiliated with the anti-modern current. Initially, we present some theoretical considerations about the anti-modern according to Antoine Compagnon (2011), in order to carry out the survey of the present factors of Quintana's work that make it anti-modern. Then we describe the literary panorama of the 1940s and 1950s, period of the first publications of the poet, in order to contextualize his literary production. We still bring to light the reflections around the poet's kind of engagement, from the analysis of his poems. In the final part of this work we analyze both the metapoetry and the criticism of modernism present in Quintana's works. To this end, we briefly discuss the studies of metalanguage, based on theories of modern poetry and literary criticism. We also reconstitute, within our objectives, the poet's itinerary through the pages of his thirteen books published between 1940 and 1990, particularly those texts that present elements that characterize the anti-modern. Our findings are based on studies of modern poetry theorists, such as Antoine Compagnon (2010 and 2011). As far as metalanguage is concerned, we sought support in the studies of Gilberto Mendonça Teles (1989) and Samira Chalhub (1986), among others. Other important references for the development of this thesis are the works of Tânia Carvalhal (1997; 2005), Gloria Bordini (1997; 2006), Regina Zilberman (1982; 2006), Ligia Chiappini (1972), and many others. In the execution of this work, it was possible to verify in the works of Quintana the presence of elements that make him a poet affiliated to the anti-modernism. Concluding the thesis, we identify the particular aspects in Quintana's work that, elaborated through metapoetic and metalinguistic concepts that are articulated in a singular and constant way, collaborate for his affiliation to anti-modernism.

Keywords: Mario Quintana. Anti-modern. Metalanguage. Metapoetry.

RESUMEN

En esta tesis, objetivamos verificar la presencia de la poesía antimoderna de Mario Quintana, que se desarrolló a lo largo de su carrera. Por esa razón, visitamos toda la obra del poeta, con el intuito de traer a la luz los elementos presentes en sus textos, que lo hacen un poeta afiliado a la corriente antimoderna. Inicialmente, presentamos algunas consideraciones teóricas acerca de lo antimoderno conforme Compagnon (2011), para realizar enseguida la recolección de los factores presentes de la obra de Quintana que lo tornan antimoderno. Luego describimos el panorama literario de las décadas de los 1940 y 1950, periodo de las primeras publicaciones del poeta, con el objeto de contextualizar su producción literaria. Aún planteamos las reflexiones acerca del tipo de incitación del poeta, a partir del análisis de sus poesías. En la parte final de este trabajo realizamos el análisis de la metapoesía y de la crítica al modernismo presentes en sus obras. Para este fin, discutimos algunos aspectos de los estudios del metalenguaje. Para tanto, nos apoyamos en las teorías de la poesía moderna y de la crítica literaria. También reconstituimos, dentro de nuestros objetivos, el itinerario del poeta por medio de las páginas de los trece libros editados entre 1940 a 1990, particularmente en los textos que presentan elementos caracterizadores de lo antimoderno. Nuestras constataciones se fundamentan en estudios de los teóricos de la poesía moderna, entre ellos: Compagnon (2010 y 2011). Y, en lo que concierne al metalenguaje, buscamos apoyo en los estudios de Gilberto Mendonça Teles (1989) y Samira Chalhub (1986), entre otros. Aún son referenciales importantes para el desarrollo de este trabajo los estudios de Carvalhal (1997; 2005), Glória Bordini (1997; 2006), Regina Zilberman (1982; 2006), Ligia Chiappini (1972), y muchos otros. En la ejecución de este trabajo, fue posible verificar en las obras de Quintana la presencia de los rudimentos que lo convierten en un poeta afiliado a lo antimoderno. Al concluir la tesis, identificamos los aspectos particulares en la obra de Quintana que, elaborados por medio de conceptos metapoéticos y metalingüísticos que se articulan de modo singular y constante, colaboran para su afiliación al antimodernismo.

Palabras clave: Mario Quintana. Antimoderno. Metalenguaje. Metapoesía.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	MARIO QUINTANA, POETA ANTIMODERNO?.....	17
2.1	Antimoderno, um contra-caminho ou caminho possível?.....	17
2.2	A poesia de Quintana, outro percurso.....	26
3	A POESIA EMPENHADA DE MARIO QUINTANA	61
3.1	Quintana e o cenário modernista.....	61
3.2	A poesia empenhada com a poesia.....	79
4	A METALINGUAGEM NA POESIA EMPENHADA DE QUINTANA	115
4.1	Considerações acerca da metalinguagem.....	115
4.2	A metapoesia de Mario Quintana.....	124
4.3	A crítica ao modernismo na obra de Quintana.....	157
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	181
	REFERÊNCIAS.....	187

1 INTRODUÇÃO

Na poesia o tempo não existe.

Quintana (2013)

Os conceitos de moderno, modernidade e modernismo não são caixas fechadas, rótulos que se adequam ou não este ou aquele autor de um dado grupo ou equipe de artistas de um dado momento histórico-literário. Essas definições são flexíveis e, em algumas circunstâncias, ambíguas.

Ao afirmar que todo moderno é um antimoderno, por exemplo, Compagnon (2011) deflagra a ambivalência não somente de autores e obras daquilo que conhecemos como moderno, mas também a flexibilidade desse conceito. Daí o perigo de tentar encaixar determinado autor dentro de certo grupo utilizando como medida desse agrupamento elementos meramente extratextuais, tais como a data de publicação de suas obras ou a geração a que temporalmente ele pertença.

Esta rápida reflexão serve para ajuizarmos que as definições de românticos, parnasianos, simbolistas, modernistas, muitas vezes restritivas ou adequadas para alguns, não se coadunam com todos os autores que produziram na mesma época, tornando essas tentativas de definição, em alguns casos, apressadas, perigosas ou levianas. Essa talvez seja a situação em que se encontre boa parte da fortuna crítica de Mario Quintana.

Ao categorizá-lo como moderno, modernista, neo-simbolista muitos estudiosos de sua produção não perceberam como são frágeis os liames que prendem suas obras, ambivalentes e variadas, a essas categorias estabelecidas pela história da literatura, que as estabelece muito mais com fins didáticos que construídas a partir de uma análise acurada dos textos literários.

Compreender essa variedade da obra de Quintana e suas marcas como antimoderno foi para nós um grande desafio, pois, desde a organizadora da obra de Quintana, Tânia Franco Carvalhal, estudiosa da literatura comparada, passando por Alfredo Bosi, historiador das nossas letras, e todas as teses e dissertações que encontramos em número significativo voltadas para os livros quintanianos, temos

assistido a um desfile de classificação da obra do poeta que varia, muitas vezes, de modo incompreensível.

Por essa razão, este trabalho teve como principal objetivo analisar as marcas de antimodernidade presentes na poesia de Mario Quintana (1906-1994). Nosso intuito não é encaixar autor e obra numa categoria de antimoderno, ao contrário, essas tentativas são inúmeras e todas atendem, em parte, o objetivo a que se propõem, porque de um modo geral, a obra do de Quintana traz marcas de um simbolismo que é ponte para o modernismo. Essa ambivalência o torna um poeta de transição ou, nas palavras de Bosi (2006, p. 463), “poeta que encontrou fórmulas felizes de humor sem sair do clima neo-simbolista que condicionara a sua formação”.

Assim, para realizar essa tarefa, selecionamos as obras *A rua dos cataventos* (1940), *Canções* (1946), *Sapato Florido* (1948), *Aprendiz de feiticeiro* (1950), *Espelho mágico* (1951), *Caderno H* (1973), *Apontamentos de história sobrenatural* (1976), *A vaca e o hipogrifo* (1977), *Esconderijos do tempo* (1980), *Baú de espantos* (1986), *Da preguiça como método de trabalho* (1987), *Preparativos de viagem* (1987), *Porta Giratória* (1988), *A cor do invisível* (1989) e *Velório sem defunto* (1990). Deixamos de fora as antologias e as obras de literatura infanto-juvenil que não atendiam ao nosso intento.

A leitura dos poemas de Quintana, desde nosso trabalho de Mestrado, possibilitou-nos verificar que o poeta desempenha dupla função no exercício de seu ofício: é a um só tempo contemplador e coisa contemplada. Dessa constatação, um fato nos atraiu a atenção: o tratamento metalinguístico e metapoético,¹ presente em seus textos, principalmente naqueles que compõem *corpus*² de análise deste trabalho.

Sabemos que em toda a história da poesia, desde a clássica à moderna, sempre houve poetas que tratam do objeto poético na própria poesia, ou seja, que se voltam para a reflexão do fazer poético. No entanto, essa elaboração teórica realizada de modo consciente e sistemática possivelmente teve sua gênese na

¹ Consoante Chalhub (1986, p. 71), “metalinguagem é uma atitude moderna”, que dá uma perspectiva nova às artes. Metapoética configura-se, portanto, como a atitude de explorar no próprio poema “problemas teóricos do ato de poeitar” (CHALHUB, 1986, p. 60). É nesse sentido que concebemos metapoesia, Metapoética.

² Desse *corpus*, excluímos suas antologias e obras de literatura infanto-juvenil.

segunda metade do século XIX, com poetas como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, que subverteram os valores estabelecidos, perturbando a linguagem e reelaborando conceitos estéticos. A poesia sobre a poesia torna-se assim instrumento de rebeldia para os poetas modernos, que foram buscar nessa veia o sangue da própria produção.

No cenário literário brasileiro, para citar apenas alguns, encontramos poetas como Manuel Bandeira, Drummond e João Cabral de Melo Neto, exemplos dessa linhagem de poetas que fazem da cogitação da poesia um dos vetores de seus versos. Nesse conjunto de poetas, embora não nos mesmos moldes e parâmetros, encontra-se Mario Quintana. Aqui é bom que se esclareça que não estamos estabelecendo uma comparação, muito menos um juízo de valor entre o poeta do Sul e os demais, pois cada um deles tem sua própria trajetória e talvez seja de Bandeira quem Quintana mais se aproxime na constituição de sua lírica.

Desde a obra inaugural, *A rua dos cataventos* (1940), Quintana traz para os seus versos a crítica da própria poesia, num processo particular, nem sempre comum aos seus coetâneos. Por essa razão, e por percebemos em sua obra uma constante postura de indiferença ou repúdio aos moldes poéticos em que ele estava inserido, de nostalgia dos tempos anteriores à revolução tecnológica, de busca da compreensão da morte como fenômeno natural que os tempos hodiernos relegaram à condição de interdito, mas, sobretudo de rejeição ao urbanismo das grandes cidades é que decidimos investigar em sua obra as marcas do antimoderno.

A crítica em torno de Mario Quintana sempre apontou a reflexão sobre a linguagem literária como um dos condutores dos seus quintanares.³ Segundo esses estudiosos, há na obra do poeta um processo de adensamento dessa reflexão que parte dos metapoemas e alcança seus textos metalinguísticos: prosa poética, prefácios, entrevistas, cartas, crônicas, conforme veremos mais adiante.

Mario Quintana desdobra-se em crítico da poesia moderna que ele produz, mas não apenas dela. Também estende seus posicionamentos aos movimentos literários que acompanhou e assistiu ao longo de sua carreira, dentre eles o modernismo, sobre o qual trata em vários de seus textos e crônicas. Repensa a

³ Palavra criada pelo poeta na “Canção de barco e de ouvido”, do livro *Canções*, e adotada por Manuel Bandeira quando o homenageou (TELES, 1989).

linguagem da poesia moderna e recorre às coisas simples e rotineiras, de onde o poeta extrai temas universais. Desse modo, reflete sobre a dolorosa tarefa de fazer poesia: “Ah, essas pequenas coisas, tão cotidianas, tão prosaicas às vezes, de que se compõem meticulosamente a tessitura de um poema...” (QUINTANA, 2005, p. 336).

O cotidiano que Quintana revisita em suas obras desfila em estado natural, revelando que o poético está em todas as coisas: pássaros, sapatos, vacas, jornais, hipogrifos, nas ruas, nos fios elétricos, nas pessoas, nas árvores, na grama. Essas coisas simples, que ele elege como matéria de poesia, permitem aos elementos poéticos a conquista de um espaço em que a poesia se volta para si própria, não como forma de autocontemplação, mas de crítica, como afirma: “um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema” (QUINTANA, 2005, p. 197).

Não somente pelas características que delineamos e pela apreciação endereçada ao modernismo, guardadas, obviamente, as suas peculiaridades, constatamos as marcas do antimoderno em sua poesia, pois, ao tempo em que rompe com elementos do modernismo em que ele se encontra, recorre a estes mesmos elementos para criticá-los. Além do mais, sua poesia não se fecha hermeticamente em racionalismos, como o fizeram os modernistas brasileiros em determinado momento, ao contrário, abre-se para a rua, para a vida, para a poesia, para a ironia e o riso, fazendo da crítica metalinguística ou metapoética um de seus motivos mais frequentes.

Ao se declarar poeta livre, sem compromissos com escolas ou estilos, argumenta que, embora “o versolibrismo tenha libertado o verso, é verdade, não libertou o poeta” (QUINTANA, 2005, p. 304), trazendo para si mesmo a condição de poeta preso, assim como muitos dos seus contemporâneos, aos moldes da poesia que ele muitas vezes observava para criticar, como faz com muita constância ao Concretismo, por exemplo.

A partir da leitura de seus livros podemos observar que ele não aderiu a nenhum estilo em especial, frequentando em sua produção as mais variadas formas poéticas: sonetos, haicais, quadras, canções, poemas em prosa e poemas livres. Dentre seus quintanares, encontramos um livro composto apenas de sonetos,

publicado em uma época na qual o Brasil abominava o verso metrificado, mas que não foi totalmente excluído do rol de poetas tais como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. No entanto, é em seus poemas em prosa que o verso ganha liberdade, distancia-se da métrica e se deixa domar pelo ritmo.

Quando Mario Quintana publicou *A rua dos cataventos*, em 1940, sua obra de estreia, o cenário literário nacional vivia ainda a euforia causada pelos reflexos da Semana de Arte Moderna, que ocorreu em 1922, em São Paulo, cuja ideologia era de desvinculação e abandono da métrica, das temáticas e do estilo que até então vigoravam entre simbolistas e parnasianos.

Os poetas daquela geração procuraram rescindir com o passado, embora a grande maioria passasse por um período de transição e por isso mesmo nem sempre conseguissem essa ruptura, que buscavam alcançar por meio de uma linguagem mais cotidiana e de temas menos clássicos e formais, que traduzisse a liberdade que tanto almejavam.

Essas características que permeiam a poesia do Modernismo brasileiro encontram, nos quintanares, terreno fértil, que não se contentam em ser apenas poesia lírica, mas sim poesia crítica, voltando-se para seus elementos constitutivos, a fim de pensar sobre eles, e, quando não lhe convém, negá-los ou irromper contra eles, marca do antimoderno.

Assim, como método de abordagem das obras de Quintana, optamos pela análise dos poemas a partir do aparato teórico presente em *Os antimodernos* (2011) e *Os paradoxos da modernidade* (2011), de Antoine Compagnon. Certamente recorreremos à fortuna crítica do poeta, tanto de estudiosos rio-grandenses, quanto os que estão dali mais distantes. Para essa seção, foram necessárias algumas escolhas, visto que nos dias atuais a fortuna crítica do poeta é bastante extensa, embora nem sempre apresentem o devido cuidado na análise de seus poemas.

Para atingir nossos objetivos, a tese está organizada em cinco partes: Capítulo 1 - *Introdução*. O Capítulo 2 - *Mario Quintana: marcas do antimoderno* estruturou-se em dois subcapítulos: *Antimoderno, um contra-caminho ou um caminho possível*; e *A poesia de Quintana, outro percurso*. O primeiro subcapítulo expõe as abordagens teóricas acerca do antimoderno de Compagnon (2011). O

segundo, por sua vez, se constitui no levantamento das marcas do antimoderno constantes na obra de Quintana.

O Capítulo 3 - *A poesia empenhada de Mario Quintana* - subdividiu-se em duas seções: *Quintana e o cenário modernista*, momento em que descrevemos o panorama literário das décadas de 1940 e 1950, período das primeiras publicações do poeta; e *A poesia empenhada com a poesia de Quintana*: nesse tópico trazemos para nossas reflexões um possível engajamento do poeta e da sua poesia.

O Capítulo 4 - *A metalinguagem na poesia empenhada de Quintana* organizado em três partes traz, no primeiro item, algumas *Considerações acerca da metalinguagem*, sem a pretensão de esgotar um assunto já bastante tratado por estudiosos da Linguística e da Teoria Literária. O segundo subcapítulo: *A metapoesia de Mario Quintana*, por sua vez, analisa os textos metapoético, a fim de coletarmos as marcas do antimoderno presentes em seus versos. E encerrando o capítulo apresentamos *A crítica ao modernismo na obra de Mario Quintana*, que, para nós, encerra a discussão, nesse trabalho, acerca dos elementos antimodernos presentes na poesia do poeta gaúcho.

Desse modo, até onde pudemos perceber, porque não esgotamos todos os textos do poeta, a crítica ao poético, ao modernismo, aos grupos literários disseminada na obra de Quintana, sem dúvida, é um dos elementos fundamentais para a compreensão das marcas do antimoderno presente em suas obras. Mas não somente isso.

As reflexões acerca da morte, desde a obra inaugural, a nostalgia pelo tempo ido e, sobretudo, o mal-estar diante dos avanços do progresso e da vida urbana, a crítica ao Modernismo que marcam sua poesia revelam uma lírica que busca mostrar ao mundo a sua inadaptação à paisagem em que se encontra e, por isso, rompe em muitos momentos com ela, deflagrando desse modo as cores mais fortes da sua atitude antimoderna.

2 MARIO QUINTANA: POETA ANTIMODERNO?

Quintanares: isto aqui é simplesmente Quintana (Teles, 1989).

Neste capítulo, apresentamos alguns elementos que nos levam a encontrar possíveis respostas para o caráter antimoderno da obra de Mario Quintana. Deste modo, buscamos nos amparar nos estudos de Antoine Compagnon (2011). Para alcançar o objetivo deste capítulo, nos valem ainda da fortuna crítica do autor que ultrapassou a barreira da província onde ele nasceu, além da análise, quando necessária, de alguns de seus poemas. O capítulo está estruturado em dois subcapítulos: o primeiro traz algumas considerações acerca do que caracteriza o antimoderno. O segundo, por sua vez, apresenta um percurso distinto de tantos outros em que a poesia quintaniana já transitou no cenário da crítica literária brasileira.

2.1 Antimoderno, um contra-caminho ou um caminho possível?

Estudar o modernismo em sua ampla complexidade exige alguns recortes. Pela variedade de manifestações dentro do próprio Movimento Modernista surgido no Brasil no início da década de 1920, com a eclosão da Semana de Arte Moderna em São Paulo, fato histórico que já não requer delongadas explicações. A história da literatura canônica costuma catalogar no mesmo modernismo autores e obras de diferentes estilos que apresentam, conscientes ou não, concepções distintas de modernismo.

Essa mesma história da nossa literatura habituou-se a definir datas em uma dada linha do tempo, nem sempre retas, dos nossos períodos literários a fim de estabelecer acontecimentos que delimitam esses períodos ou gerações. Segundo Alfredo Bosi (2006, p. 383), episódios como a Semana de Arte Moderna prestam-se muito bem “à periodização literária: a Semana foi um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna”.

No entanto, o fato é que são tantos os modernismos quanto são os seus autores, seus poetas e estilos. Certamente, o que está em jogo aqui não é a definição, sempre elástica, de modernismo brasileiro ou a delimitação de uma dada perspectiva de movimento histórico-literário, tendo em mente que não é tarefa fácil

dividir os momentos internos aos acontecimentos literários de 1930 até a contemporaneidade, lembra Bosi (2006). Há, como é de se esperar, uma profunda diferença entre obras e autores de 1922, 1930, 1940 e 1950.

Desde o início, o modernismo tem servido como um termo guarda-chuva, por isso mesmo não pode e nem deve ser tratado como uma caixa fechada onde se guardam determinados autores e obras que se ajustam a certos padrões por ele exigidos. Vários teóricos e estudiosos tratam do conceito, muitas vezes sem se dar conta de que o objeto específico dessas elucubrações teóricas necessita ser pensado dialeticamente, pois o Modernismo como movimento artístico e literário está associado a diferentes pensamentos e manifestações filosófica, estéticas e culturais, o que já implica uma análise cuidadosa e séria.

Assim, sob esse termo guarda-chuva abrigam-se movimentos e autores, e, conseqüentemente, teorias e poéticas específicas, entendidas como o modo particular de conceber cada obra literária. Basta lembrarmos que a história da literatura define como modernismo tanto a literatura de 1922 quanto aquela de 1945, ambas com suas distinções e particularidades. Também não podemos perder de vista que essa concepção tem como bússola orientadora os eventos ocorridos especificamente em São Paulo em 1922.

Dessa forma, moderno, modernismo e modernidade são termos que necessitam de esclarecimento, pois “não remetem a ideias claras, a conceitos fechados” (COMPAGNON, 2010, p. 15). Então, para que possamos entender o que se passou ao longo do século que se definiu como modernismo brasileiro, faz-se mister compreender o que designa modernidade. De acordo com este autor:

Se o substantivo modernidade, no sentido de caráter do que é moderno, aparece em Balzac em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire, e se o modernismo no sentido de gosto – a maioria da vezes julgado excessivo – do que é moderno, aparece em Huysmans, no Salão de 1879, o adjetivo moderno por outro lado, é muito mais antigo, segundo Hans Robert Jauss, que traçou sua história; *modernus* aparece, em latim vulgar, no fim do século V oriundo de modo, “agora mesmo, recentemente, agora. Moderno designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala (COMPAGNON, 2010, p. 17).

Para o autor de *Os cinco paradoxos da modernidade* as palavras moderno e modernismo “não têm o mesmo sentido em francês, em inglês e em alemão, não

remetem a ideias claras e distintas, a conceitos fechados” (COMPAGNON, 2010, p. 15). Dessa forma, delimitá-las a conceitos reduzidos e enquadrar obras e autores nessas molduras torna-se não somente arriscado, mas, em alguns casos, leviano, especialmente quando buscamos catalogar, no caso do Brasil, aqueles que produziram num intervalo de tempo que a nossa história da literatura define como modernismo.

O risco de enquadrar obras e autores brasileiros em conceitos fechados seja de parnasiano, simbolista, romântico, modernista é tão perigoso quanto ignorar que muitos deles, em certa medida, participaram e negaram concomitantemente esses movimentos. Essas distinções são funcionais sob o aspecto didático, no entanto, normalmente não se aplicam muito bem a obras e autores que, de modo particular, destoam das marcas mais gerais de um dado grupo ou geração.

Como delimitar, por exemplo, as marcas de um neo-simbolista, de alguém que produz poesia com características do modernismo e elementos do simbolismo? Daí a difícil e inglória empreitada de categorizar, pois, no caso de nossas letras encontramos uma série de autores que produziram afanadamente em momentos de transição da nossa literatura.

Por outro lado, essa tarefa se faz necessária quando se trata de organizar, como já vimos, didaticamente autores e obras a períodos da nossa história literária. Todavia, ela se torna ainda mais profícua quando buscamos compreender os caracteres que se sobressaem em dada obra a fim de indicar nela os elementos que a ligam a certo período estilístico da história literária.

Sob este aspecto, buscamos entender o que Compagnon (2010, p. 28) afirma acerca da modernidade que para ele traz traços indelévels. São eles “o não-acabado, a fragmentação, a ausência de totalidade ou de sentido, a dobra crítica”. Conforme o autor, os poemas em prosa, particularmente os de Baudelaire são característicos dessa modernidade. Esse aspecto fragmentário que se apresenta como um sinal da literatura moderna, ao invés de dificultar o entendimento do mundo real, ao contrário, intensifica a representação da realidade.

Por isso, para os modernos, nessa perspectiva apresentada por Compagnon (2010, p. 29), “a trivialidade se torna enorme” e “a mínima pequenez usurpadora”. O

poema projeta assim, não o sentido fechado, acabado, mas as virtualidades do texto. Todas as coisas mínimas do cotidiano e do dia a dia, geralmente fragmentárias, se tornam milagres, mote dessa poesia que percebe:

Dias maravilhosos em que os jornais vêm cheios de poesia... e do lábio do amigo brotam palavras de eterno encanto... Dias mágicos... em que os burgueses espiam, através das vidraças dos escritórios, a graça gratuita das nuvens... (QUINTANA, 2005, p. 31).

As cenas vistas pelas vidraças são fragmentos da vida que avivam a visão do mundo burguês, que enxerga a vida das janelas dos escritórios. Desse lugar, o burguês certamente não vê, apenas espia a vida pelos jornais e pelas palavras do amigo, distanciando-se do mais puro cotidiano, do mais trivial da existência, que se torna matéria poética para o artista moderno.

Por outro lado, os traços do “não-acabado e do fragmentário convergem para a indeterminação do sentido” (COMPAGNON, 2010, p. 29), outra faceta da literatura e da arte moderna. Não é por acaso que essa literatura se aproxima em muitos pontos das artes plásticas daquele mesmo período: o Impressionismo.

Caracterizado pelo retrato da vida cotidiana, pelas cenas exteriores, marcadas pela incompletude e sugestão, o Impressionismo consagra o instante de modo único e particular, como faz a poesia. Possivelmente essa incompletude e sugestividade tão relevantes entre os antimodernos se devem pela chegada, com o advento da industrialização, das novas tecnologias que trouxeram para esse cenário também a fotografia e o cinema.

Diante disso, Compagnon (2010, p. 30) recorda que “o ideal de composição harmoniosa, segundo o modelo do corpo humano, é assim ridicularizado em benefício de uma imagem grotesca e de um corpo monstruoso”. Certamente, esse novo cenário se estabeleceu também em decorrência das guerras e suas naturais consequências que afetaram não apenas as artes, mas toda a humanidade.

Esses fatores terminam por colaborar com a autonomia, a flexibilidade ou circularidade presentes nas obras literárias modernas que exigem do artista “uma consciência crítica” que “não mais reconhece nenhuma exterioridade em relação à sua arte, nenhum código, nem um assunto, que deve, pois, trazer ela mesma suas regras, modelos e critérios”, fornecendo desse modo “seu próprio manual de

instrução” (COMPAGNON, 2010, p. 30). Diante dessa nova estrutura, a função poética e a função crítica vão, portanto, estar juntas num processo de autoconsciência que o artista deve ter de sua arte.

Partindo do pressuposto de que a obra de arte moderna fornece seu próprio manual de instrução podemos considerar que o artista moderno comunga dos papéis de poeta e crítico e, por conseguinte, essa dupla função lhe permite ser crítico da própria modernidade. Dessa forma, acreditamos encontrar na obra de Mario Quintana material frutífero para uma análise das marcas do antimoderno presentes na sua metapoética, ou seja, a poesia que teoriza, normatiza e critica a poesia moderna.

Mas além dessa crítica, apenas um dos elementos que caracteriza o antimoderno, Compagnon (2010, p. 15) lembra que a modernidade traz “em si mesmo o seu oposto, a resistência à modernidade”. Essa resistência, presente nos elementos demarcadores dessa postura, segundo entendemos, caracteriza o que o crítico define de antimoderno. E afinal, quem são os antimodernos? Para o teórico:

Nem todos os campeões do *status quo*, os conservadores e reacionários até o último fio de cabelo, nem todos os arbitrários e os frustrados com seu tempo, os imobilistas e os ultracistas, os resmungões e os ranzinzas, mas os modernos melindrados pelos Tempos modernos, pelo modernismo ou pela modernidade, ou os modernos que os foram a contragosto, modernos atormentados ou modernos intempestivos (COMPAGNON, 2011, p. 11).

Os antimodernos foram os modernos, mas contra sua vontade, portanto, atormentados e intempestivos, formando assim uma oposição que nega o avanço da modernidade, mas se fascina com ela, são angustiados e divididos entre aderir às mudanças e ao mesmo tempo criticá-las. Ou nas palavras do teórico, “os antimodernos não são quaisquer adversários do moderno, mas os pensadores do moderno, seus teóricos” (COMPAGNON, 2011, p. 28).

Nessa perspectiva, encontramos um grupo significativo de poetas que passaram toda a sua produção poética lidando com esse duelo de forças. Para identificar os fatores indicativos dessa condição em suas obras de modo mais

assertivo, se faz necessário reconhecer, conforme os estudos de Compagnon (2011), as marcas do antimoderno. Para o autor:

[...] a tentação antimoderna oscilava entre o pré-modernismo e o ultramodernismo, entre Tomás de Aquino e Pascal ou Bergson. Como Maritain e Du Bos o concebiam, o epíteto antimoderno qualificava uma reação, uma resistência ao modernismo, ao mundo moderno, ao culto do progresso, ao bergsonismo tanto quanto ao positivismo. Designava uma dúvida, uma ambivalência, uma nostalgia, mais que uma rejeição pura e simples.

Da leitura dos estudos de Compagnon a respeito do antimoderno, é perceptível que a resistência ao mundo moderno, ao culto ao progresso leva conseqüentemente a uma dúvida, uma ambivalência, a uma nostalgia que não se configura apenas como simples rejeição a tudo que assinalava o mundo moderno. Reconhecem-se assim as linhas do antimoderno naqueles escritores arrastados pela energia da modernidade, mas que a rejeitam, a negam. Essa negação é fruto do desejo de liberdade das amarras dessa corrente moderna, porque “os antimodernos são os modernos em liberdade” (COMPAGNON, 2011, p. 19).

Os elementos pelas mudanças advindas da modernidade que ampliam o sentido daquilo que parecia antes diminuto: do não-acabado, do fragmentário, da insignificância ou a da perda de sentido, da autonomia, da flexibilidade ou da circularidade como traços da modernidade preparam o campo para o surgimento do antimoderno. Para Compagnon (2010, 28), basta pensarmos nos poemas em prosa, assinalados “pela fragmentação, pela ausência de totalidade ou de sentido” para que tenhamos uma ideia da complexidade da literatura moderna.

Por isso, compreender os aspectos do antimoderno exige que passemos em revista aquilo que Compagnon definiu como figuras da antimodernidade, que, segundo ele, podem ser reunidas em seis e formam, na sua perspectiva, um sistema que funciona em caráter de interdependência, pois se complementam, dando luz a pontos que nem sempre ficam muito claros. Desse modo:

Uma figura histórica ou política é inicialmente indispensável: contrarrevolução, é claro. Em segundo lugar, é preciso uma figura filosófica: pensa-se naturalmente no anti-iluminismo, na hostilidade contra filósofos e a filosofia do século XVIII. Depois haveria uma figura moral ou existencial qualificando a relação do antimoderno com o mundo: o pessimismo. [...]. Contrarrevolução, anti-iluminismo, pessimismo, estes três primeiros temas antimodernos estão ligados a

uma visão de mundo inspirada pela ideia do mal. Eis porque a quarta figura deve ser religiosa ou teológica: ora, o pedaço original faz parte do cenário antimoderno habitual. Ao mesmo tempo, se o antimoderno tem valor, se integra um cânone literário é porque define uma estética: pode-se associar esta a sua quinta figura, o sublime. Enfim, o antimoderno tem um tom, uma voz, um sotaque singular: o antimoderno é o mais das vezes reconhecido por seu estilo. Também por isso a sexta figura do antimoderno será uma figura de estilo: algo como a vituperação ou a imprecação (COMPAGNON, 2011, p. 22).

Essas marcas delineiam o campo do antimoderno e elas não agem de modo separado, geralmente atuam em conjunto. Compreendê-las torna-se importante na medida em que configuram aspectos de autores e obras que são geralmente de difícil localização no cenário literário, nadam contra a corrente, daí a contrarrevolução que pode ser percebida como o desejo de manter aquilo que ficou para trás e que foi funcional durante um determinado momento e não o é mais.

Assim, podemos pensar o Modernismo como uma revolução e o anseio de voltar ao Simbolismo e ou ao Parnasianismo como o desejo de retornar ao antigo regime, ou como lembra Compagnon (2011, p. 26), “ao menos salvar o que puder ser salvo”. Nessa busca de negar o moderno, lembra o teórico que os antimodernos tornam-se pensadores do moderno e teorizam acerca de seus fundamentos e de suas marcas.

Talvez daí surja a forma mais complexa de metapoesia, o que irá distinguir o poetas antimodernos dos demais. Eles teorizam acerca do moderno e do modo de fazer poesia num contexto de negação e de nostalgia, por aquilo que se foi e não volta mais, resultado da desconfiança e da contestação da tal lei do progresso com toda a revolução que ela trouxe, inclusive, para as artes.

Compagnon (2011, p. 65) afirma que “os antimodernos tradicionalmente atacam o progresso entendido como uma lei da história incitando à preguiça”, pois, “se a história se faz sozinha, é uma fatalidade determinada, o único progresso digno desse nome seria o progresso moral”.

Esse elemento de desconfiança e negação do progresso caracteriza o anti-iluminismo nos autores antimodernos que, para Compagnon (2011, p. 68), os acompanhará “até o fim do século XX”. Dessa forma, “o pessimista antimoderno é

portanto político [...], “tentado pela política do pior” [...] e “seria um erro inicialmente reduzi-lo a uma emoção psicológica” (COMPAGNON, p. 70).

Essa descrença no progresso e o desejo de retornar ao que ficou propiciam o “desespero, a melancolia, o luto, o *spleen* ou mal do século”, em outras palavras, o pessimismo. Mas, como lembra Compagnon (2011, p. 70), “o pessimismo do antimoderno não conduz à apatia [...], mas ao ativismo: o pessimismo dá a energia do desespero, porque se opõe ao melhor dos mundos possíveis, sendo antes mais histórico que individual, mais sociológico que psicológico”, pois, “o pessimismo se alimenta do ceticismo em relação à lei de progresso” (COMPAGNON, 2011, p. 90)

Desse modo, estabelece-se um conflito, uma ambivalência em manter o passado e ainda assim habitar o seu tempo. Quiçá por essa razão, Compagnon (2011, p. 86) afirme que o moderno vive a aflição de “ser um homem do seu tempo, olhado para o passado e aceitando o presente, dividido em si mesmo” (COMPAGNON, 2011, p. 86), como Quintana o foi.

A poesia de Quintana traz os traços da descrença com o progresso, símbolo de seu pessimismo. A nostalgia das velhas casas, dos lampiões a gás, das ruas de paralelepípedos por onde circulavam as velhas carruagens não se coadunam com a realidade dos centros urbanos. Estes elementos são recorrentes em sua poesia como veremos mais adiante.

Mas, além dessa postura de crítico do progresso do presente, de contrarrevolucionário, a leitura da obra completa do poeta nos possibilitou perceber a relação particular que ele tem com a morte, traço do antimoderno, segundo expõe Compagnon (2011). A presença da morte e o modo quase nupcial com que lida com ela em seus versos, conforme constataremos em capítulo posterior, revelam os aspectos antimodernos presentes em sua poesia.

Afora isso, encontramos em seus poemas a melancolia e “o modo de viver a modernidade como uma agonia” (COMPAGNON, 2011, p. 16). Isto se dá porque, de acordo com o estudioso, esses artistas, marcados pelo pessimismo e pela descrença, são arrastados à força pela corrente moderna que não aceitam e recusam.

Além disso, outra marca do antimoderno funda-se naquilo que a modernidade extinguiu: a crença no pecado original. O temor do Inferno e a esperança de um suposto paraíso foram relegados ao abandono quando se deixou de crer na culpabilidade eterna do homem.

No entanto, “na base do antimoderno” encontramos justamente a crença no pecado primordial. Os antimodernos acreditam que “a decadência moderna, sob todos os aspectos”, resulta da negação dessa fé (COMPAGNON, 2011, p. 94). De acordo com o pensamento do teórico, a vontade, instrumento da queda moral do homem, personificada no mito bíblico do pecado eterno configura-se como mais uma particularidade do antimoderno.

Outros aspectos do antimoderno que necessitam ser considerados para a compreensão das produções artísticas desse período são o sublime e a vituperação. O primeiro ligado ao infinito e ao dinâmico, diferente do belo, que é finito e estático. A admiração, o espanto, o medo e o horror são, para o antimoderno, manifestações do sublime. Por isso, as coisas mais triviais e mais insignificantes podem trazer em si o sublime, que não precisa ser necessariamente belo.

A vituperação, por sua vez, surge carregada de ironia e humor sarcástico, marca do antimoderno. Ao tempo em que desacredita da época em que vive, marcada pela lei do progresso, e ainda assim nela é obrigado a viver, trata dela com desprezo irônico e debochado, uma forma de protesto pelo seu desajuste com aquele cenário.

Do que vimos até aqui percebemos que há ideias centrais nos antimodernos, temáticas constantes que os caracterizam. São elas: a resistência ao mundo moderno, ao culto ao progresso desse mundo, a nostalgia, a ambivalência, uma relação particular com a morte, a melancolia, o pessimismo diante da vida moderna, o desejo de liberdade para, entre outras coisas, poder criar suas regras, seu próprio manual de instrução.

Fora isso, o antimoderno, desde Baudelaire, entrelaça a função poética e crítica por meio de uma consciência do fazer artístico que o torna crítico do moderno, ou como lembra o Compagnon (2011, p. 28), os antimodernos são “os pensadores do moderno, seus teóricos”.

Isto posto, a partir dessas breves considerações, sairemos em busca dos traços antimodernos presentes na poesia de Quintana, e mais adiante rastreamos na metapoesia quintaniana, a conduta de teórico e crítico da lírica moderna que marca sua obra.

2.2 A poesia de Quintana, outro percurso

Qualquer estudo acerca da obra de Mario Quintana irá apontar como marca de sua caminhada poética o fato de ele ter atuado também como receptor da própria poesia. Sendo obviamente o primeiro leitor de seus poemas, atua como crítico de sua obra e da crítica a ela dirigida. Este é, por conseguinte, um aspecto que deve ser considerado, mesmo que minimamente, no conjunto das leituras de sua obra, que não são poucas, embora muitas vezes direcionadas por pesquisas menos atentas.

O percurso normalmente escolhido para o estudo da obra de Quintana é aquele tradicionalmente estabelecido pela crítica e pela história da literatura brasileira canônica, que o coloca ora entre os passadistas ora entre os modernistas, entenda-se como passadistas nesse quadro de recepção os remanescentes do Simbolismo e Parnasianismo.

Nossa opinião, no entanto, é um pouco diversa. Não cremos que Mario Quintana seja um poeta passadista, pois a evolução de formas e temas é notória em toda sua obra, caracterizando-a como moderna. Primeiro, porque, se há uma mescla de simbolismo na poesia de Quintana, ela se deve ao que de melhor ele bebeu nas fontes da literatura francesa, assim como Manuel Bandeira e tantos outros modernistas que iniciaram sua produção literária nas primeiras décadas do século XX.

Segundo, porque se o considerarmos modernista, entendendo-se nesse caso aquele que rompe com o Simbolismo, Quintana não o foi – visto que descende também do Simbolismo, como tantos modernistas brasileiros. Desse modo, é mais didático para nossas especulações e tendo em mente os aspectos marcantes de sua poesia vê-la como moderna, trazendo como marca dessa modernidade os traços do antimoderno.

A partir dessa constatação, buscamos entender a caminhada de Quintana em seus primeiros passos, pelos jornais e periódicos onde ele publicou e atuou tanto como poeta como jornalista, cronista, tradutor e crítico. Certamente não pretendemos esgotar todas as fontes que trazem estas informações, faremos apenas uma apresentação dos dados que consideramos importantes para os nossos objetivos.

Hoje, mais de vinte anos depois de sua morte, podemos afirmar com acerto que Mario Quintana é um escritor que dispensa uma apresentação demorada, haja vista que poucos poetas brasileiros têm atualmente a popularidade que ele alcançou, e é essa popularidade que em certo ponto leva a maior parte daqueles que não leram com cuidado a obra do poeta a julgá-lo como fácil ou superficial.

Para se ter uma ideia, se buscarmos no *Google* a pesquisa pelos dados: Mario Quintana poeta, encontramos imediatamente mais de 10.200.000 resultados, entre sites, blogs, revistas, artigos, poemas, entrevistas, biografia, homenagens, teses, dissertações, monografias e ensaios. Se usarmos o mesmo recurso para pesquisar outros grandes poetas da literatura brasileira, tais como Drummond, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo Neto os resultados não chegam sequer perto de Quintana. Carlos Drummond de Andrade é quem mais se aproxima, com 527.000 resultados.

Estes são dados que, embora sem grande significado para nosso estudo, demonstram a notoriedade de Quintana; e o quanto sua obra se expandiu particularmente na Internet, o que pode ser arriscado para um juízo sério de sua obra. Supomos que, talvez por essa exposição, alguns críticos e estudiosos mantenham certa resistência à obra do poeta, confundindo essa popularidade com sua poesia, tida algumas vezes como rasa e superficial.

Creemos que essa visão advém provavelmente da ausência de uma leitura mais demorada de seus poemas ou do conhecimento rasteiro de sua obra, que ocorre costumeiramente por meio da leitura em blogs, sites, páginas da Internet, Facebook de algumas quadras e versos irônicos, que se tornaram populares nas redes sociais. Muitos desses versos, inclusive, são atribuídos a Quintana sem o serem de fato de sua autoria.

Porém, o que descobrimos por meio de nossas pesquisas desde o Mestrado, foi que a poesia quintaniana como objeto de estudo ganhou espaço nos mais diversos Programas de Pós-Graduação do Brasil e do Mundo, desde Santa Catarina, passando pelo Rio Grande do Norte, chegando até a Alemanha, para citarmos apenas alguns. Essas leituras, embora seja fruto de pesquisas acadêmicas sérias, muitas vezes se deixam levar por aspectos pouco aprofundados, apontados por pesquisadores tidos como autoridades no estudo da poesia rio grandense e de Mario Quintana: Regina Zilberman e Tânia Franco Carvalhal, por exemplo.

Por outro lado, não se pode negar que se trata de um poeta amplamente presente em antologias brasileiras, estrangeiras e em livros didáticos. Sua obra atravessou o Atlântico e hoje também é lida por italianos, canadenses, espanhóis e americanos, que tiveram contato com seus textos por meio de traduções sérias. Muitos poemas foram musicalizados, adaptados para curtas metragens e para o teatro.

Quintana foi considerado pelo poeta Augusto Meyer um fenômeno⁴ dentro do cenário poético brasileiro. Em 1962, quando Affonso Romano de Sant'Anna escreveu o ensaio "O desemprego do Poeta", chamando a atenção para a "queixa dos poetas jovens e velhos de que o público não se interessa por poesia" (SANT'ANNA, 1962, p. 165), as obras de Mario Quintana eram campeãs de venda e de público, especialmente entre jovens e crianças. Prova disso é que vinte anos depois da sua morte:

Entre os 20 mil exemplares vendidos em todo o Brasil, de 12 títulos do poeta já relançados pela Alfaguara-Objetiva, o maior sucesso comercial é a coletânea *Poemas para Ler na Escola* (3,7 mil exemplares, entre livros físicos e digitais), organizada pela professora Regina Zilberman. Depois, vêm as coletâneas originais: *Canções, seguido de Sapato Florido e A Rua dos Cataventos* (3,3 mil), *A Vaca e o Hipogrifo* (3,2 mil), *Apontamentos de História Sobrenatural* (2,7 mil) e *Caderno H* (2,4 mil).⁵

Os dados apontados por Fábio Prikladnicki indicam que Quintana não é apenas conhecido, ele também é lido; tal evidência são os números de venda de

⁴ Expressão utilizada por Augusto Meyer. O fenômeno Quintana. In: **A forma secreta**. Rio de Janeiro: Lido, 1965.

⁵ Fábio Prikladnicki, do Jornal *Zero Hora*, em matéria de 5 de maio de 2014. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/05/morto-ha-20-anos-mario-quintana-tem-a-admiracao-de-novos-leitores-4491865.html>.

seus livros, que surpreendem, especialmente, por se tratar de um poeta. Possivelmente a fluidez de sua linguagem mais cotidiana, os temas mais urbanos e próximos da realidade de seus leitores os tenham fispado.

Ademais, o fato de utilizar como recurso interno ao poema questões elementares sobre como fazer e para que serve a poesia, o que é o modernismo e o que é ser moderno, que são poetas e de que são feitas as poesias obriga o leitor a uma co-participação das inquietações que envolvem o ato criativo, estabelecendo assim uma relação mais próxima entre leitor e texto poético. Segundo entendemos, esta é uma postura consciente de Quintana, ele provoca essa aproximação como recurso metapoético.

Mario Quintana elabora uma espécie de metapoesia que é também reflexo do seu papel de crítico, desempenhado durante décadas em jornais e periódicos onde atuou. Seu papel de jornalista, o tornou analítico não apenas da produção literária, mas da sociedade, do contexto cultural e literário em que ele estava mergulhado. Essa situação, de certo modo privilegiada, o tornava crítico da própria obra, e, em alguns momentos, crítico da crítica de sua produção literária.

Ao mudar-se para Porto Alegre, em 1929, segundo a pesquisa de Néa Castro (1985), Quintana entra para o jornal *O Estado do Rio Grande*, este ligado aos ideais parlamentaristas do Partido Libertador do Rio Grande do Sul. Nesse periódico Mario Quintana trabalhou como tradutor dos telegramas das principais agências de notícias internacionais. Foi também aí que o poeta criou e redigiu a coluna “O jornal dos jornais” onde publicava uma síntese dos principais veículos de comunicação de Porto Alegre, Rio e São Paulo.

É fácil constatar que, em seu trabalho no jornal *Estado do Rio Grande*, particularmente na sua coluna, Quintana entrava em contato com o que havia de mais atual no âmbito cultural, literário, político e econômico brasileiro. Ao lidar com os principais meios de comunicação de Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo, o poeta e jornalista mantinha-se informado de tudo o que circulava no meio literário nacional.

O movimento modernista do centro do país, por exemplo, foi amplamente divulgado em jornais e revistas nas décadas de 1920 e 1930. Esse material era

acessado e processado pelo poeta que, certamente, traçou seus percursos literários a partir do que ele observava e absorvia de toda a efervescência literária nacional e local. Essas resenhas, sem dúvidas, se apresentam como uma fonte profícua de pesquisa para os interessados na atividade do autor como jornalista, o que não é o nosso caso.

Mario Quintana trabalhou no *Estado do Rio Grande* até 1932, quando Flores da Cunha, o interventor federal no Rio Grande do Sul, fechou o jornal por ordem do governo central. De acordo com Néa Castro (1985), com o fechamento do jornal, desempregado como jornalista, Quintana traduziu em 1932 a primeira obra para a Editora Globo, *Palavras e sangue*, de Giovanni Pappini. Lançada em 1934, a obra marcava o início de uma próspera carreira de tradutor na editora gaúcha.

Ainda no período que vai de meados da década de 1920 ao final dos anos 1930, o poeta publicou textos no jornal *Almanaque do Globo* e na *Revista do Globo*. Dos 174 poemas publicados na *Revista do Globo*, 159 aparecem do final da década de 1920 e início da década de 1940. Foi ainda no ano de 1929 que Quintana publicou, na mesma revista, os sonetos “Nocturno da ruazinha Natal” e “Sentimentalismo”, conforme Diego Grandó (2015).

Ligia Chiappini Morais Leite, na obra *Modernismo no Rio Grande do Sul*, de 1972, em entrevista de Carlos Dante Morais, informa-nos que Mario Quintana começou a publicar no *Correio do Povo*, de Porto Alegre, já em 1930. Depois disso, entrou para a equipe de editores da revista *Ibirapuitan*, de Alegrete, que ajudou a fundar.

Tratava-se de um periódico bimestral de sociedade, literatura e artes, que circulou entre os alegretenses de 1938 a 1939. A partir de então passou a publicar seus poemas de modo mais sistemático, levando os quintanares a um público mais abrangente, dentro e fora do Rio Grande do Sul. Conforme esclarece Terezinha Pezzini Soares (2010, p. 49):

Tal magazine era editado em Alegrete e levava o nome do rio que banhava a cidade, terra natal do poeta sul-rio-grandense. De acordo Mitidieri (2009), o cronista Felisberto Soares Coelho, vulgo “FidêncioCaigoaté”, fundou-a no ano de 1938 e tinha na gerência Emílio Lopes. Por tratar de assuntos diversos, contava com a colaboração de intelectuais como o escritor regionalista Juca Ruivo,

o poeta militar piauiense Dionísio Villarinho, os poetas comunistas Ênio de Guimarães Campos, Lacci Osório e Lila Ripoll; o prosador e lírico parnasiano Hernani Schmitt; o sonetista e delegado de polícia Antonio Brasil Mileno e o poeta Mario Quintana, que atuou ativamente contribuindo com seus poemas desde a primeira edição, ou seja, em quinze volumes dessa revista (oito de 1938 e sete de 1939).

Este mensário levou a poesia de Quintana ao conhecimento popular na cidade de Alegrete; além disso, lançou sua poesia para algumas outras regiões do Brasil e também para o Exterior, especialmente para o Uruguai, Paraguai e Argentina, onde a revista também circulava.

Através desse meio de comunicação, muitos de seus poemas chegaram ao conhecimento de intelectuais e letrados, contemporâneos seus. Em *Ibirapuitan*, afirma Terezinha Soares (2010), Quintana também recebia comentários sobre suas poesias, enviados por seus leitores, e, dentre eles, o escritor brasileiro Monteiro Lobato que lhe pediu a publicação de um livro por meio de uma carta noticiada na revista de número seis de 1939.⁶

Não resisto ao lhe endereçar esta, de agradecimento pelo fino prazer mental que através da *Ibirapuitan* me têm proporcionado seus versos. Que novidades eles representam no nosso mare *magnun* de poesias puramente sentimentais ou descritivas, sem uma sombra de ideia filosófica dentro! Cada conjunto de quatro versos seus constitui uma perfeita joia de forma e filosofia da mais alta qualidade a que paira no Olimpo do humour. Tanto se tem encantado que já despertei atenção dos meus amigos, e muitos andam com cópias à máquina no bolso. E os jornais da U. J. B.⁷ também andam a espalhá-los pelo mundo. Que coisa bonita o verdadeiro talento! Como vence, como se impõe – como se alastra por mais escondido que comece... Queira meu caro poeta-filósofo, aceitar a sinceríssima homenagem e minha enorme admiração.

Monteiro Lobato

P.S. Não tem já material que dê para um livro? Se tem, é com prazer que me empenharei para que a Editora Nacional o lance com todas as honras.

Certamente a carta de Lobato a Mario Quintana no mensário teve forte influência sobre a repercussão de seus versos no Rio Grande do Sul e fora dele. Segundo nos informa Soares (2010, p. 72), “depois da carta publicada em

⁶ Carta endereçada a Quintana, na revista *Ibirapuitan*, n. 6, de Porto Alegre, onde Quintana atuava como editor.

⁷ União Jornalística Brasileira, empresa destinada a redigir e distribuir notícias pelos jornais, criada por Monteiro Lobato.

Ibirapuitan vários outros artigos teceram suas considerações direcionadas ao então iniciante poeta”. Esta revista teve, sem dúvida, uma importância vital para o conhecimento e divulgação de sua poesia. De acordo com Soares (2010, p. 76):

Ibirapuitan foi muito importante na carreira literária do poeta sul-riograndense, pois nela atuou de forma bastante ativa. A revista e seus colaboradores tornaram-se conhecidos nacionalmente e internacionalmente por escritores, críticos, mídia de níveis culturais diferentes, mas principalmente por pessoas inseridas no mundo das letras.

Se a revista de Alegrete foi um importante instrumento de iniciação da divulgação da poesia de Quintana e um importante exercício para o trabalho de autocrítica, outra revista também foi capital na revelação de sua produção e de sua consciência poética: *Província de São Pedro*. Publicada de 1945 a 1946 e de 1947 a 1951, em Porto Alegre, o periódico pertenceu ao grupo da Livraria Globo e teve Quintana como um dos mais importantes colaboradores, escrevendo a coluna “Caderno H”, cujos textos posteriormente foram editados em livro.

Esta revista configurou-se como importante meio de exposição da obra e do poeta Quintana. O público do referido periódico era, de acordo com Soares (1985), mais especializado que da *Ibirapuitan*, pois *Província de São Pedro* era uma publicação de caráter eminentemente literário. O objetivo dela era reunir, estimular e propagar as atividades e realizações da vida cultural do Rio Grande do Sul como afirmação nacional.

No quinto número da revista, de julho de 1946, há um importante registro de Quintana como comentador da crítica direcionada à sua poesia que merece nossa atenção: a carta de James Amado, crítico e escritor baiano. Por ocasião do contato com a primeira obra de Quintana, *A rua dos cataventos* (1940), o autor baiano enviou à revista *Província de São Pedro* uma nota, na qual se posicionava quanto aos sonetos inaugurais do poeta. Em resposta, Quintana escreveu no mesmo número um “Bilhete ao James” numa demonstração clara do papel de crítico da crítica dirigida à sua poesia:

Meu caro James,

Li com espanto e apreço o ensaio que V. remeteu para a *Província de São Pedro* e no qual tem a bondade de avisar-me que tomei o bonde errado em poesia. Apressei-me então em ver o que

fizeram, segundo V., aqueles que tomaram o bonde certo.

Eis dom Pablo Neruda: publica ele, numa revista nossa, uma ode à senhora mãe de Luiz Carlos Prestes. Abro outra revista e surge-me o sr. Camilo de Jesus com um “Poema para Anita Leocádia”, filha do sr. Luiz Carlos Prestes.

Desconsolo-me. Vejo que cheguei muito tarde. Agora só me restam as tias do sr. Carlos Prestes...

Mas quero crer que não é bem o que V. deseja, e que o próprio sr. Luiz Carlos Prestes será o primeiro a ficar constrangido com essas coisas. Pelo que entendo, quer V. que nós, os poetas, nos limitemos a cantar as reivindicações sociais da época. Não, isto não é negócio para nós, seu James! Pois em vista da projeção nacional do Sr. Prestes e da eficiente atividade de adeptos tão sinceros e convictos como V. e os demais camaradas seus, é de crer que muito em breve a questão social estará definitivamente resolvida no Brasil. E que vai ser de nós então, os poetas brasileiros? Ficaremos irremediavelmente a pé, sem bonde nenhum, certo ou errado.

Mas felizmente não é bem assim. Há outras coisas, as coisas eternas, que não se resolvem nunca, graças a Deus: estrelas, grilos, penas de amor, saudades, anjos, nuvens, mortos, arroios, todas as paisagens, alegrias e tristezas deste e do outro mundo. Há outras coisas... como aliás já dizia o nunca assaz citado Shakespeare: *There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy*,⁸ o que trocando em bom português atual, dá o seguinte: Há mais coisas no céu e na terra, ó James, do que sonha o materialismo dialético.

Sem mais, disponha etc. etc.

Província de São Pedro, junho de 1946 (QUINTANA, 2000, p. 128-129).

Como Quintana registra em *Da preguiça como método de trabalho*, a resposta ao ensaio do ilustre crítico saiu nas páginas da *Província de São Pedro*, na qual ele atuava como um de seus colaboradores. Não precisamos sequer chegar ao final do bilhete para percebermos o clima irônico empregado por Quintana na apreciação das considerações do Sr. James.

Não é difícil perceber também que ele não gostou do que leu. Basta lermos o título do texto de Quintana, “Bilhete”, para entendermos que, para as longas digressões do crítico baiano, o poeta dedicou apenas um breve bilhete, numa clara demonstração de menosprezo pelo posicionamento do irmão mais jovem de Jorge Amado, formado em Sociologia e Política.

⁸ “Há mais coisas entre o Céu e a Terra, Horácio, do que sonha a vã filosofia”.

Os quatro primeiros parágrafos do bilhete são, sem dúvida, uma irônica e debochada constatação de Quintana acerca dos literatos apontados por James, como os passageiros do bonde certo em poesia. A partir de outro posicionamento e de uma mal disfarçada aversão aos engajados políticos ou partidários nos moldes aludidos por James Amado.

Militante do Partido Comunista Brasileiro, marxista declarado, Quintana lembra ao crítico baiano de que felizmente há outros assuntos para se tratar na poesia, além daqueles impostos pelas conveniências políticas e sociais: “as coisas eternas, que não se resolvem nunca, graças a Deus: estrelas, grilos, penas de amor, saudades, anjos, nuvens, mortos, arroios, todas as paisagens, alegrias e tristezas deste e do outro mundo. Há outras coisas...”.

Ao lermos a resposta de Quintana a James Amado nos deparamos com o papel de crítico da própria poesia desenvolvido por Quintana em vários momentos ao longo de sua carreira e que teve início em jornais e periódicos como vimos a pouco. Acreditamos que essa postura adotada por Quintana não é aleatória, é, antes de tudo, consciente e calculada. Havia nele o desejo de definir o lugar da sua poesia dentro do cenário modernista.

O poeta, crítico da própria poesia, crítico do movimento em que estava inserido, o poeta aparentemente deslocado, que retrata em seus poemas, de acordo com Glória Bordini (1997, p. 8), “as ruas, os bares, os bairros, a velha Porto Alegre”, esse poeta elabora uma poesia que deflagra os traços do antimoderno: busca inserir-se no cenário literário presente embora lidando com elementos que resgata do passado, caso do soneto criticado por James Amado.

Nesse sentido, há aspectos que logo chamam a atenção na poesia de Mario Quintana e que não passam despercebidos nem mesmo pelo leitor mais desatento: os temas urbanos, a crítica à burguesia, ao progresso, a nostalgia e a melancolia pelo que ficou no passado, a morte, são todos abordados nos poemas quintanianos, desde *A rua dos cataventos* (1940), sua primeira obra, até *Velório sem defunto* (1990), última obra lançada por ele.

Tendo em vista o caminho que nos propomos a percorrer nesta seção, qual seja verificar a presença dos traços antimodernos na obra de Quintana,

necessitamos recortar nosso objeto de estudo, pois as publicações do poeta constam de dezessete obras inéditas, afora as duas obras reunidas: *Poesias*, de 1962, que agrupam seus primeiros cinco livros, pela Editora Globo, e *Poesia completa*, volume único, de 2005, organizado por Tânia Franco Carvalhal, lançado pela Editora Nova Fronteira em homenagem ao centenário do poeta.

Além disso, as sete obras infantojuvenis, as traduzidas para o Exterior e as quatorze antologias, dentre elas, *80 anos de poesia*, de 1896, obras também organizadas por Tânia Franco Carvalhal. Desse modo, nos deteremos na análise de *A rua dos cataventos* (1940), *Canções* (1946), *Sapato Florido* (1948), *Aprendiz de feiticeiro* (1950), *Espelho mágico* (1951), *Caderno H* (1973), *Apontamentos de história sobrenatural* (1976), *A vaca e o hipogrifo* (1977), *Esconderijos do tempo* (1980), *Baú de espantos* (1986), *Da preguiça como método de trabalho* (1987), *Preparativos de viagem* (1987), *Porta Giratória* (1988), *A cor do invisível* (1989) e *Velório sem defunto* (1990).

Os elementos apontados anteriormente são de crucial importância para a compreensão do moderno na produção poética de Quintana. Os motivos citadinos e urbanos, por exemplo, são trazidos para sua poesia com um toque de melancolia e pesar que demonstram sua amargurada tristeza pelo tempo que se foi e não retorna mais: “Cidade grande: dias sem pássaros, noites sem estrelas”.⁹

Nesse breve poema em prosa, intitulado “Esvaziamento”, percebe-se a visão do poeta acerca do desenvolvimento, do progresso das cidades, especialmente daquela que ele viu de perto desaparecer: Porto Alegre. A iluminação elétrica, que foi pouco a pouco substituindo os velhos lampiões, apaga as estrelas e esvazia a cidade da presença dos pássaros. A paisagem urbana parece mesmo incomodar o poeta, a ponto de afirmar que:

O conforto, a higiene, sim... No entanto, um ranchinho de barro e sapé vai muito melhor com a paisagem.

Um ranchinho de barro e sapé parece brotado da terra, faz parte da natureza, não contradiz as árvores e o céu.

E é, também, tão humano (QUINTANA, 2003, p. 7).

⁹ QUINTANA, Mario. **Caderno H**. São Paulo: Globo, 2003. p. 6.

Há, conforme percebemos no poema, um processo de desumanização nas edificações dos centros urbanos, que destoam da paisagem, que contradizem a natureza. As casas de arquitetura mais moderna surgem, segundo verificamos nas estrelinhas do poema, como verdadeiras aberrações, diferentes do ranchinho de sapé, que “parece brotado da terra”. O mal-estar do poeta diante dessa nova urbe o torna um observador melancólico e pessimista dos avanços da vida na cidade. É ele quem afirma: “Não gosto da arquitetura nova/Porque a arquitetura nova não faz casa velhas...”.¹⁰

Há certamente uma amargura nos versos de Quintana, por não encontrar, nas ruas da cidade onde viveu quase toda a vida, a simplicidade e o aconchego das pequenas coisas provinciais, trazidas de suas memórias do tempo de menino em Alegrete. Exilado na capital gaúcha, observa com tristeza e ironia o seu avanço: “Porto Alegre, antes, era uma grande cidade pequena./Agora, é uma pequena cidade grande¹¹”

Essa percepção nostálgica e desagradável do progresso que a tudo invade vai se estender à sua velha Porto Alegre. Para Quintana ela se perdeu em meio aos anúncios luminosos, aos automóveis e toda a eufórica agitação da vida urbana e do progresso das grandes cidades, deixando para trás uma urbe que apenas o poeta conhece, viva em suas reminiscências, como podemos verificar no poema “O mapa”:

Olho o mapa da cidade
Como quem examinasse
A anatomia de um corpo...

(É nem que fosse o meu corpo!)

Sinto uma dor infinita
Das ruas de Porto Alegre
Onde jamais passarei...

Há tanta esquina esquisita,
Tanta nuance de paredes,
Há tanta moça bonita
Nas ruas que não andei
(E há uma rua encantada
Que nem em sonhos sonhei...)
Quando eu for, um dia desses,
Poeira ou folha levada

¹⁰Ibid., 2003, p. 123.

¹¹ QUINTANA, Mario. **Da preguiça como método de trabalho**. São Paulo: Globo, 2000. p. 29.

No vento da madrugada,
Serei um pouco do nada
Invisível, delicioso

Que faz com que o teu ar
Pareça mais um olhar,
Suave mistério amoroso,
Cidade de meu andar
(Deste já tão longo andar!)

E talvez de meu repouso... (QUINTANA, 2005, p. 453-454).

A cidade de Porto Alegre torna-se matéria da poesia quintaniana, ela é o mote de um variado número de vários poemas ao longo de sua obra. Entretanto, embora cante a cidade de sua morada, a visão que ele apresenta dela vem carregada de melancolia e tristeza, porque passa pelo desconforto de assistir ao desmantelamento da antiga Porto Alegre. Lembra que “Há tanta esquina esquisita,” fruto das ruas novas que foram sendo abertas para atender ao tráfego dos automóveis; “Tanta nuance de paredes” que foram sendo derrubadas para dar à cidade nova arquitetura.

Essa nova Porto Alegre tem início por volta de 1935, conforme Sandra Pesavento (1994), quando a capital gaúcha passou por um intenso processo de modernização, inspirado em Paris que foi deixando para trás a antiga Porto Alegre. Esse desmantelamento da cidade de ares antes provincianos e agora invadida pelo progresso provoca no observador presente no poema uma melancolia, uma amargura pela urbe que não existe mais.

Essa tristeza parece fundir dolorosamente a antiga cidade ao ser que a observa, num misto de angústia e saudade: “Sinto uma dor infinita / Das ruas de Porto Alegre / Onde jamais passarei...”. A angústia pela mudança acelerada da cidade que avançava em direção ao progresso esmagador, traço antimoderno que permeia os versos do poema, deflagra a nostálgica reminiscência do que foi e não existe mais, pois foi arrastado pela força da mudança.

O passeio a pé pela cidade e a caminhada pelas ruas desertas estão cada vez mais distantes desse homem moderno que o eu lírico prefere não ver. A cidade que ele desenha é a antiga província em que tudo se resolvia a pé, por isso diz no poema “cidade do meu andar” e reflete, no último verso, que esta seja “talvez de

meu repouso”. O talvez presente neste verso nos leva a pensar que, com todo o balúcio, toda a efervescência do progresso da grande cidade, ele não encontrará nem a paz, nem a tranquilidade da sua antiga Porto Alegre, sequer mesmo depois da morte.

Esse diálogo do moderno com o antimoderno na poesia “O mapa”, que trata dos avanços da modernidade e deles se ressentido traz para o poema outro traço marcante dessa antimodernidade: a morte. Na obra de Quintana, essa temática surge desde o primeiro livro, *A rua dos cataventos*, e alcança o último, *Velório sem defunto*, título que faz menção direta ao *tópos*.

Acreditamos que esse não seja apenas mais um motivo herdado de românticos e simbolistas. O tema está tão entranhado à obra quintaniana que, certamente, ele nos diz algo. Segundo cremos, esta insistência confirma sua filiação a aquele grupo de poetas contrarrevolucionários do modernismo, marcados profundamente pelos aspectos do antimoderno.

Conforme percebemos, a relação da poesia de Quintana com a morte dá-se por meio do sublime na perspectiva antimoderna apresentada por Compagnon (2011), conferindo-lhe uma roupagem de um horror que, ao invés de apavorar, fascina. A crítica do sublime negativo de Edmund Burke¹² (1993) aponta o horror como o princípio primordial do sublime:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionada a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (BURKE, 1993, p. 48).

A concepção de horror como fonte do sublime de Burke não pode ser plenamente associada à poesia de Quintana, que, embora a trate algumas vezes pela via do horror, por muitas vezes, a transcende pela via do humor, da ironia, tornando-a, em alguns de seus poemas, motivo de riso.

O poeta quase realiza um réquiem, parte do ofício dedicado aos defuntos, devido à constância com que trata da morte em seus versos. Alguns podem sugerir

¹² BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

que este seja apenas um elemento herdado de suas confluências com poetas simbolistas como António Nobre, mas seria uma constatação simplista demais, que desconsideraria o modo como aborda e trata do fim da existência.

A morte sempre exerceu uma atração sublime sobre a humanidade, sobre os homens, isto é um fato. Basta que observemos o resultando dessa atração: uma vasta produção artística, particularmente literária, que versa sobre o tema. Na obra de Mario Quintana ela vai se alastrando por entre seus versos como uma forma de reaproximar o homem moderno da morte, que a nega ou ignora.

O pensamento da morte não tem nada de fúnebre, como pensam os supersticiosos.

Nada tem ele a ver com a morte e sim com a vida; é ele que empresta a cada instante nosso este preço único, todo esse encantamento que os tímidos desconhecem...

A morte é o aperitivo da vida (QUINTANA, 1995, p. 75).

Quintana reelabora em seus poemas uma espécie de intimidade com o fim da existência que a vida moderna rompeu, dando-lhe uma roupagem distinta daquela com a qual a grande maioria está acostumada. Ela não assusta, não amedronta, não apavora, ela, ao contrário, consola, pois, como afirma, é “o aperitivo da vida”, é o que lhe dá sabor, gosto de viver.

A morte passa assim a ser tratada como algo próximo, íntimo, familiar, a ponto de ser mesmo desejada: “Ainda bem que tudo acaba.../ Ai que vida tão comprida.../ Se não houvesse a morte, Maria,/ Eu me matava!” (QUINTANA, 2008, p.89). Essa relação íntima com a morte que o poeta resgata é quase um enlace nupcial, um compromisso que se estabelece desde o nascimento:

Minha morte nasceu quando eu nasci...
 Despertou, balbuciou, cresceu comigo...
 E dançamos de roda ao luar amigo
 Na pequenina rua em que vivi

Já não tem mais aquele jeito amigo
 De rir que, aí de mim, também perdi
 Mas inda agora a estou sentindo aqui,
 Grave e boa, a escutar o que lhe digo:

Tu que és minha doce prometida,
 Nem sei quando serão nossas bodas,
 Se hoje mesmo... ou no fim de longa vida...

E as horas lá se vão, loucas ou tristes...

Mas é tão bom, em meio às horas todas,
Pensar em ti...saber que tu existes! (QUINTANA, 2005, p. 37).

A morte é a companheira de toda a vida, a noiva prometida. A sua relação com a indesejada das gentes é de convívio diário, cotidiano, pela simples constatação de que se começa a morrer quando se nasce: “minha morte nasceu quando eu nasci”. Este é um fato que o homem moderno nega ou repele, porque a urgência de viver não o deixa perceber que estamos às voltas com ela.

O poeta, entretanto, lembra que a morte nos acompanha, e busca estabelecer com ela uma relação de camaradagem: pensar nela e sobre ela, por mais terrível que pareça aos olhos e ouvidos de quem o lê, declara no poema é agradável, pois, em meio às horas “loucas ou tristes”, “pensar em ti, saber que tu existes” é confortador.

Enquanto o mundo se assombra com a angústia da morte, fruto das guerras, e os poetas cantam o horror da carnificina, Quintana (2013, p. 63) afirma que “Morrer, enfim, é realizar/o sonho que todas as crianças têm.../O motivo? Só elas sabem muito bem:/Fugir... fugir de casa!”. A morte é, então, a fuga, a fuga desejada, esperada, ansiada como uma fantasia.

O tratamento quase fitoterápico – porque morrer é parcelado, vai-se morrendo aos poucos, na medida em que se vai vivendo – que Quintana vai dando à morte retira dela o amargor do desespero. Porque para o poeta morrer é apenas “fugir de casa”, é apenas a outra ponta da vida que se une num encontro nupcial. Tanto que ele afirma que “Nada de maior; simples passagem de um estado para outro – assim como quem muda do Estado do Rio Grande do Sul para o Estado de Santa Catarina¹³...”.

Mas a morte descrita por Quintana não deixa de carregar um certo horror, ainda que esse horror venha acompanhado de uma dose de humor. O humor, na verdade, é um dos caminhos escolhidos por Quintana para desmistificar este pavor que os homens modernos têm da morte.

¹³ QUINTANA, Mario. **Caderno H**. São Paulo: Globo, 2003. p. 33.

E se, por um lado, o poeta lembra que morrer é “um abrir de todas as porteiros; um desabalado tropel de cavalos¹⁴”, é libertação; por outro, ela “não iguala ninguém: há caveiras que possuem todos os dentes¹⁵”. Alguns de seus poemas, no entanto, aludem à morte como um ser que causa espanto, surpresa:

Virá bater à nossa porta?

Esse tropel de cascos na noite profunda
 Me enche de espanto, amigo...
 Pois agora não existem mais carros de tração animal.
 É com certeza a morte no seu carro fantasma
 Que anda a visitar seus doentes pela cidade..
 Será ela? Virá acaso bater à nossa porta?
 Mas os fantasmas não batem; eles atravessam tudo
[silenciosamente,

Como atravessam nossas vidas...
 A morte é a coisa mais antiga do mundo
 E sempre chega pontualmente na hora incerta...
 Que importa, afinal?
 É agora a única surpresa que nos resta! (QUINTANA, 2013, p. 82)

A morte descrita no poema como uma visitante inesperada e incerta causa em todos, como diz Quintana, espanto. Somos eternamente assombrados por esse fantasma, pois “A morte é a coisa mais antiga do mundo”. Ela anda pela cidade “a visitar os doentes”, mas será que não chegará “pontualmente na hora incerta” à porta dos que não estão moribundos? Não virá ela, no “seu carro fantasma”, “bater à nossa porta?”.

O poema envolve a morte no assombro que é natural ao homem moderno que a nega, mas a veste de uma túnica de surpresa agradável por ser a única ao fim de uma extensa vida ou de um longo período de padecimentos: chega para os doentes e moribundos sem alarde, pontualmente, mas será uma surpresa bater à nossa porta em hora incerta.

O tratamento da morte como consequência natural de quem vive surge nos versos de Quintana como traço antimoderno que percorre toda sua obra. Outro aspecto antimoderno, segundo Compagnon (2011), e que encontramos na poesia de quintaniana é a resistência ao mundo moderno, a resistência ao culto do progresso.

¹⁴Ibid., 2003, p. 172.

¹⁵ QUINTANA, Mario. **Caderno H**. São Paulo: Globo, 2003. p. 173.

Em muitos momentos da obra do poeta, vamos nos deparar com esses elementos, com a saudade “que faz as coisas pararem no Tempo”.¹⁶ Quintana, envolvido por uma melancolia do que se foi, relata em seus versos, como forma de resistência aos novos tempos, uma “Historia burguesa”:

Era à luz dos lampiões de querosene
 Que a gente fazia os deveres escolares.
 Nas paredes, São Jorge e seu cavalo branco
 Nos sugeriam – que digo? – nos impunham mais
 graves deveres...
 E ninguém notava.

Depois, a lâmpada elétrica, e nas paredes
 Marechal Deodoro a proclamar sempre e sempre
 a República
 - e ninguém notava.
 Enquanto isto, em todos os centros-de-mesas de
 todas as casas burguesas
 Ostentava-se a grande moda das flores artificiais
 - Todo mundo notava.
 (O que é a natureza – dizia dona Glorinha – até
 parecem verdadeiras!)
 Até que um dia um Papa decretou
 Que São Jorge jamais havia existido.
 Agora, apenas o seu cavalo branco ainda corre
 [solto por ai...]
 (Mas ninguém, ninguém se atreve a montar
 num cavalo fantasma).
 (QUINTANA, 2008, p. 65).

O título do poema traz uma ironia tácita da vida da burguesia, mote de muitos textos dos pensadores antimodernos. A ironia já se faz presente na referência à artificialidade do modo burguês de viver, marcado nos versos “Enquanto isto, em todos os centros-de-mesas / de todas as casas burguesas / Ostentava-se a grande moda das flores artificiais”. As flores de plástico simbolizam toda a artificialidade do homem burguês que vive escondido por trás da aparência de ser o que de fato não é, assim como as flores sobre as quais o poema discorre.

Mas não é apenas isso, o poema apresenta uma nostalgia dos tempos que permanecem apenas na memória do poeta, uma saudade melancólica flagrada nos primeiros versos: “Era à luz de lampiões de querosene” que se “fazia os deveres escolares”. Essa recordação nostálgica se opõe ao presente marcado pela artificialidade da luz elétrica, símbolo do progresso, de um progresso que o poeta

¹⁶ QUINTANA, Mario. **Preparativos de viagem**. São Paulo: Globo, 2008. p. 119.

não assimilou e com o qual ele não se coaduna.

A ironia sutil no poema gira em torno da artificialidade do progresso: as flores de plástico, “que até parecem verdadeiras”, e a luz elétrica remetem o eu lírico ao mundo artificial criado pelo avanço do progresso da existência moderna. Esse elemento marca seu desconcerto em meio às novidades da vida burguesa, ao progresso da vida urbana que tanto o desagrada.

Esse descontentamento ocorre nitidamente porque o mundo dos lampiões também era o mundo do poético, do imaginário, onde cabia perfeitamente a imagem de São Jorge, o santo que, certo dia, um Papa decretou que “jamais havia existido”. O mundo artificial e amarelado pela luz elétrica substituía a figura imaginária e poética de São Jorge com o dragão e o cavalo branco pelo retrato de Deodoro da Fonseca proclamando sempre a mesma República que “ninguém notava”.

A referência ao ato dúbio do marechal, resultado de um golpe manipulado pelos insatisfeitos com o Império, remete à formação de uma burguesia brasileira que é fruto da traição de um dos mais fiéis súditos de Dom Pedro II. Assim, no poema, a superficialidade da figura de Deodoro ajusta-se melhor ao cenário desenhado e desdenhado pelo eu poético e com o qual ele não se afina.

O desmantelo percebido no poema não é fruto apenas de uma concepção poética, mas também do ambiente literário onde Quintana se encontrava. Conforme Augusto Meyer, em artigo publicado no terceiro capítulo de *A forma secreta*, a pedido de um leitor, falar sobre Mario Quintana requer certos cuidados, porque “a história é comprida e exige um salto ao passado, para tomar novo impulso e dar ambiente ao retrato”.

Ao descrever a literatura gaúcha, da qual ele também fazia parte, declara que, em plena efervescência da Semana de 22, “ainda viviam lado a lado, numa competição de influências, em nosso acanhado meio literário, Parnasianismo e Simbolismo” (MEYER, 1965, p. 187). Isso, em certa medida justifica o clima simbolista que ainda envolvia àquela época todo o Rio Grande do Sul.

Esta realidade, conforme o crítico, não impediu que os literatos do Sul degustassem vorazmente alguns poetas como Apollinaire, Aragon, Cendrars,

Palazzeschi, Bandeira, entre outros. Argumenta o crítico que a preocupação nativista ou brasileiroista de Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo já estavam àquela época presentes no regionalismo gaúcho. Para Meyer (1965, p. 188):

Não quer dizer isto que o modernismo gaúcho resultou de uma simples transformação do Regionalismo; creio que houve coincidência de motivos, convergência de propósitos. Faltava criar, fora daqueles moldes tradicionais, uma poesia sem compromissos, mais subjetiva, de visão mais ampla e direta, livre também das peias dialetais. É em tal sentido que devemos interpretar a maioria das obras que então gritavam o seu título das vitrinas da Livraria do Globo [...]. Imagine agora, nesse ambiente, como uma espécie de boi corneta, o “fenômeno Quintana”.

A poesia moderna no Rio Grande do Sul, conforme explica Meyer (1965), iniciou-se sob um clima simbolista, mais subjetivo e livre das “peias dialetais”. Não se voltou tanto para as questões sociais e emergentes por tratar do regionalismo e todas as questões que o envolvia, inclusive as sociais, desde muito antes do regionalismo explorado e louvado por alguns modernistas.

Pois bem, é neste cenário que surge a poesia de Quintana, que amalgama elementos ainda simbolistas, com um estilo individual, marcado por suas vivências nos jornais e revistas, tanto no trato com a notícia como com a agitação das ideias modernistas que circulavam nos principais centros culturais àquela época.

Para que possamos compreender o que foi dito anteriormente, se faz necessário entender o Movimento Modernista nas terras gaúchas. Augusto Meyer “é enfático em afirmar a existência do Modernismo no Rio Grande”. Em entrevista concedida em 14 de abril de 1970, no Rio de Janeiro, a Ligia Chiappini (1972, p. 229), ele não só confirma a existência do movimento por lá como explica ser forçoso apreender a complexidade que o envolvia. Segundo a estudiosa:

O modernismo gaúcho não foi propriamente uma oposição, mas uma transformação dele naquilo que tinha de apócrifo, de importado, de europeu. Para essa transformação o regionalismo foi útil. Parece que não erramos em dizer que esse modernismo é uma espécie de síntese entre simbolismo e regionalismo, um completando o outro em seu ponto mais fraco. Isto explica em parte a existência de elementos simbolistas entre o grupo dos modernistas, vivendo todos em harmonia, sem maiores atritos (LEITE, 1972, p. 351).

O que apreendemos da posição da autora é que a peculiaridade do Movimento Modernista no Rio Grande do Sul se dá em decorrência, de um lado, da transformação dos modelos europeus, e, de outro, pela confluência de simbolismo e regionalismo nas experiências modernistas gaúchas. Podemos dizer, então, que o Neo-Simbolismo marca a poesia modernista gaúcha que se apresenta distinta daquela revolucionária e combativa dos modernistas de São Paulo, por exemplo.

Conforme Leite (1972), a relação nacionalismo, regionalismo, modernismo é um dos principais pontos a serem observados no Modernismo do Rio Grande. A estudiosa da literatura rio-grandense, referindo-se a essa relação, lembra-se de que:

Enquanto Guilherme de Almeida vai ao Sul, tendo como uma de suas principais metas o combate ao regionalismo, por considerá-lo um perigo para a arte brasileira como um todo, Meyer afirma exatamente o contrário, considerando que o nacionalismo é o maior perigo, porque leva a arte a se repetir, a adotar novos dogmas, a limitar-se em temas fixos. O curioso é que, no Sul, Guilherme acaba não combatendo o regionalismo, pelo menos não frontalmente como programava, porque certamente sente que existe uma consciência definida dos gaúchos em relação ao problema e porque intui que o regionalismo, tal como estes o entendem, não é o mesmo localismo estreito que os modernistas combatem (LEITE, 1972, p. 352).

Nesse sentido, é imperativo compreender que o que houve no Rio Grande foi uma convergência de caminhos, como aponta a autora. Regionalismo e nacionalismo encontram-se imbricados na literatura modernista do Rio Grande do Sul. E esses caminhos nem sempre foram percorridos por todos, caso de Mario Quintana.

Embora o poeta participasse como o mais moço do grupo da Livraria do Globo, segundo afirma “observava sem muito entusiasmo o movimento em torno de Guilherme de Almeida, sem confiar muito no brasileiro que pregava” (LEITE, 1972, p. 333). Em sua entrevista a Ligia Chiappini, em 19 de maio de 1970, em Porto Alegre, conforme a entrevistadora, Quintana afirma:

[...] era o mais moço do grupo de Augusto Meyer. Que de fato já publicava, pouco antes de 30, em jornais. Diz que não acredita e não acreditava, à época, em escolas e que, portanto, a influência daquele movimento modernista ortodoxo foi muito pequena nele. Reconhece que o movimento foi importante e sabe que também recebeu os seus benefícios, como a maior liberdade formal, a quebra da distinção entre motivos poéticos e não poéticos, entre outros. [...]. Acha que o modernismo significou a libertação das formas para descobrir a

forma. Mas sempre acreditou que cada poema é uma arte poética, por isso não se abalou muito com as conferências de Guilherme (LEITE, 1972, p. 243).

Podemos supor, mas não afirmar taxativamente, a partir dessas elucubrações de Quintana, que, embora o poeta tenha procurado se manter na condição de observador do que se passava nos primeiros anos do modernismo brasileiro, cremos que ele não obteve muito êxito, pois, conforme consente, também “recebeu os seus benefícios”.

Ao admitir ter usufruído dos benefícios do Modernismo vanguardista brasileiro: “maior liberdade formal” e “a quebra da distinção entre motivos poéticos e não poéticos”, por exemplo, demonstra claramente que não conseguiu se manter como mero espectador desse movimento. E ainda, ao negar sua descrença em escolas literárias, ou a sua participação em qualquer uma delas, posta-se como um poeta à margem, o que de fato não foi.

Sua controvertida individualidade, caracterizada pela sua própria negação quanto a movimentos e escolas não ocorre de fato, pois, ainda mesmo que a contragosto, estabeleceu compromissos estilísticos de sua época, o que o torna bastante singular, um “boi corneta”, dentro do cenário literário modernista gaúcho.

Essa controvertida situação do poeta foi muitas vezes interpretada apressadamente, o que levou muitos pesquisadores a vê-lo como um poeta individual, fato impossível, não só para Quintana como para qualquer outro poeta que tenha mantido relações de aceitação ou de negação com o contexto literário em que viveu e do qual fez parte.

Virgínia Poli de Figueiredo, por exemplo, aponta a metalinguagem como um dos vetores da obra de Quintana. A autora divide, para fins de estudo, seguindo os passos de Gilberto Mendonça Teles¹⁷, a obra do poeta em dois blocos: os poemas em versos e os poemas em prosa. Conforme a perspectiva que a estudiosa adota, no primeiro bloco:

¹⁷ Conferência pronunciada no II Seminário de Literatura no Rio Grande do Sul, realizado em Porto Alegre, no dia 12 set. 1974 e publicada no *Correio do Povo*, em 1 fev. 1975; na revista *Letras de Hoje*, Porto Alegre, PUC-RS, n. 20, jun. 1975.

[...] o poeta ainda tímido de fazer da linguagem literária o objeto de sua reflexão. No *Espelho Mágico*, o autor enfatiza o objeto artístico, mostrando preocupação com a retórica que transmite magia ao espelho. O material sobre Poética e Retórica no *Sapato Florido* e no *Caderno H* é suficiente para organização de um sistema teórico que se baseie, principalmente, no processo de enunciação que os foi engendrando e produzindo (FIGUEIREDO, 1976, p. 20).

Baseados nesse olhar sobre a obra de Quintana, notamos que há em seus poemas uma preocupação em tratar da poesia, do fazer poético, mas também do modernismo, dos modernistas e da literatura. Particularmente nos livros de poesia em prosa, como veremos no próximo capítulo.

Há nestas obras um Quintana que critica o moderno, o cenário onde ele atua e seus pares. E esse é, sem dúvida, um aspecto que muito nos interessa sob o ponto de vista da busca dos traços do antimoderno na obra de Quintana. Um poeta que critica o modernismo somente o faz porque dele participou, direta ou indiretamente.

Em *Mario Quintana: as faces do feiticeiro*, Paulo Becker faz uma análise das obras do poeta que, segundo o crítico, apresentam “feições bem diferenciadas, especialmente no aspecto formal” (BECKER, 1996, p. 14). Essa variedade de formas experimentadas pelo poeta não é uma particularidade apenas dele, e isto não é o suficiente para torná-lo ímpar no cenário da poesia moderna brasileira.

Dos temas tratados pelo poeta, conforme o crítico, a metalinguagem é apontada por ele como um traço distintivo. Entretanto, lembramos que teorizar acerca da poesia moderna, do modernismo e de todos os elementos que envolvem a literatura moderna brasileira não é um caso isolado, outros poetas também fizeram isso ao tempo de Quintana. Ao tratar deste ponto nas análises que realiza das obras do poeta, afirma Becker (1996, p. 15) que:

Explicitando a autoconsciência progressiva do criador em relação ao seu fazer artístico e abrindo, ao mesmo tempo, uma via de acesso mais direta ao seu entendimento sobre a natureza e função da poesia, a metalinguagem se apresenta concomitantemente como sintoma de que o poeta problematiza o seu lugar no mundo; signo de sua visão, da poesia e do mundo.

Embora não seja um episódio particular da sua poesia, há um elemento fundamental para nós nessa análise do crítico, o fato de Quintana se utilizar da

metalinguagem para problematizar a poesia e o seu lugar no mundo. Nesse processo de racionalização, de teorização do fazer literário presente nos textos quintanianos desde os primeiros livros, constatamos uma metapoesia que é recurso poético e retórico para criticar a poesia e o momento literário em que ele vivia, do lugar de onde ele estava ou se colocava.

Não se trata de simples constatação da presença da poesia que teoriza a própria poesia, mas do fato de Quintana recorrer à metalinguagem para problematizar o seu lugar no mundo, ou seja, o desconcerto diante do mundo que ele vê e revela por meio de seus poemas. Nas análises de Becker, este não é o foco principal, por isso não trata de se aprofundar.

Na realidade, ele aponta esta desarmonia, para nós, tipicamente antimoderna, apenas implicitamente, particularmente quando garante que há na poesia de Quintana a “possibilidade de sobrevivência da palavra lírica no interior do prosaico mundo capitalista” (BECKER, 1996, p. 15), que ele, Quintana, recusa. Esta possibilidade é, segundo o crítico, uma forma de constatar que a poesia de Quintana já nasce sob o signo da contradição.

Sob este aspecto, o da contradição, alega o pesquisador que uma das principais queixas da crítica literária brasileira sobre *A rua dos cataventos*, por exemplo, é o fato de o poeta ter escolhido, para seu livro de abertura, justamente o soneto, forma então rejeitada pelos modernistas, em razão da carga de passadismo, diriam alguns, e do uso exagerado que dela fizeram parnasianos e simbolistas, diriam outros.

Contudo, a obra inaugural de Mario Quintana, embora apontada como resultado da influência direta do simbolismo, surge para nós muito mais como resultado de uma postura assumida pelo poeta do que como fruto de um meio. Há em sua poesia uma tensão entre resistir ou aderir aos apelos modernistas e uma ambivalência em ceder ou não ao contexto em que se encontrava: o modernismo.

Provavelmente por essa razão, sua poesia seja muitas vezes considerada por historiadores da literatura brasileira ora neo-simbolista, ora modernista. Não deixa de ser também produto da formação ambivalente do poeta, que traz a influência dos clássicos da literatura francesa e dos elementos mais banais da sua

atuação de jornalista, resultando daí uma poesia que pensa sobre a poesia em pleno modernismo brasileiro. Estes elementos todos devem ser considerados quando se trata da poesia de Quintana.

Os elementos do antimoderno em Quintana podem ser uma chave de compreensão dessa suposta contradição que o acompanha. Afirmamos ser suposta porque, de acordo com Becker (1996), a forma escolhida por Quintana para sua estreia não pode nem deve ser julgada apressadamente.

Aliás, esta questão parece um tanto anacrônica, afinal muitos dos modernistas brasileiros usaram largamente o soneto, caso de Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima. Resguardadas as devidas particularidades, todos buscavam manter de alguma forma aquilo que até pouco tempo era considerado como norma entre os poetas.

Ademais, ressalta Becker (1996, p. 19), “os sonetos de Quintana não eram, também, tão impermeáveis ao Modernismo quanto pareceram à crítica da época”. Os sonetos de Quintana, conforme o pesquisador, não empregam da linguagem empolada dos parnasianos, ao contrário, revestem-se de uma linguagem simples e coloquial, fruto do modernismo. De acordo com Becker (1996, p. 19), os sonetos de Quintana “trazem para a poesia o que existiu antes e o que caracteriza sua geração”, prova da sua ambivalência, dessa tentativa de unir o que foi e o que é, numa constatação nítida das marcas do antimoderno.

Quando Becker (1996) adverte que a poesia de Quintana traz o que existiu antes e o que marca sua geração, percebemos no poeta uma espécie de contrarrevolução ou, no mínimo, de uma hesitação quanto ao novo. E para não parecer que estamos forçando uma interpretação ligeira do que mais profundamente tratou o estudioso na obra *Os antimodernos*, estamos pensando aqui contrarrevolução como ambivalência.

Para Compagnon (2010, p. 26), esse movimento é “determinado pela vontade de voltar ao antigo regime ou ao menos de salvar o que puder ser salvo”. Se pensarmos isso em termos restritos aos movimentos literários e no que concerne ao primeiro livro de Quintana, composto apenas de sonetos, podemos supor que a forma eleita pelo poeta é, em parte, essa tentativa de negar a mudança dos novos

tempos, com os quais ele parecia não se ajustar.

Por outro lado, a estrutura clássica do soneto, que nega a mudança, veste-se de uma linguagem mais simples e coloquial como forma de adequar-se aos novos tempos. Talvez por isso Becker (1996, p. 19) afirme que há uma “insubmissão ou indiferença do poeta em relação aos movimentos estéticos que estavam na ordem do dia”.

Ao nosso modo de ver não seria uma indiferença, mas uma resistência, “uma insubmissão” aos moldes do modernismo que se estabelecia e ao mesmo tempo um desejo de nele se integrar, recorrendo à linguagem e às temáticas mais urbanas e rotineiras, marcadas pelo ritmo frenético do cotidiano. É só observarmos o soneto IV e constataremos tal fato:

Minha rua está cheia de pregões.
Parece que estou vendo com os ouvidos:
“Couves! Abacaxis! Cáquis! Melões!”
Eu vou sair pro Carnaval dos ruídos,

Mas vem, anjo da Guarda... Por que pões
Horrorizado as mãos em teus ouvidos?
Anda: escutemos esses palavrões
Que trocam dois gavroches atrevidos!

Para que viver assim num outro plano?
Entremos no bulício quotidiano...
O ritmo da rua nos convida.

Vem! Vamos cair na multidão!
Não é poesia socialista... Não,
Meu pobre Anjo... É... simplesmente... a Vida!...
(QUINTANA, 2005, p. 22).

Embora se estruture na forma clássica preferida por parnasianos e simbolistas, a poesia traz uma linguagem mais coloquial, mais trivial, marcada pela oralidade, pela fala, e pelo discurso dos feirantes nos pregões, nas vendas ambulantes: “Couves! Abacaxis! Caquis! Melões!”. O poema convida para a rua, para o “bulício quotidiano”, para a multidão, deixando transparente a ambivalência entre a relação do que manteve do passado e do elemento novo de que se valia o criador para a elaboração do poema: a linguagem.

Desenha o movimento cotidiano do cenário urbano com suas personagens,

sua linguagem popular marcada pelos palavrões, pelo ir e vir das pessoas, pela agitação característica de uma grande cidade com suas ruas cheias de feiras e vendedores ambulantes, tudo isso emoldurado por uma forma clássica. E embora esse cotidiano agitado o incomode, pois questiona ao anjo da guarda de “Por que pões horrorizado as mãos nos teus ouvidos?”, transferindo assim seu agastamento para o personagem do poema, trata com luvas de pelica essa irritação provocada pelo bulício urbano.

Não podemos negar o fato de que o poema é um convite para cair, poeta e anjo, no movimento frenético da rua. Mas também não ignoramos que há em todos os versos uma resistência de ambos para se renderem a esse tumulto. A tentativa de convencer anjo e poeta a se entregarem ao ritmo cotidiano fica evidente quando o segundo declara “não é poesia socialista, não... É simplesmente a vida”.

Neste argumento, encontramos uma das posturas mais marcantes de Quintana: o seu engajamento poético, que distinto daquele que se fazia em meados da década de quarenta, aponta para um poeta empenhado com a própria poesia, distante das questões socialistas e políticas. Disso iremos tratar um pouco mais adiante, no próximo capítulo.

Ao olhar atentamente para a primeira obra de Quintana, que cremos ser a gênese de sua produção, verificamos a presença de outra característica que o acompanhará ao longo de suas obras: a nostalgia do poeta pelas pequenas cidades, que entendemos como uma forma de negação da vida nas grandes metrópoles. Essa resistência nos remete à constatação de Compagnon (2010, p. 26) que “todo antimoderno continuará a ser um emigrado do interior ou um cosmopolita reticente”. No soneto XXIII Quintana lamenta:

Cidadezinha cheia de graça...
Tão pequenina que até causa dó!
Com seus burricos a pastar na praça...
Sua igreja de uma torre só...

Nuvens que venham, nuvens e asas,
Não param nunca, nenhum segundo...
E fica a torre, sobre as velhas casas,
Fica cismando como é vasto o mundo!...

Eu que de longe venho perdido,
Sem pouso fixo (a triste sina!)
Ah, quem me dera ter lá nascido!

Lá toda a vida poder morar!
Cidadezinha... Tão pequenina
Que toda cabe num só olhar...
(QUINTANA, 2005, p. 41).

O poema apresenta-nos alguém “perdido, sem pouso fixo” que deseja ter nascido na “cidadezinha cheia de graça” e “lá toda a vida poder morar”. Podemos notar nesse anseio um desconcerto entre o homem cosmopolita que não se ajusta aos centros urbanos e aquele que prefere a calma dos “burracos a pastar na praça”.

A angústia desse homem perdido no vasto mundo que a igrejinha olha por sobre os velhos telhados reflete-se na certeza da “triste sina” de quem não tem morada certa em terras alheias. O mal-estar provocado por esse desconcerto do homem moderno imerso na modernidade deflagra a agonia que surge no poema como o desejo de trazer de volta a cidadezinha tão pequenina, perdida em meio aos avanços da urbe moderna.

O poema retrata o homem emigrado do interior que não se ajusta à vida estranha da metrópole. Por se sentir um forasteiro trata a cidadezinha com tanto carinho, fato marcado nos diminutivos presentes no poema. Essa tensão estabelecida entre o homem exilado na cidade grande que nela não se encontra é apenas mais um dos elementos condutores da poesia de Quintana, tão peculiar da contradição, marca da antimodernidade.

Para ser integralmente moderno é preciso também ser antimoderno. Assim, “desde os tempos de Marx a Dostoiévski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas de suas realidades mais palpáveis” (BERMAN, 2007, p. 22). Talvez por essa razão, o desejo de manter o que o poeta traz do passado, mas numa tentativa paradoxal de se encaixar no presente com o qual não se afina também se destaca em muitos momentos de sua produção.

O livro *Espelho Mágico*, por exemplo, é considerado por diversos críticos, “uma obra menor e circunstancial, e acusam a forma clássica dos quartetos de arcaica e inadequada” (BECKER, 1996, p. 162). No entanto, se lembrarmos que a primeira obra, fruto das tensões estabelecidas entre parnasianismo, simbolismo e

modernismo também fora vista sob a mesma pecha vamos ter de concordar que *Espelho mágico* tem sido vista de modo superficial pela maior parte dos críticos quintanianos.

Os epigramas irônicos de Quintana, de acordo com nossa perspectiva, servem como uma espécie de transição daquela primeira fase, marcada na obra inaugural e em *Canções*, para a fase mais modernista. Embora a estrutura do quarteto possa ser vista apressadamente como arcaica, a cisão com os velhos padrões pode ser observada em toda a obra do poeta que redireciona sua poesia de até então recorrendo aos versos modernos, tornando-se assim um adepto do novo embora em um contexto formal arcaico.

Contudo, esta é apenas mais uma constatação de que há uma tensão inegável da luta do poeta que busca que procura se adequar, de algum modo, ao momento presente, ao novo, ao moderno que ele ainda rejeita. Talvez seja por isso que Becker (1996, p. 163) assegure que:

A reação ao *Espelho mágico* só pode ser entendida no quadro de referências da estética modernista, que, ao condenar o formalismo, acabou criando ela própria um formalismo às avessas, mas ainda assim um formalismo. Lembre-se que o primeiro livro de Quintana mereceu as mesmas críticas, apenas porque o autor, como ele mesmo diz, teve a ousadia de mostrar, no início da década de 40, que os sonetos também eram poemas (BECKER, 1996, p. 163).

O estudioso afirma que os modernistas, “ao condenar o formalismo”, acabaram criando um “formalismo às avessas”. Em outras palavras, podemos dizer que há na opção formal de Quintana, no mínimo, uma crítica ao formalismo modernista. A partir de traço do antimoderno podemos afirmar que estes autores ambivalentes, dentre eles o próprio Quintana, teorizam sobre o moderno sendo eles próprios modernos, ainda que não o saibam ou não o desejem.

Acreditamos que tanto *Espelho mágico* quanto *A rua dos cataventos* colidem em alguns aspectos com a estética modernista, não por uma “ousadia” formal da poesia de Quintana, mas pela manutenção de um padrão estético que ele manteve numa tentativa de contraditória de ser moderno sendo clássico. Isso fica patente na permeabilidade dos temas, da linguagem, do jogo de imagens que seus poemas

de estrutura mais arcaica sofriam diante do modernismo reinante. No soneto XXII, da *Rua* verificamos essa atitude ambivalente:

Vontade de escrever quatorze versos...
 Pobre do Poeta!... É só pra disfarçar...
 Andam por tudo signos diversos
 Impossíveis da gente decifrar.

Quem sabe lá que estranhos universos
 Que navios começaram a afundar...
 Olha! Os meus dedos, no nevoeiro imersos,
 Diluíram-se... Escusado navegar!

Barca perdida que não sabe o porto,
 Carregada de cântaros vazios...
 Oh! dá-me tua mão, Amigo Morto!

Quê procuravas, solitário e triste?
 Vamos andando entre os nevoeiros frios...
 Vamos andando... Nada mais existe!... (QUINTANA, 2005, p. 40).

A vontade de escrever quatorze versos faz referência direta ao soneto, forma desfavorecida pelos primeiros modernistas brasileiros. Todas as conquistas da poesia moderna desde o coloquialismo, passando pelo humor, pelo verso livre, pela variedade rítmica, pela conscientização criadora nacional combatiam a forma secular do soneto por estar atrelada ao movimento anterior mais abominado pelos modernos: o Parnasianismo.

No entanto, nem todos se deixaram levar pelas atrações novidadeiras do Modernismo. Seja por pura nostalgia poética ou consciente teimosia, alguns poetas foram buscar no soneto a saída para aquele momento de tantas novidades. O próprio Quintana afirma que a vontade de escrever os quatorze versos “é só pra disfarçar” porque o “pobre do poeta” sabe que “andam por tudo signos diversos” que para ele são “impossíveis da gente decifrar”.

Quando o poeta afirma a existência de “signos diversos” ele deixa evidente que não é um alienado, sabe do que se passa ao seu redor e demonstra claramente o seu desconcerto diante dessa realidade ambígua: ser moderno é viver uma vida de paradoxos. Estes signos, considerando-se a data de publicação do soneto, 1940,

tanto pode remeter à poesia empenhada dos poetas engajados socialmente quanto àquela que vinha se estabelecendo desde 1922.

Essa forma poética que, sob o olhar lírico do poeta no soneto, não encontra mais lugar entre os novos signos, surge como uma espécie de “barca perdida que não sabe o porto”. Esse não lugar descreve não apenas o soneto, mas também o poeta. Ele não se encontra em meio a toda essa mudança. Sua situação é a da instabilidade diante do novo. Nada é permanente. Embora ele mesmo deseje manter as coisas como foram.

Provavelmente por isso se questione “que navios começaram a afundar”. A imagem da maleabilidade da água, que não permite a segurança do sólido, do permanente, pois imerge a tudo ao seu redor, retrata o cenário moderno em que Quintana se situou: não há estabilidade de nada porque o anseio de se inserir no novo com os olhos voltados para o passado o aflige como a um naufrago.

E os navios que começavam a afundar? Terão sido aqueles que traziam em seus cântaros o grito nacionalista, a visão crítica da sociedade brasileira? O que averiguamos no soneto é uma atitude ambígua de alguém que se vale de um modelo formal para criticar o formalismo modernista.

Os signos diversos, formas e estruturas variadas da nova poesia brasileira, que buscavam manter distância daquelas mais clássicas são questionadas no soneto. Esse desmantelo definido no poema como “signos diversos” lança uma luz sobre a marca de antimodernidade na poesia de Quintana: critica o formalismo moderno recorrendo a uma das estruturas mais clássicas da poesia, o soneto.

Há ainda outros elementos nas obras de Quintana que refletem o caráter problemático da modernidade para o poeta: a recorrência ao animismo, como forma de reconciliação do homem com a natureza, que a vida moderna lhe roubou; a relação com a cidade, com a rua; a desorientação diante de uma realidade oscilante; a negatividade contra o mundo moderno caótico e contra o próprio ofício do autor nesse mesmo mundo.

No que diz respeito à relação do poeta com a cidade, com a rua, Maria da Glória Bordini (2006), ao traçar os dados caracterizadores da poesia de Quintana,

esclarece que essa poesia não é tão impactante quanto a vanguardista de Baudelaire, mas segundo ela em alguns pontos elas chegam quase a se encontrar, resguardando-se obviamente suas diferenças.

De acordo com a autora, Quintana e o escritor francês, como um flâneur,¹⁸ observam o espaço urbano pelo olhar do deslocamento. Ambos, afirma Bordini (2006), divisam na rua a moradia do homem da cidade, que cresce e transforma-se, trazendo consigo a melancolia e a solidão. A contradição não poderia estar mais clara: sendo a rua o lugar do movimento, da multidão é justamente aí onde o homem moderno se sente mais solitário.

Para Mario Quintana a rua é uma espécie de lar às avessas, como podemos ver em “Do caderno de um peripatético”. Nesse poema em prosa ele declara: “Melhor sair para a rua... Ou entrar para a rua? Mas se a rua não fosse uma espécie *sui generis* de lar, por que se diz então a porta da rua e não a porta da casa? (QUINTANA, 2005, p. 346).

Quintana deixa entrever nesse rápido poema que a rua se tornou a verdadeira moradia do homem moderno, por isso se diz “a porta da rua” e não “a porta da casa”. Lá onde todos os homens se vêem, mas não se enxergam, onde a indiferença os tornam seres isolados e tristes, desenha-se o quadro da vida do homem moderno que passa mais tempo na correria da rua que no conforto do lar.

Por isso mesmo há na interrogação presente nos versos certa amargura, pois, fica evidente que ele lamenta consternado, a perda da casa onde tudo é familiar, íntimo, e constata triste que a porta é da rua, e não da casa, e na rua, ao contrário do que acontece nos lares, todos são estranhos, vivendo cada um no seu próprio universo.

Essa postura de mal-estar perante essa realidade será logo adiante ampliada, pois, em outro texto irá confessar que é melhor andar a pé que de avião, pois, o caminhar pelas ruas traz novas possibilidades, tornando esse mesmo homem capaz de enxergar de fato as coisas, ter experiências mais intensas contradizendo

¹⁸*Flâneur*, adjetivo derivado do verbo francês *flâner*, significa, numa tradução apressada, passear; passear no sentido de passar o tempo, vagar. Embora tenha sido um conceito também trabalhado por Walter Benjamin, foi Baudelaire quem primeiro cunhou essa definição e tratou sobre o assunto.

de certo modo a tristeza característica da vida urbana presente nos versos a pouco citados. Em “Algumas variações do mesmo tema”, ironiza o poeta:

V

Tenho pena, isto sim, dos que viajam de avião a jato:
só conhecem do mundo os aeroportos...
E todos os aeroportos do mundo são iguais,
Excessivamente sanitários
e com anúncios de Coca-Cola (QUINTANA, 2005, p. 417).

No poema encontramos a imagem do avião a jato, símbolo do progresso, para lamentar a experiência daqueles que nele viajam. No entanto, esta não é apenas uma figura ingenuamente poética que faz referência ao avanço tecnológico ironizado no poema como pode parecer à primeira vista. Nesse poema pensamos haver também uma alusão, mesmo que indireta, aos futuristas.

O futurismo, embora negado posteriormente, representou, sem dúvida, um dos pilares da base ideológico-literária dos modernistas de 1922, no Brasil. Segundo Afrânio Coutinho (2005, p. 250), “a princípio o movimento foi sendo designado por futurismo e futuristas seus autores, circulando a palavra no Brasil desde 1915, e, em 1921, Oswald de Andrade, em artigo retumbante, ainda chamava Mário de Andrade de “O meu poeta futurista”¹⁹.

Os ecos desse futurismo alcançaram um país de tradição colonialista, recém-entregue a um processo de industrialização e modernização urbana. Diante desse cenário, Mario Quintana numa postura avessa aos progressos ovacionados pelos modernos lamenta os que viajam de avião a jato e que conhecem apenas os banheiros excessivamente higiênicos dos aeroportos.

Nesse lamento deixa entrever uma negação da apologia à máquina, à tecnologia e à vida moderna. Como uma das metas dos futuristas era higienizar o passado da literatura – e sem querer forçar aqui a leitura do poema – quem sabe o poeta gaúcho não esteja sugerindo que eles, os futuristas, diga-se modernistas, só conhecem um espaço reduzido do universo literário e que esse espaço é

¹⁹ Ver o capítulo “A revolução modernista”, do Vol. III de *A literatura no Brasil*.

“excessivamente higiênico”, ou seja, limpo de qualquer relação com o pretérito, que eles combatem e do qual Quintana se ressentem.

Desse modo, a relação nostálgica que o poeta mantém com o passado, constante em toda sua obra, e que atravessa os poemas em versos e aqueles em prosa, comprova seu incômodo diante do mundo e daquela poesia excessivamente higienizada do passado. Isto se dá porque o passado volta a ser revivido em seus textos, seja na personificação das pequenas cidades, como apontamos alguns parágrafos atrás, ou no resgate lírico dos velhos casarões, que personificam a saudade de um tempo que não mais retorna, que está presente apenas nas reminiscências de sua poesia:

A casa fantasma
 A casa está morta?
 Não: a casa é um fantasma,
 um fantasma que sonha
 com sua porta de pesada aldrava,
 com os seus intermináveis corredores
 que saíam a explorar no escuro o mistério da noite
 e que as luas, por vezes,
 enchiam de um lívido assombro...
 Sim!
 agora
 a casa está sonhando
 com o seu pátio de meninos pássaros.
 A casa escuta... Meus Deus! a casa está louca, ela não
 [sabe
 que em seu lugar se ergue um monstro de cimento e
 [aço:
 há sempre uma cidade dentro da outra
 e esse eterno desentendido entre o Espaço e o Tempo.
 Casa que teimas em existir
 - a coitadinha da velha casa!
 Eu também não consegui nunca afugentar meus
 [pássaros.

(QUINTANA, 2006, p. 35).

O poema “A casa fantasma”, da obra *Baú de espantos*, é francamente elucidativo da nostalgia presente na obra quintaniana. Com a chegada do progresso e do crescimento vertical das cidades, os velhões casarões tornaram-se fantasmas, habitando, sem saber, “um monstro de cimento e aço”. O monstro da urbanização, que trouxe o crescimento das grandes cidades, faz com que o poeta lamente o fato de a “casa está louca”.

Esse desencontro entre o “Espaço e o Tempo”, provocado pelas mudanças advindas dos tempos modernos, faz com que o poeta perceba amargamente que “há sempre uma cidade dentro da outra”. Construídas a partir da demolição dos velhos casarões, com seus pátios de “meninos pássaros”, nascem os novos espaços urbanos, entrecortados de prédios, asfalto e luz elétrica, transformando as antigas casas em fantasmas que sonham “com sua porta pesada de aldrava, com os seus intermináveis corredores”.

Essa condição de exilado, daquele que se acha deslocado no cenário urbano moderno, mas que necessita nele sobreviver, representa bem a condição descrita no poema. A casa é também o próprio poeta que, apesar de todas as transformações que assistiu ao seu redor, vê-se preso a outro tempo e espaço, por isso lamenta, no final do poema: “eu também não consegui nunca afugentar meus pássaros”, condição ambivalente do homem moderno.

Essa nostalgia dos tempos idos encontrada no poema marca a poesia de Quintana do começo ao fim de sua produção. Este aspecto antimoderno poderia ser motivo mais que suficiente para percebê-lo como um poeta moderno, pois, segundo Berman (2007), para ser moderno é preciso ser antes de tudo antimoderno, e essa característica atravessa toda a sua obra, da primeira à última.

Assim, Quintana lastima o mundo novo e desabafa, no último livro, em *Velório sem defunto*: “todos esses roubos, todos esses assassinatos vêm apenas da fome que conturba este nosso terrível mundo atual”. Para não restar dúvida acerca do seu desajuste com esse mundo coevo, Quintana declara em *Preparativos de viagem* seu amor e sua saudade infinda das casas e das ruas de antigamente:

As ruazinhas

Eu amo de um amor que jamais poderei expressar
 Essas pequenas ruas com suas casas de porta e
]janela,
 Ruas tão nuas
 Que os lampiões fazem as vezes de álamos,
 Com toda a vibratibilidade dos álamos,
Petrificada nos troncos imóveis de ferro,
 Ruas que me parecem tão distantes
 E tão perto
 A um tempo
 Que eu as olho numa triste saudade de quem

já tivesse morrido,
 Ruas como as que a gente ver em certos quadros,
 Em certos filmes,
 Meu Deus, aquele reflexo, à noite, nas pedras
 Irregulares do calçamento,
 Ou a ensolarada miséria daquele muro a
 Perder o reboco...
 Para que vos ame tanto
 Assim,
 Minhas ruazinhas de encanto e desencanto,
 É que expressais alguma coisa minha...
 Só para mim! (QUINTANA, 2008, p. 45).

No poema, Quintana declara abertamente o amor que sente pelas ruas de outrora, nuas, com seus lampiões e sem a dureza do asfalto. São destas ruazinhas que o poeta sente “uma triste saudade”, pois são elas que “parecem tão distantes”, como “se vê em certos quadros, em certos filmes”, porque vivem apenas na memória lírica do poeta.

São estas ruas das pequenas e pacatas cidades, antes de toda a efervescência da vida moderna, quietas e sem grandes rebuliços que deflagram a “ensolarada miséria de um muro a perder o reboco”. Mas também são elas que, como uma espécie de testamento do itinerário da vida do próprio poeta, lembram nostalgicamente seus passos, sua caminhada, seus encantos e desencantos, expressando alguma coisa dele mesmo em silencioso e distante segredo, pois, afinal “a saudade é que faz as coisas pararem no Tempo” (QUINTANA, 2008, p. 119).

3 A POESIA EMPENHADA DE MARIO QUINTANA

Para compreender de modo mais amplo as marcas antimodernas presentes na metapoesia de Mario Quintana torna-se imprescindível que tenhamos contato, mesmo que breve, com o contexto em que ela foi produzida, a fim de entendermos que o engajamento da poesia quintaniana é de outra espécie, é com a própria poesia, mais ainda é com a poesia em que ele acreditava. Desse modo, esse capítulo traz para nossas reflexões algumas considerações acerca dos elementos constitutivos do modernismo, particularmente das décadas de 1940 e 1950, e a análise de alguns textos emblemáticos da postura empenhada²⁰ de Quintana.

3.1 Quintana e o cenário modernista

Seria muito ingênuo de nossa parte ignorar o fato de que a poesia de Quintana é mera consequência de suas leituras e confluências. Ela também é resultado do Movimento Modernista, especialmente, daquele que se estabeleceu no rio-grandense, tornando-se mais intenso a partir de 1925, segundo informações de Regina Zilberman (1992).

De acordo com a autora, o simbolismo e o regionalismo intensamente vividos no Rio Grande do Sul serviram no cenário literário como caminho natural para as experiências modernistas. A busca pela tradição local, já bastante difundida entre os intelectuais gaúchos, tornar-se-ia meta dos pensadores da literatura dos anos 1920. Entretanto, de acordo com a autora:

Mario Quintana é quem, no cenário local, leva adiante a experiência modernista. Publicando seu primeiro livro em 1940, *A rua dos cataventos*, mantém-se produtivo até os dias de hoje²¹ e constante no desdobramento de sua temática. *Evitando dois assuntos bastante frequentados pelos poetas modernistas, quais sejam, a reflexão sobre o lugar do homem no mundo e na sociedade, como fazem Cassiano Ricardo e Carlos Drummond de Andrade, e a expressão religiosa, própria de Jorge de Lima e Murilo Mendes*, Quintana explora uma linha provocativamente individualista (ZILBERMAN, 1992, p. 69).

²⁰ Leia-se empenhada e engajada em sentido estético, de opções estilísticas.

²¹ A autora refere-se aos anos de 1980, ano da primeira edição da obra em que está inserido o ensaio.

Zilberman afirma que a temática em Quintana se desdobra de modo “constante”, no entanto, não traz para sua poesia nem a preocupação com o lugar do homem no mundo e na sociedade e nem a expressão religiosa. Essa leitura, talvez provocada pelo discurso do próprio poeta, “fui sempre eu mesmo”²² é, no mínimo, apressada e perigosa.

Afirmar que um autor que produziu intensamente durante quase sete décadas sob diferentes signos e em distintos momentos não tratou de temas intrínsecos à poesia pode nos parecer um tanto quanto apressado. Em vários momentos de sua obra Quintana trata de Deus, dos padres, da religião, das angústias e misérias humanas, na maior parte do tempo pela via do humor, é verdade, mas trata. Portanto afirmar que ele evita o assunto não condiz com o que está presente em seus textos.

A autora parece não levar em consideração o fato de Quintana ter iniciado sua carreira publicando, em meados da década de 1920, seus poemas em jornais e periódicos. Ao contrário, ela busca comprovar seu argumento, recorrendo ao discurso de Quintana, como vimos, de que as cinco primeiras obras do poeta teriam sido escritas concomitantemente. Esse fato tem levado muitos pesquisadores a equívocos reiterados, pois muitos trabalhos acadêmicos acerca da poesia quintaniana ratificam essa ideia.

Ao assegurar que muitos dos versos que comporiam *A rua dos cataventos*, *Canções*, *Sapato Florido*, *O aprendiz de Feiticeiro* e *Espelho mágico* surgiram ainda nas páginas dos periódicos *Ibirapuitan* e *Província de São Pedro*, ela desconsidera um elemento importante: as datas de publicação das obras e aquelas em que o poeta atuou nos periódicos.

As datas de publicação das obras, já distantes do período em que Quintana trabalhou nos periódicos, indicam que os poemas publicados nas revistas foram alguns reescritos, outros abandonados e outros ainda modificados.

Nesse sentido há estudos sérios que apontam para essa reescrita, o que para nós não interessa nesse momento em decorrência do objetivo deste trabalho.

²² “Fui sempre eu mesmo”. Quintana, na abertura da primeira edição de *Apontamentos de história sobrenatural*. Porto Alegre: Globo/IEL, 1976.

Mas a título de pesquisa, consulte-se, por exemplo, a dissertação de Mestrado *Ibirapuitan e Província de São Pedro: uma história da recepção da obra de Mario Quintana*, de Terezinha Soares (2010).

Por outro lado, Zilberman (1992) lembra que a organização das obras de Quintana, conforme o gênero: sonetos, canções, epigramas, prosa poética, em versos livres ou metrificados, deu-se por uma questão de teimosia e não de desconhecimento do que acontecia literariamente à sua volta na década de 1940. A organização genérica de suas obras, especialmente a primeira em sonetos, não nos parece mera teimosia ou simples coincidência com o contexto sulino, muito mais simbolista que outros centros brasileiros.

Para nós, parece mais uma provocação consciente que um simples anacronismo, pois não podemos dizer que Quintana era um poeta tolo, desconhecedor do que se passava literariamente ao seu redor. Fausto Cunha (1978, p. 217), acerca disso, garante que o autor “não era um ingênuo nem um retardatário no campo estético”. A respeito disso, Mario Quintana elenca as razões que o levaram a estreitar com um livro inteiro de sonetos:

Como disse, eu ia deixando, adiando... Erico Veríssimo, então secretário da Editora Globo, pôs-me contra a parede. Meu irmão Milton disse-me que eu ia ficar como aquela personagem do Eça, muito gabado, muito louvado... e nada! Reynaldo Moura, poeta e amigo, pôs-me em brios: ‘Se você não publicar nada vão achar que você é um boêmio. Se publicar, dirão: É um escritor! Meio extravagante...’ Ora, como eu tivesse escrito também sonetos e como o soneto era uma forma meio desmoralizada, eu fiz questão de estreitar com um livro de sonetos para provar que os sonetos também eram poemas. (Provei.) Provei-o muito antes de outros fazerem ‘a descoberta do soneto’ (STEEN, 2008, p. 13).

O poeta procura convencer o leitor, durante a entrevista, de que por ter “escrito também sonetos”, o que significa que ele já produzira outras formas poéticas, decidiu lançá-los como poesia de estréia da sua carreira literária. A deliberação do uso do soneto por Quintana, forma descrita ironicamente por ele de “meio desmoralizada” pelo abuso que dela fizeram simbolistas e parnasianos, se deu certamente por um sentido de provocação ao cenário modernista que ele observava da margem e do qual também buscava fazer parte, afinal sonetista foram quase todos os modernistas de primeira hora.

Assim, podemos ventilar a possibilidade de que Quintana estava se posicionando diante dos mais acalorados detratores de parnasianos e simbolistas, provocando alguns de seus pares, mas ele não estava isolado nessa afronta. O próprio poeta provoca os contemporâneos afirmando que “só tem capacidade e moral para criar um ritmo livre quem for capaz de escrever um soneto clássico” (QUINTANA, 2003, p. 136).

O soneto, forma clássica da poesia universal, embora rejeitado em alguns momentos da lírica brasileira, em outros foi amplamente utilizado, basta nos lembrarmos que escreveram sonetos Drummond, Bandeira, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles e os poetas da geração de 1945 e de 1951.

Ademais, a estrutura exemplar de dois quartetos e dois tercetos tem entre nós uma perenidade. Ele está presente em todos os momentos da história da literatura brasileira, em alguns mais, em outros menos. Entretanto, vemos nos sonetos de Quintana uma dicção própria: uma linguagem com gosto de modernismo numa armadura clássica, recheada por uma ironia ainda contida e uma melancolia nostálgica.

Porém, o que mais se evidencia na postura assumida por ele desde a primeira obra é uma atitude, para nós, no mínimo estranha: o desprezo pelos trabalhos realizados em conjunto, guiados por um determinado padrão estilístico. Ao debochar dos poetas de equipe, Quintana parece se esquecer de que ele, querendo ou não, também fazia parte de um grupo, uma geração, um momento literário, contingência da qual ele não tinha como escapar.

Por isso, estamos certos de que essa posição assumida por Quintana não se deve apenas a sua suposta aspiração de liberdade e individualidade que, segundo alguns críticos de sua obra, acompanham o poeta desde os primeiros versos. É também resultado de um certo tipo de engajamento poético que o coloca junto de tantos outros poetas que trazem para a poesia aquilo que Compagnon (2010) definiu como antimodernidade ou, nas palavras de Octavio Paz (2013, p. 15), poetas de uma tradição de ruptura:

A tradição da ruptura não implica só a negação da tradição, mas também a negação da ruptura... A contradição persiste se, em vez das palavras *interrupção* e *ruptura*, empregarmos outras que se

oponham com menos violência às ideias de transmissão e continuidade. Por exemplo: a tradição moderna. Se o tradicional é por excelência antigo, como o moderno pode ser tradicional? Se tradição significa continuidade do passado no presente, como se pode falar de uma tradição de passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega: a pura atualidade? [...]. A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante. [...]. O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade.

Ao trazer a forma soneto para sua estréia, Quintana busca romper ou interromper a tradição moderna ao tempo em que, por meio da linguagem coloquial e da ironia presente em seus versos, nega essa ruptura, dando continuidade àquela tradição, lugar onde ele se encontrava, ainda que contra a vontade. Essa situação paradoxal se dá em decorrência da pluralidade da própria modernidade. Ela vive não do que é novo, mas dos arranjos novos e surpreendentes dos mesmos elementos com os quais lidava as velhas tradições, com a diferença de que essas combinações provocam, no texto e no leitor, o assombro.

No caso de Quintana - conquanto tenha surgido no cenário literário gaúcho desde meados da década dos anos 1920, publicando seus primeiros poemas em revistas e periódicos, estreando com um livro de sonetos em 1940 – ele traz esse aspecto paradoxal de resgate do antigo com arranjos novos e em pleno modernismo. Assim, surpreende, pois, no caso dos sonetos temos um passado que é ressuscitado, reanimado, transformado em contemporâneo. Quiçá tenha sido esse um dos entraves da sua localização na história literária brasileira.

Dessa forma, para compreender melhor a situação de Quintana dentro do cenário literário nacional, é preciso nos lembrar de que as metas almejadas pela Semana de Arte Moderna: negação do passado e afirmação de algo diferente, marcaram fundo na consciência artística brasileira. Além do mais, embora os principais representantes desse movimento tenham se separado, novos grupos surgiram em todas as regiões do País, dissidentes ou consentâneos daqueles.

Conforme Afrânio Coutinho (2005), não se pode esquecer a contribuição dos movimentos concomitantes ou posteriores ocorridos nos Estados brasileiros. Em Minas Gerais, Bahia, Ceará, Pará e no Rio Grande do Sul muitos pensadores e literatos engrossaram as veias do Modernismo nascente, sob a égide do regionalismo, que teve papel preponderante na consolidação dos princípios de

valorização das coisas da terra: a gente, os costumes, o folclore, a história e, mais ainda, as experiências com a linguagem.

O estudioso nos informa que essa tendência de valorização estética do regional deu-se mais fortemente no Nordeste e no Rio Grande do Sul. Para sancionar suas afirmações, recorremos à Regina Zilberman (1992). Conforme a historiadora gaúcha:

No Rio Grande do Sul, o movimento de 22 não teve repercussão imediata. Segundo Guilhermino César, apenas em 1925 seus ecos atingiram a intelectualidade local, embora o primeiro livro de Augusto Meyer, *Ilusão querida*, seja de 1923. Este último e mais Theodomiro Tostes, egresso do Simbolismo, foram seus principais arautos em Porto Alegre, já que Filipe D'Oliveira e Álvaro Moreira, que aderiram à revolução moderna, viviam no Rio de Janeiro. Guilhermino César sugere duas razões para o fato de o projeto modernista não ter causado impacto no Sul: as produções gaúchas oriundas da nova estética não perderam seus vínculos com o Simbolismo; e uma das metas do Modernismo - a ênfase na tradição local - coincidia com os resultados já alcançados pelo Regionalismo sulino (ZILBERMAN, 1992, p. 63).

A autora deixa entrever que apesar das produções gaúchas - do período mais efervescente do modernismo brasileiro - não abandonarem por completo suas ligações com o Simbolismo, nem se deixarem impactar pelos apelos novidadeiros da Semana de Arte Moderna, elas surgiram no Rio Grande como uma continuidade daquilo que já se fazia por lá. Isto ocorreu porque a “ênfase na tradição local” em oposição à cultura europeia, uma das metas daquele movimento, coincidia com o regionalismo bastante forte nas produções gaúchas.

Esta nossa breve retomada dos aspectos do Movimento de 1922 e de suas ideias para a consecução da polêmica Semana e da revolução estética nas artes brasileiras tem como finalidade lembrar que este significativo evento cultural, que ocorreu em São Paulo, mas que se irradiou por todo o País, em alguns lugares de modo mais intenso que em outros, foi o sêmen de algo muito maior, que se estenderia na literatura brasileira por todo o século XX: o Modernismo.

Esta afluência estética fomentou um período de frutíferos resultados no que concerne também às formas literárias. Segundo Coutinho (2005, p. 294-295), surge entre os poetas de 1930 “uma preocupação maior com a forma e o tratamento

rigoroso do verbo”, entre eles estão Carlos Drummond, Jorge de Lima e Cassiano Ricardo, “sendo uma característica geral da fase”, afirma.

Por outro lado, na obra *Contramargem: estudos da literatura*, Gilberto Mendonça Teles (2002, p. 84) atribui esse resgate das formas fixas à universalização das temáticas tratadas pelos poetas de 1930. Para ele, “à medida que os temas se foram universalizando, a retórica do primeiro tempo modernista foi se mostrando insuficiente, e foi preciso redescobrir e revitalizar os instrumentos tradicionais da poesia de todos os tempos”.

Surge, desse modo, todo um aparato poético esquecido pelos modernistas desde 1922, resgatando formas regulares de composição poética, como fez Quintana com os sonetos de *A rua dos cataventos*, de 1940, e com as quadras de *Espelho Mágico*, em 1945. Esse desprezo ou confusão relativa às formas de estruturação da poesia será logo adiante resolvido pelos elementos encontrados na Geração de 1945, lembra Teles (2002).

Mas antes de chegar ao período de 1945, precisamos compreender alguns aspectos do ano de 1940. Este ano marca, pelo menos cronologicamente, o final da segunda geração modernista. “A década de 1930, chegando ao seu término, assiste a um quase esquecimento da lição estética essencial do Modernismo: a ruptura da linguagem”²³, mas somente isso.

Segundo Afrânio Coutinho (2005, p. 277), os partidários de 1922 são “uma geração revolucionária, tanto na arte quanto na política”. Seu objetivo? “A demolição de uma ordem social e política fictícia, colonial, uma arte e uma literatura artificiais, produzida à custa da imitação estrangeira”. Claro está que se trata de um grupo que se insurge contra “toda sorte de passadismo”, tendo em vistas o presente e os anseios do futuro. É certamente uma geração que professa a fé na técnica, no progresso e na transformação do mundo.

Alguns poetas, depois de assimiladas as lições de 1922, buscaram uma expressão mais madura, sem os apelos mais drásticos, mais revolucionários e

²³ LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: *A dimensão da noite e outros ensaios* (org. Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 66.

anarquistas das propostas de ruptura estabelecidas pelos modernistas de primeira hora.

Não podemos esquecer, no entanto, Segundo Coutinho (2005), que entre os anos de 1924 e 1930 assistimos a um período de aprofundamento das pesquisas estéticas o que possibilitou as conquistas formais no campo da poesia, preparando assim o terreno para a chegada da segunda geração. De acordo com o historiador da literatura brasileira:

A segunda fase colheu os resultados da precedente, substituindo o caráter destruidor pela intenção construtiva, pela recomposição de valores e configuração da nova ordem estética. Cessada a batalha, as águas assentaram e puderam os novos membros da nova geração tirar os efeitos do desmonte e aplicar as fórmulas estéticas obtidas com a revolução em tentativas de novas sínteses. A poesia prossegue a tarefa de purificação de meios e formas iniciada antes, ampliando a temática na direção da inquietação filosófica e religiosa [...] ao tempo que a prosa alargava a sua área de interesse para incluir preocupações novas de ordem política, social e econômica, humana e espiritual. À piada sucedeu a gravidade de espírito, a seriedade de alma, propósitos e meios. Uma geração grave, preocupada com o destino do homem e com as dores do mundo, pelo quais se considerava responsável, deu à época uma atividade excepcional (COUTINHO, 2005, p. 278).

Por outro lado, no início dos anos 1940, encontramos aqueles que, em vez de um quase esquecimento, parafraseando Lafetá (2000), poderíamos dizer que recusam a lição estética essencial do Modernismo. São poetas que dialogam com a linguagem simbolista da modernidade e negam-se, embora tenham conhecimento, a assumir o projeto de 1922. Mario Quintana é um desses poetas. Ao comentar a obra de estreia de Quintana, Fausto Cunha (1978, p. 218) lembra-nos de que:

O Modernismo – aquilo que não muito distintamente se chamava então de Modernismo – ganhava foros de escola oficial junto à crítica dominante. Mário de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade sobressaíam ao lado de Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, A. F. Schmidt (Cecília Meireles ainda era um nome tímido na poesia, apesar do alto nível de *Viagem*, 1939, premiado pela Academia numa escolha dignificante). Desses, apenas Drummond e Schmidt publicaram obra em 1940: Drummond o *Sentimento do mundo*, um dos maiores livros da literatura brasileira, e Schmidt, o desigual *Estrela solitária*.

O crítico aponta o ano de 1940 como o momento em que o Modernismo ganha “foro de escola oficial junto à crítica dominante”. De acordo com ele, ainda constituíam a linha de frente de nossa poesia os mesmos poetas adeptos aos

moldes estéticos de 1922, e desses apenas Drummond e Schmidt publicaram naquele ano. No entanto, no cenário que o crítico desenha, na tentativa de situar a obra de Quintana, garante que:

No Brasil de 1940, ainda eram numerosos os poetas provincianos que faziam sonetos à moda de Bilac, de Nobre, Cruz e Sousa ou de Augusto dos Anjos, para não falar nos que ainda viviam em pleno romantismo castroalvino. É bom lembrar que, vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, a receptividade da província aos sonetos à antiga era ainda muito maior do que a dispensada ao Modernismo, que permanecia de fora dos livros escolares e só era ensinado por professores mais avançados. Toda a reação literária a 22 estava ainda viva e atuante, confundia-se (de boa e má-fé) Modernismo com Futurismo, o poema-piada era apresentado como o protótipo da nova estética literária (CUNHA, 1978, p. 216).

Nessa descrição de Fausto Cunha, notamos que os impulsos mais entusiasmados dos primeiros anos do Modernismo no Brasil só alcançaram o interior do País quase vinte anos depois. O público receptor dessa literatura, a maioria professores e leitores, só teve acesso a essas informações depois de passada toda a euforia da Semana.

Além disso, muitos poetas sequer tiveram contato com essas novidades, mantendo-se adesos aos moldes das tradicionais poéticas romântica, simbolista e/ou parnasiana. Entretanto, nos grandes centros, muitos daqueles que fizeram parte das conquistas de 1922 já anunciavam outro estado poético que emergia do esgotamento das propostas iniciais da estética modernista.

Ao publicar, em 1941, “A elegia de abril”, na estreia da revista *Clima*,²⁴ Mario de Andrade realiza um balanço do Modernismo. Com um sentimento de *mea culpa*, o poeta refere-se à Geração de 1922, da qual foi militante ativo, como pífia, “de degeneração aristocrática, amoral, gozada e, apesar da revolução modernista, não muito distante das gerações de que ela era o ‘sorriso’ final”. O tom em nada condescendente da autoanálise do movimento realizada por Mário aponta, no início dos anos de 1940, para o ocaso de uma geração.

²⁴Fundada por jovens intelectuais egressos das primeiras turmas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, entre os quais Alfredo Mesquita, Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza e Lourival Gomes Machado, a revista *Clima* circulou de maio de 1941 a novembro de 1944. Heloisa Pontes salienta que os colaboradores de *Clima* se dedicavam à “crítica aplicada ao teatro, cinema, literatura e artes plásticas”, centrada “principalmente na análise interna dos produtos culturais”. In: PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p.13; p. 98.

Alguns anos depois, surge no cenário brasileiro o que se configuraria como a terceira fase modernista, de 1945. Conforme Carlos Antônio Secchin (1985), João Cabral de Melo Neto define a Geração de 1945 como um grupo que se caracteriza pelas individualidades, pela contribuição reservada que cada poeta oferecia à ampliação da expressão poética, reunidos a partir de uma dicção muito particular que se estendeu a todo aquele grupo.

Existem definições particulares, individualistas. No caso do Brasil existem definições de um Carlos Drummond de Andrade, de um Murilo Mendes, de um Augusto Frederico Schmidt; existem poéticas desses e de outros fazedores e a de poesia; existe uma sensibilidade dividida, organizada em pequenos núcleos, grupos de sensibilidade formados em volta da maneira pessoal de cada um desses inventores (MELO NETO, apud SECCHIN, 1985, p. 299).

As características discriminadas acima apontam para os elementos que possibilitaram a evolução da poesia modernista no Brasil, resultante dos aspectos iniciados em 1930. Mas também indicam a existência de poéticas particulares, consubstanciadas a partir do modo, ou sensibilidade, singular de cada poeta ou grupo de poetas conceber e produzir poesia. A forma “pessoal de cada um desses inventores” constitui a dicção ou poética particular dos “fazedores de poesia” que surgiram ao longo do Modernismo brasileiro.

Segundo Coutinho (2005, p. 293), na evolução do movimento modernista surge “uma galeria de grandes nomes da poesia brasileira”, que vai desde Manuel Bandeira, passa por Murilo Mendes, até chegar a Mario Quintana. Não são esquecidos, nessa exposição, os poetas da Geração de 1930 e de 1945, dentre eles, João Cabral de Melo Neto, que, conforme explica, apresentam suas poéticas próprias.

As primeiras obras de Quintana foram publicadas nesse último período. A *rua dos cataventos* surge para o público em 1940, *Canções* em 1946, *Sapato Florido* em 1948, *Aprendiz de Feiticeiro* em 1950 e *Espelho Mágico* editado em 1951. Nessa ordem de publicação, a crítica aponta um dado, segundo ela importante para o estudo da obra de Quintana: o fato de o livro *Espelho mágico* ter sido escrito em 1945, de acordo com a dedicatória a Monteiro Lobato constante na obra, porém só chegou a público em 1951. — Qual razão terá levado Quintana a publicá-lo somente

oito anos depois de concluí-lo? — Quais os motivos que impediram ou adiaram a publicação desta obra?

Para tentar algumas respostas a estas indagações, se faz necessário que entendamos o que foi a Geração de 1945, mesmo que em breves pinceladas. Conforme Afrânio Coutinho (2005, p. 279):

A terceira fase, iniciada por volta de 1945, assiste a um apuramento formal cada vez mais preciso, a um esforço de recuperação disciplinar, contenção emocional, severidade de linguagem, no campo da poesia, graças ao trabalho da geração de 1945.

Essa preocupação com a forma e o tratamento do mais severo do verbo não se limita à terceira geração, já se sentia na geração anterior em Drummond, Cassiano Ricardo e Jorge de Lima, segundo nos lembra Coutinho (2005). Assim, depois de 1950, sob as influências de Mallarmé, Pound, Apollinaire, Joyce, Cummings:

veio surgindo um movimento poético inspirado no concretismo pictórico, caracterizado pela redução da expressão a signos concretos que visem à apresentação direta do objetivo pela organização dos elementos básicos da linguagem em representações gráficas. É um esforço de aprofundamento visual do vocábulo, de isolamento dele e como experimentalismo formal o movimento se destina a produzir resultados benéficos. Figuram entre os mais típicos participantes e expositores da tendência: Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Ronaldo Azeredo, Vladimir Dias Pino, Ferreira Gullar, Mário Faustino, Oliveira Bastos, Reinaldo Jardim, José Lino Grunewald, Pedro Xisto, Edgar Braga, etc (COUTINHO, 2005, p. 295).

De acordo com a visão mais otimista de Coutinho houve nesse período da literatura um empenho de experimentar as formas, de isolar o vocábulo e de representá-lo graficamente, resultando em experiências benéficas para o movimento. Para Alfredo Bosi (2006, p. 464), no entanto, a geração de 1945 atuou de modo ambivalente:

negativa enquanto subestimava o que o modernismo trouxera de liberação e de enriquecimento à cultura nacional; positiva, enquanto repropunha alguns problemas importantes de poesia que nos decênios iriam receber soluções díspares, mas, de qualquer modo, mais consciente do que nos tempo agitados do irracionalismo de 22.

A partir daí, e sob a batuta dos irmãos Campos e Décio Pignatari, com o manifesto Plano Piloto para Poesia Concreta, de 1958, e as publicações, em 1962,

na revista *Invenção*, muitos poetas e literatos brasileiros aderiram e engrossaram esse movimento. Comentando o manifesto concretista, Teles (1989, p. 187) afirma:

A poesia concreta é produto de uma evolução crítica das formas, que dá por concluído o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), que toma conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, que utiliza o ideograma para a composição, não lógico-discursiva, mas direto-analógica; busca servir-se da comunicação não-verbal e da comunicação retro-relâmpago do poema cartaz. O manifesto termina dizendo que a poesia concreta é uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística [...]. Uma arte geral da palavra. O poema produto. Objeto útil.

Desse modo, o poético “renova-se trinta anos depois, à maneira parnasiano-simbolista contra qual reagira muscularmente a Semana; mas renova-se sob a égide da poesia existencial europeia [...], de filiação surrealista” (BOSI, 2006, p. 466). Essa renovação, no entanto, apresenta-se pendular entre o tradicional e o moderno.

Nessa perspectiva, afiança Afrânio Coutinho (2005, p. 294) que “a Geração de 1945 aprofunda a depuração formal, regressando a certas disciplinas quebradas pelas revoltas de 1922”, o que resulta no resgate de “alguns gêneros fixos, como o soneto e a ode”. A retomada das formas mais tradicionais combina-se com aos temas e motivos mais humanistas, em decorrência mesmo das 2ª guerra mundial e guerra fria.

O movimento concretista, por isso mesmo, a partir dos primeiros anos da década de 1950 herda, digamos assim, alguns elementos que já vinham sendo buscados pelos literatos desde 1945. Basta lembrarmos que “o grupo de base já aparece coeso na antologia pré-concreta *Noigandres 1* (1952) em que há poemas, ainda em verso”, tanto de Haroldo e Augusto de Campos quanto de Décio Pignatari. Nas obras de estreia desses autores encontramos elos com a geração de 1945: “Preciosismo verbal, amplo uso dos metros tradicionais, imagética frondosa” (BOSI, 2006, p. 475).

De acordo com Bosi (2006), podemos verificar estas marcas nas produções de Décio Pignatari – *O Carrossel I* (1950); de Haroldo de Campos – *Auto do Possesso* (1950); e de Augusto de Campos – *O Rei menos o Reino* (1951). Para o historiador, há em todos “uma desenvoltura auto-irônica e um maior desembaraço

no trato de motivos eróticos” que já anunciavam suas distinções da poesia produzida em 1945. Essas diferenças aprofundam-se “na medida em que o grupo se põe a pesquisar numa linha de sintaxe espacial abandonando polemicamente o verso” tradicional (BOSI, 2006, p. 475). Mas a partir de 1965, o movimento que deu origem à poesia concreta vai perdendo o fôlego, e, de acordo com Teles (1989, p. 188):

[...] nem sei se existe mais a poesia concreta. Sei que muita coisa ficou de muito importante para nossa literatura: a) a dinamização do espírito de equipe em trabalhos literários; b) a dinamização da investigação e análise do texto; c) a redescoberta de autores como Sousândrade; d) a divulgação do simbolista baiano Kilkerry; e) a divulgação de autores estrangeiros, através de tradução ou de referências bibliográficas; f) a aproximação da poesia com as artes plásticas e musicais; g) a incorporação do espaço; h) os recursos de montagem e decomposição de vocábulos; i) o nominalismo das palavras-frases, enfim, uma série de inovações que deixaram perplexo o leitor mais culto e completamente indiferente o leitor comum, para o qual se dizia eram endereçados tais poemas.

Nesse cenário, surgem ainda autores tais como Alphonsus de Guimarães Filho, Ledo Ivo e Mauro Mota, que produzem, consoante Teles (1989, p. 199), uma poesia cujo “rigorismo formal pode não estar inteiramente voltado para o passado, e pode mesmo ter ajudado a criar um ambiente e uma consciência de preocupação com a linguagem poética”.

Assim, ao percorremos os anos das décadas de 1940 e 1950, notamos que a primeira metade da década de 1940 encerra-se com uma carga histórica amplamente significativa, tanto no cenário nacional quanto internacional. No Brasil, vivia-se o Estado Novo e, lá fora, as amarguras da Segunda Grande Guerra. Em 1945 morre Mário de Andrade, talvez o pensador mais lúcido do Modernismo brasileiro, cuja influência atravessa os liames do Movimento de 1922.

A morte do poeta marca, conforme Ledo Ivo (1978), o ocaso do Modernismo da Geração de 1922. No ensaio “Epitáfio do Modernismo”,²⁵ Ivo (1978, p. 141) apresenta o ano de 1922 como “ano da explosão programática e aliciatória do Modernismo e da publicação de *Pauliceia desvairada*, até 1945, quando se extinguem a voz e o canto de Mário de Andrade” como balizas temporais da vigência daquela geração de modernistas.

²⁵ IVO, Ledo. **Poesia observada**: ensaios sobre criação poética e matérias afins. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

O que ficou conhecido historicamente, portanto, como Geração de 1945 surge a partir desse quadro ilustrado em breves traços por Ledo Ivo (1978). Esse período de balanços e também de transição desenhava um novo arranjo lírico que alcançaria os anos de 1950. Neste panorama que se conformou na década de 1940, surgem também as primeiras publicações de Quintana, especialmente aquelas de formas fixas. Teles (1989, p. 256-257), ao comentar, por exemplo, o livro *Espelho Mágico* aponta “ao mesmo tempo uma atualização e uma contravenção às normas modernistas, por volta de 1945”.

Talvez possamos compreender melhor o posicionamento de Teles se considerarmos que a obra citada pelo estudioso traz como epígrafe o versículo de Eclesiastes (7:16): “não sejas muito justo; nem mais sábio do que é necessário, para que não venhas a ser estúpido”.

Podemos afirmar que a passagem bíblica orienta para a moderação em todas as coisas. E se levarmos em conta o alvoroço que se fez em torno da Geração de 1945, parece-nos que Quintana, embora assimile a urgência das formas fixas e as utilize como forma de também se incluir, mesmo discretamente, no cenário estilístico que se desenhava, combate os excessos desse período e de seus seguidores, numa franca tentativa de ruptura.

Embora deixe marcado na dedicatória de *Espelho mágico* que o livro foi escrito em 1945, sua publicação data de 1951. Este é um dado importante, pois marca, conforme Teles (1989, p. 252), um período de transição na produção literária do poeta, por apresentar uma “elaboração formal muito mais consciente, em que a linguagem é demasiadamente mais metonímica que metafórica”.

Essa preocupação formal pode ser vista, por exemplo, no Quarteto VI, Do Cuidado da forma: “Teu verso, barro vil/No teu casto retiro, amolga, erija, pule.../Vê depois como brilha, entre os mais, o imbecil,/Arredondado e liso como um bule!” (QUINTANA, 2005, p. 27). Mesmo que haja nessa obra, como supões Teles (1989), uma preocupação formal, como já anunciada na obra de estreia, uma análise, mesmo que ligeira, aponta para elementos distintos daqueles esposados pelos de 1945.

O processo metalinguístico, embora um procedimento consciente da poesia que viria logo depois, nos anos de 1950, surge nessa obra de Quintana por meio, por exemplo, da concepção de poeta que, por analogia, aproxima-se do artesão, isolado, distante, cujos versos do quarteto em análise, afirmam: “amolga, erija, pule” aludindo ao verso como “barro vil”, matéria-prima de sua arte. Essa concepção de poesia como artefato e de poeta como artesão vai ao encontro daquela abraçada pelos arautos da Geração de 1945.

No entanto, embora demonstre claramente conhecer as coordenadas da poesia daqueles dias, ironiza o resultado desse processo poético, em uma postura declarada de negação daquelas concepções, que ele não ignora, mas também não adere de boa vontade: “Vê depois como brilha, entre os mais, o imbecil,/Arredondado e liso como um bule!”. A poesia, intuímos a partir do verso quintaniano, torna-se imbecilizada pelo excesso de zelo com a aparência, com a forma, pois lhe falta conteúdo.

Assim, de características antimodernas, a poesia recorre ao aspecto formal, às quadras, para criticar o resultado que se centra na preocupação mais cara aos de 1945 – a forma. Há desse modo, em *Espelho mágico*, por exemplo, concepções retoricamente planejadas e emolduradas pelo fino humor e pela ironia que distanciam Quintana, por assim dizer, do intelectualismo tão ao gosto dos coetâneos de 1945. Esse humor e essa crítica vão permear grande parte de sua obra, dando-lhe um tratamento metapoético, que vemos como resultado da sua postura ambivalente, cuja equação são as marcas de antimodernidade em seus versos.

Talvez por isso, em muitos momentos na poesia de Quintana verificamos momentos de ruptura, às vezes até de oposição à poética moderna, mas no que tange à geração de 1945 e ao movimento concretista, ela é perene. O próprio poeta negou o envolvimento com o trabalho em grupo, que não era, segundo ele, atrativo, e com o qual dizia não se afinar. Segundo Mario Quintana, contrariando aquele processo coletivo de produção da poesia concreta, por exemplo, “o que há de mais triste nesses poetas de equipes é que eles naufragam todos ao mesmo tempo” (QUINTANA, 2003, p. 42).

Além disso, por supostamente não comungar dos *ismos* reinantes em nossas letras, ironiza de modo conclusivo: — “mas por que falar em poesia concretista? Diga-se concretismo, apenas, e estará ressaltada a poesia” (QUINTANA, 2003, p. 97). O que nos parece implícito nessa afirmação meio irônica é que a encrenca de Quintana não era com o movimento concretista, mas com os que faziam poesia concreta.

Certamente que ele teve contato tanto com as informações acerca do concretismo quanto com a poesia concreta, porém procurou não aderir ao espírito de equipe tão caro aos adeptos de primeira linha do concretismo brasileiro, buscando nas quadras de *Espelho mágico*, como já dissemos, os recursos necessários para criticar aquele conjunto de poetas. Isto fica notório no quarteto LXXXIV:

Da moderação

Cuidado! Muito cuidado...

Mesmo no bom urge medida e jeito.

Pois ninguém parece tanto um celerado

Como um santo perfeito... (QUINTANA, 2005, p. 52)

Alerta quanto ao excesso de apego à perfeição, e sem querer forçar uma leitura, podemos concluir, pelo que vimos anteriormente no quarteto VI, que ele pede moderação, cuidado quanto ao excesso na busca da perfeição formal como saída para a poesia. Mas Quintana não é o único que vê com ressalvas as ideias concretistas, Carlos Drummond de Andrade (1980) afirma que esta é uma:

[...] nova forma de primitivismo, transformando pobreza imaginativa em rigor de criação. Consideram-se esgotadas as possibilidades da poesia, tal como esta foi realizada até agora, quando infinitos são os recursos da linguagem à disposição do verso, e um criador como Guimarães Rosa efetua, paralelamente, a revalorização contínua do vocabulário português. Por que os poetas não tentam um esforço nesse rumo? Confesso o meu desinteresse pela onda concretista, que daqui a pouco rolará pelos estados, gerando um cacoete poético de fácil propagação (JB, 28 out. 1980, Caderno B, p. 9).

Drummond confessa também seu desinteresse pela poesia concreta, pois a enxerga como uma alternativa para uma suposta falta de saída para a poesia, quando infinitos são “os recursos da linguagem à disposição do verso”. Quintana, do

mesmo modo, não adere a essa “onda concretista”. Adere a outro projeto de poesia e isso diz muito da sua postura diante do poético.

Certamente não é um poeta engajado no sentido panfletário, mas o é no que diz respeito à sua posição poética, que bebeu na nostalgia simbolista, marcada pelo onírico e todas as suas manifestações, que foi buscar na rejeição aos moldes materialistas do presente – na busca da infância, no regresso à condição ingênua e pueril da existência – os elementos da sua escrita, que para nós é moderna, por ser, antes de mais nada, uma recusa à essa poesia.

Para Zilberman (1992), Quintana apresenta-se como o continuador da experiência modernista iniciada por Augusto Meyer. De acordo com ela:

Mario Quintana é quem, no cenário local, leva adiante a experiência modernista. Publicando seu primeiro livro em 1940, *A rua dos cataventos*, mantém-se produtivo até os dias de hoje e constante no desdobramento de sua temática. Evitando dois assuntos bastante frequentados pelos poetas modernistas, quais sejam, a reflexão sobre o lugar do homem no mundo e na sociedade, como fazem Cassiano Ricardo e Carlos Drummond de Andrade, e a expressão religiosa, própria a Jorge de Lima e Murilo Mendes, Quintana explora antes uma linha provocativamente individualista (ZILBERMAN, 1992, p. 69).

A renúncia à realidade empírica e ao caos da vida moderna, essa busca pelo insulamento a que se submeteu o homem, por meio do resgate da própria subjetividade, da condição pueril que lhe possa devolver a individualidade, sem que ele naufrague no individualismo cruel da vida moderna, são marcas da antimodernidade de Quintana. Como moderno autêntico, ele assume a ambivalência do antimoderno.

Esse é nosso posicionamento com relação à situação de Quintana. Por outro lado, ao comentar os rumos tomados pela poesia modernista brasileira, após a década de 1930, em *História concisa da literatura brasileira*, Bosi (2006), ao expor os principais representantes deste período, nas “Tendências contemporâneas”, situa Quintana entre os “Outros poetas”, porque:

O projeto de uma lírica essencial é comum a quase toda a poesia pós-modernista. Dele participaram, cada um a seu modo, poetas que têm escrito desde a década de 30, ou desde os fins da década anterior, e que, apesar de menos conhecidos pelo público médio, devem figurar ao lado de um Drummond, de um Jorge de Lima e de

uma Cecília Meireles, como vozes originais da literatura brasileira contemporânea. É o caso de Mario Quintana, poeta que encontrou fórmulas felizes de humor sem sair do clima neo-simbolista que condicionara sua formação (BOSI, 2006, 463).

Ao afirmar o condicionamento da formação poética de Quintana, define sua poesia de “voz original da literatura contemporânea”, e aponta aspectos marcantes de suas produções: o verso livre, o coloquialismo, a poesia em prosa, a consciência poética e o processo metalinguístico.

Bosi, embora descreva a poesia de Quintana de modo generalizante, emoldurando o poeta nas “Tendências contemporâneas” pós-1930 ao lado de outros que se afastavam dos adeptos da poesia formalista, que eclodira em 1945, aponta características típicas e comuns aos seus pares modernistas. Não andava tão só quanto o desejava. Tinha também seu grupo, mesmo que a contragosto.

A distância que paradoxalmente buscava manter dos grupos apenas servia para lhe proporcionar o lugar de observador, dando-lhe a oportunidade de ver e falar em seus textos sobre o que se passava com aqueles que faziam a geração da qual ele não se sentia parte, embora estivesse inserida nela.

Essa postura de observador e de crítico da poesia moderna provavelmente tenha levado Assis Brasil (1976), em *História crítica da literatura brasileira – o modernismo*, a perceber Quintana como filho adotivo “mais deslocado” do Modernismo. Podemos perfeitamente substituir a palavra deslocado por ambivalente sem nenhum prejuízo para nossa compreensão.

Ao apresentar Quintana como “poeta desconcertante e estranho para quem o lê pela primeira vez” (BRASIL, 1976, p. 96), o crítico descreve sua obra de estreia como um livro de sonetos de dicção passadista. Essa dicção, no entanto, não o coloca à margem do Modernismo, ao contrário, faz dele um crítico da existência humana. Segundo afirma Zilberman (1992, p. 74):

À denúncia da estrutura desequilibrada da sociedade, que marca a poética de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, prefere Mario Quintana a lamentação da transitoriedade da vida e do homem. Não menos moderno por causa disso, revela também a inquietude e o desconforto próprios do Simbolismo, de que a poesia sul-rio-grandense só se separa depois dos anos 1950.

Delimitando assim o círculo de atuação do Modernismo gaúcho, Quintana ainda está dentro dele [...].

Zilberman observa em Quintana as marcas do antimoderno sem se referir diretamente a isso. O poeta lamenta em seus versos a transitoriedade da vida e do homem, marcas da angústia do homem em conflito com a vida moderna. A autora também lembra de que a modernidade dos versos de Quintana “se chocaria com sua recusa confiante das vanguardas, especialmente do Concretismo, ou com a destreza com que manipula formas tão convencionais e rígidas, como o soneto” (ZILBERMAN, 1982, p. 98).

Talvez ela não tenha percebido o paradoxo existente entre a recusa a certos temas e ismos e o emprego de certos recursos formais, de onde retira, por exemplo, a variação de formas as quais utiliza em sua poesia. Essa atitude faz de Quintana um crítico do Modernismo dentro do próprio modernismo, deixando entrever as marcas do antimoderno em sua produção poética.

3.2 A poesia empenhada com a poesia

Como vimos nos capítulos anteriores deste trabalho, a obra inaugural do poeta (*A rua dos cataventos* [1940]) traz para o cenário literário em que ela surgiu muitas opiniões divergentes, em razão da forma poética que Mario Quintana elegeu para a estreia de seus versos. Todavia, este não é o elemento que nos interessa agora. Essa obra é importante para este estudo, porque nela encontramos os elementos anunciadores do tipo de engajamento de sua poesia e da metapoesia antimoderna presente ao longo de sua produção. Quintana abre, no primeiro soneto de sua primeira obra, uma janela para que nós, leitores, possamos vislumbrar suas opções poéticas:

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

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

Jogos da luz dançando na folhagem!

Do que eu ia escrever até me esqueço...
Pra que pensar? Também sou da paisagem...

Vago, solúvel no ar, fico sonhando...
E me transmuto... iriso me... estremeço...
Nos leves dedos que *me vão pintando!*²⁶(QUINTANA, 2005, p. 19).

A organizadora da obra de Quintana, Tânia Franco Carvalhal, afirma que “a crítica frequentemente apontou a publicação inaugural dos sonetos como um dado revelador da consciência poética do autor” (CARVALHAL, 2005, p. 7). Isto acontece, segundo ela, em decorrência de o poeta ter escolhido aquele livro, com aquela forma poética para sua estreia, em 1940. Acreditamos, no entanto, que ela revela muito mais que isso: deflagra seu engajamento estético.

Ao levar o leitor a se colocar diante da janela aberta para o mundo das “horas cotidianas”, de onde o poeta assiste ao preenchimento da página em branco, “deserta”, Quintana abre, entre as “venezianas”, pequenas brechas por onde entra a realidade externa que comporá seus poemas inaugurais. Ele anuncia o movimento do mundo lá fora que vai penetrando pouco a pouco sua poesia, como uma “nova descoberta”, como uma tela que vai sendo pintada com tons variados.

Essa tela é montada por um “paisagista doidivanas” que não é simplesmente um pintor, mas alguém que pode ser visto como aquele profissional que, além de pintar paisagens, se ocupa no planejamento de jardins, de áreas verdes e de parques em zonas urbanas de modo excêntrico, extravagante, leviano. Dessa janela que se abre para o poeta e também para o leitor, vislumbramos o engajamento poético de Quintana.

Ele observa a paisagem, mas faz isso de uma dupla localização: a distância, pelas brechas das venezianas para que possa analisá-la sem um total envolvimento, e, ao mesmo tempo, completamente envolvido nela, pois afirma: “também sou da paisagem”. Talvez possamos estar equivocados, mas esta nos parece a postura do típico antimoderno: ele faz parte daquele contexto que, a uma certa distância, dele se utiliza para dizer sobre ele.

²⁶ Todos os itálicos são nossos.

À medida que o poeta abandona a janela, do primeiro verso, da sua obra inaugural, e resolve, nos sonetos seguintes, “cair na multidão”, passear pela rua “cheia de pregões”, entrar “no bulício cotidiano”, declara que não está fazendo “poesia socialista”, está apenas trazendo para a sua poesia a vida “simplesmente... a Vida!...”.²⁷ Nesse jogo de palavras Quintana elucida que, para ele, poesia não é doutrina política ou econômica, não é causa social, é simplesmente o deflagrar da vida.

Mas esta negação de um engajamento político não surge apenas na obra inaugural, ela é perene em toda a sua produção. Poderemos até nos questionar: como um poeta que produziu de 1929, início de sua carreira, ainda que em jornais, até 1990, tendo passado pela segunda guerra mundial, pela ditadura Vargas, guerra fria, ditadura militar, guerra do Vietnã, aparentemente não quis se engajar em nada?

Para essa pergunta, podemos arriscar algumas respostas com base nos textos do próprio Quintana; vejamos, por exemplo, o soneto V:

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

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

E enquanto o mundo em torno se esbarronda,
Vivo regendo estranhas contradanças
No meu vago País de Trebizonda...

Entre os Loucos, os Mortos e as Crianças,
É lá que eu canto, numa eterna ronda,
Nossos comuns desejos e esperanças!... [grifos nossos]
(QUINTANA, 2005, p. 23).

Ao iniciar o poema, e afirmar “Eu nada entendo da questão social”, Mario Quintana acena para uma suposta alienação. Essa foi a deixa para que alguns críticos o vissem como um poeta alheio ao meio sociopolítico, do qual ele mesmo afirma fazer parte: “Eu faço parte dela, simplesmente”. Ele não se exime da vida

²⁷ Todos os trechos apresentados em aspas neste parágrafo pertencem ao Soneto IV, de *A rua dos cataventos* (QUINTANA, 2005, p. 22).

cotidiana, pois observa ao seu redor, “enquanto o mundo em torno se esbarronda”, e retira desse mesmo mundo a matéria de sua poesia.

Por outro lado, deixa explícita sua conduta diante desse mundo que desmorona: rege “estranhas contradanças”. Especialmente contradanças é uma palavra no corpo do poema que aponta para uma conduta poética distinta daquela almejada pelo momento histórico em que se vivia: a busca de uma poesia engajada política e socialmente.

Nas contradanças de Quintana percebemos uma posição de rejeição ao tipo de literatura que se fazia dos anos 1930 aos anos 1940. Provavelmente devido a essa rejeição ele simule seu isolamento no “País de Trebizonda”. Contudo, é apenas uma simulação, pois se sabe que o mundo ao seu redor desaba é porque, no mínimo, o observa, tendo ciência do que se passa.

Entretanto, este não é o único poema em que Quintana demonstra rejeitar qualquer tipo de engajamento social. Em grande parte de sua obra vamos nos deparar com um poeta que mantém uma posição muito forte de negação desse tipo de aliciação²⁸ coletiva. Essa postura, entretanto, do lugar de onde ele falava, é muito forte, pois todos os poetas do século XX tiveram que, em algum momento, mostrar algum tipo de envolvimento, mesmo que fosse discreto, e sempre dizer nunca é sempre dizer algo.

Na obra *Da preguiça como método de trabalho* consta uma entrevista de Quintana concedida à Edla Van Steen, em 1979, na qual o poeta é incitado a falar sobre os versos polêmicos, à época do lançamento da obra *A rua dos cataventos*, do soneto V: “Eu nada entendo da questão social. Eu faço parte dela simplesmente. Gostaria de comentar algo sobre a poesia de cunho social e político?” (QUINTANA, 2000, p. 144). A essa provocação, Quintana responde:

- A poesia engajada? Eis aí uma questão com que, em certas épocas, costumavam ser assaltados os poetas. Impossível não levá-la em conta quando se pensa no que fez pela abolição da escravatura um poeta como Castro Alves. Mas querer obrigar todos a serem Castro Alves é forte. É convenhamos, uma boa causa jamais

²⁸ O termo está sendo empregado no sentido de recolha de participantes para o desenvolvimento e/ou formação de um grupo (engajamento).

salvou um mau poeta. [...]. É muito estranho essa campanha contra o lirismo, isto é, contra 95% da poesia de todos os tempos. Nem pense que o poeta está fora do mundo. Os sentimentos que ele canta pertencem a todo o mundo, a toda a humanidade, são de todos os tempos e não apenas os de uma época (QUINTANA, 2000, p. 145).

Temos alguns pontos a ponderar nessa entrevista. Ela consta em uma das obras quintanianas, por isso não pode ser simplesmente considerada um texto extraliterário, é também literário a partir do momento em que sai do âmbito jornalístico e ingressa no livro do poeta.

É importante entender isso porque poderíamos apressadamente julgar as conjecturas de Quintana como simples posicionamentos ideológicos, se considerarmos apenas a entrevista. No entanto, ela também se tornou um texto literário e como tal apresenta não só uma visão de mundo objetivo, mas principalmente uma postura subjetiva diante desse mundo assumida pelo poeta.

Nessas constatações, verificadas ainda na sua obra inaugural, notamos outra conduta poética assumida pelo poeta que, àquela época, diz mais do que aparenta acerca do seu engajamento. Viviam-se os anos da década de 1940, e, conforme dito anteriormente, as primeiras obras de Quintana foram publicadas de 1940 a 1951. Certamente o poeta não passou incólume aos posicionamentos e ideais assumidos pela Geração de 1945. O modo como esses rudimentos atingiram sua poesia e a forma como ele digeriu os elementos daquela poesia empenhada é o que veremos agora.

A obra *Canções* foi editada em 1946 e levada ao público no auge da Geração de 1945, em meio às primeiras manifestações poéticas daquele movimento. O livro é composto de poemas, na grande maioria, radicalmente livres, e isso inclui uma alternância significativa de versos longos e versos curtos. Não há nesta obra nenhuma preocupação com o espaço da página porque Quintana não ousa em nenhum momento neste aspecto.

No entanto, essa alternância de versos nos obriga a pensar imediatamente na preocupação do poeta com o ritmo, conforme acreditamos, aspecto central de *Canções*. Ao considerar o ritmo como elemento que distingue o poema das demais formas literárias, Octavio Paz (1982, p. 68) destaca:

[...] o ritmo é algo mais que tempo dividido em porções. O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo.

Além da presença marcante do ritmo no livro, o emprego consciente de poemas livres nos remete à busca provocativa de Quintana por uma poesia distinta daquela que, se ele não combatia, pelo menos negava silenciosamente, pautada no rigor formal, produzida pelos adeptos de 1945. Um bom exemplo dessa postura assumida por ele é a “Segunda canção de muito longe” (QUINTANA, 2005, p. 55-56):

Havia um corredor que fazia cotovelo:
Um mistério encanando com outro mistério,
[no escuro...
Mas vamos fechar os olhos
E pensar numa outra coisa...

Vamos ouvir o ruído cantado, o ruído arrastado das
[correntes no algibe,
Puxando a água fresca e profunda.
Havia no arco do algibe trepadeiras trêmulas.
Nós nos debruçávamos à borda, gritando os nomes
[uns dos outros,
E lá dentro as palavras ressoavam fortes, cavernosas
[como vozes de leões.

Nós éramos quatro, uma prima, dois negrinhos e eu.
Havia os azulejos, o muro do quintal,
[que limitava o mundo,
Uma paineira enorme e, sempre e cada vez mais,
[os grilos e as estrelas...
Havia todos os ruídos, todas as vozes daqueles
[tempos...
As lindas e absurdas cantigas, tia Tula ralhando os
[cachorros,
O chiar das chaleiras...

Onde andarás agora o pince-nez da tia Tula
Que ela não achava nunca?
A pobre não chegou a terminar o Toutinegra do
[Moinho,
Que saía em folhetim no Correio do Povo!...
A última vez que a vi, ela ia dobrando aquele
[corredor escuro.
lá encolhida, pequenininha, humilde. Seus passos
[não faziam ruído.

E ela nem se voltou para trás!

Afora a alternância de versos muito longos e muito curtos, nesta canção, conforme vimos com Paz (1982), há um conjunto de frases, uma ordem verbal fundados no ritmo. Há também um número significativo de palavras polissílabas: “cotovelo”, “limitava”, “Toutinegra”, “carvenosas”, “debruçávamos”, “encolhida”, “pequeninha”; e ainda um número de gerúndios que não podem ser ignorados: “encanando”, “puxando”, “gritando”, “ralhando”, “dobrando”. Estes elementos nos remetem à ideia de lentidão, de arrastamento, de gravidade da memória “daqueles tempos” que uma canção de muito longe traz.

O título do poema remete à nostalgia daquele tempo demarcado pela intensidade do “muito longe”, mas que é trazido para o presente pelo verbo *haver*, no pretérito imperfeito: “Havia um corredor que fazia cotovelo”, “Havia no arco do algre trepadeiras trêmulas”, marcado no poema mais de uma vez. Ademais, a focalização do poema é interna: tudo é visto pelo sujeito, favorecendo a subjetividade indesejada pelos poetas de 1945, que buscavam a racionalização da poesia.

Estes elementos, tanto da *Rua dos cataventos* quanto de *Canções*, são indícios de que Mario Quintana estava se posicionando de alguma forma, quanto ao cenário literário em que ele também estava inserido. Essa posição, mesmo implícita, vai adquirir maior fôlego nas obras seguintes. *Sapato florido* (1948), *Aprendiz de feiticeiro* (1950) e *Espelho mágico* (1951) são obras marcantes no trajeto de produção de Quintana. *Sapato florido* chega ao cenário literário exatamente no meio do caminho entre a Geração de 1945 e o Concretismo nascente em 1951.

A obra é apresentada ao público leitor como um divisor de águas, não apenas na produção de Quintana, mas também do contexto de transição que se estabelecia entre os de 1945 e “Os novíssimos”. Estes últimos surgiram, conforme Augusto de Campos (2015), a partir do encontro daqueles que fizeram a *Revista brasileira de poesia*, de 1947, o I Congresso Paulista de Poesia, de 1948, e o Clube de Poesia de São Paulo, do mesmo ano do congresso.

A revista e o clube de poesia deram aos novíssimos poetas instrumentos de divulgação das novas ideias, e propiciaram o encontro entre os irmãos Campos e Décio Pignatari, além de engendrar a publicação das obras, em 1951, de Haroldo de

Campos e Décio Pignatari. Ademais, o Congresso de poesia de São Paulo, segundo Édison José da Costa (1998), deu aos poetas desse período a oportunidade de divulgação dos novos ideais. Assim:

Entre 29 de abril e 2 de maio de 1948, ocupando sucessivamente, para suas sessões, o auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo, o Museu de Arte, o bar do Teatro Municipal, o auditório da Escola Normal Caetano de Campos e o auditório de *A Gazeta*²⁹, realiza-se, idealizado e organizado por Domingos Carvalho da Silva, o I Congresso Paulista de Poesia. A motivação para o empreendimento é anunciada de maneira clara por seu idealizador em conferência que intitula "Há uma Nova Poesia no Brasil" e na qual propõe a denominação que passa a designar o grupo de poetas surgidos ao redor do término da 2ª Guerra Mundial. Domingos Carvalho da Silva tem em vista livros que Lêdo Ivo, Bueno de Rivera, João Cabral de Melo Neto, Geraldo Vidigal, Péricles Eugênio da Silva Ramos e ele próprio haviam publicado. [...] Aos "novos" poetas inspiradores da conferência acabam associando-se, a partir do congresso, os "novíssimos", divulgados desde 1948 pelo Clube de Poesia de São Paulo, entre os quais estão Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Zulmira Tavares e Mário Chamie, poetas cujo trabalho posterior acabaria por assumir orientação significativamente independente (COSTA, 1998, p. 54-55).

Estas são informações relevantes na medida em que o poeta Quintana, como atuante colaborador de importantes jornais e periódicos do Rio Grande do Sul, como vimos, estava sempre às voltas com o que havia de mais atual nas discussões literárias que circulavam nos jornais e periódicos do País. Deste modo, podemos concluir que, do lugar onde Quintana se encontrava, de poeta da margem, fora do circuito paulista de poesia, observava com outros olhos o que se passava entre os de 1945 e os "Novíssimos".

De um ponto distinto, geográfica e literariamente falando, o poeta tem diante de si um cenário, cujo pano de fundo é, no mínimo, de transição. É nesse período que Quintana apresenta para o público *Sapato florido* (1948). Ao prefaciar a edição de *Sapato florido*, comemorativa dos 100 anos de Mario Quintana em 2006, pela Editora Globo, Armindo Trevisan assegura que "foi o próprio poeta quem se preocupou em desarmar o leitor que poderia ficar desorientado com a originalidade de sua nova produção poética" (QUINTANA, 2006, p. 11).

²⁹ Diário vespertino, lançado em 16 de maio de 1906, sob a direção de Adolfo Campos de Araújo. Doze anos depois, o jornal foi adquirido por Cásper Líbero. Após passar por uma reformulação entre as décadas de 1920 e 1940, lançou, em 1946, uma publicação voltada para o campo literário, a "Página Literária", conforme Mônica Rodrigues Nunes (2008).

A relação de Quintana com os leitores é um fato muito peculiar em toda a sua obra, que merece uma atenção maior, mas esse não é nosso objetivo. Por isso, basta por agora entender que, provavelmente, fruto de sua atividade como colaborador de jornais e revistas, durante longo período de sua vida, Quintana estabeleceu uma relação de proximidade com seu interlocutor em quase todas as suas obras.

Por essa razão, não diríamos que ele avisa aos leitores do inusitado da obra por ser distinta das anteriores, composta de poemas em prosa, mas por respeito aos leitores de sua poesia, tendo em vista que, de acordo com Rosilene Bombini (2013, p. 47), os poemas em prosa em Quintana “são uma evolução da linguagem literária, uma concepção nova do fazer poético, possibilitada pelo Modernismo, que aproximou a prosa da poesia”, outra marca da sua ambivalência.

Entendemos que a “concepção nova”, neste caso, refere-se à posição de um poeta que, tendo uma visão panorâmica e de outro lugar de observação, buscava explorar todas as possibilidades das formas poéticas, porque o poema em prosa já havia sido utilizado no Brasil por poetas, como Cruz e Souza, Raul Pompeia e Adelino Magalhães, e foi amplamente cultivado no Rio Grande do Sul, segundo Teles (1989), especialmente por Álvaro Moreira, Augusto Meyer e Teodomiro Tostes, não sendo, portanto, uma novidade.

Assim, no intuito de preparar o espírito do leitor, acostumado aos seus sonetos e canções, Quintana recorre à epígrafe de Molière:

Sr. Jourdain:
– Não, eu não quero nem prosa nem verso.
Mestre de filosofia:
– É preciso que seja uma ou outra coisa.
Sr. Jourdain:
– Por quê?
(O gentil-homem burguês, Ato II, Cena IV).

Ao justificar a epígrafe dada à terceira obra de Quintana, Teles (1989, p. 260) afirma que a descreve um autor que “se compara a M. Jourdain, dentro da corte literária dos donos absolutos da verdade estética aí pela década de 1940”. Por outro lado, ela também diz de um poeta que “não deseja assumir os hábitos dessa corte, deseja ir contra eles, desmascará-los, como fez Molière”. Desse modo, “ao

formalismo dos novos de 1945, ele opõe o informalismo de seus textos que não são nem prosa nem poesia, no comum sentido dessas palavras. São apenas os seus Quintanares”.

Sapato florido é uma obra composta apenas de poemas em prosa, que, para Suzanne Bernard (1994),³⁰tem como uma de suas marcas definidoras o desejo de liberdade dos modelos tradicionais dos textos literários: o que é prosa não é poesia e o que é poesia não pode ser prosa, influencia dos moldes surrealistas. Para ela, no entanto, o poema em prosa é herdeiro da prosa poética, mas é distinto dele:

Não um híbrido a meio caminho entre prosa e verso, mas um gênero de poesia particular, que se utiliza da prosa ritmada para fins estritamente poéticos, e que lhe impõe por causa disso uma estrutura e uma organização de conjunto, cujas leis devemos descobrir: leis não somente formais, mas profundas, orgânicas, como em todo gênero artístico verdadeiro (BERNARD, 1994, p. 434).

A possibilidade da liberdade criadora, sobrevivida dos manuais das vanguardas, de modo especial do Surrealismo, dá ao poema em prosa a possibilidade de trazer à tona “o discurso poético, livre, independente de sua integração nessa ou naquela variante do mito formal” (TELES, 1989, p. 242). No discurso poético dos poemas em prosa, percebemos geralmente a postura estética ou a reflexão teórica acerca do fazer poético como uma marca desse tipo de texto literário.

Conforme Stephen Fredman³¹ (1990), na poesia em prosa mais ambiciosa, a faculdade poética voltou a explorar o seu meio, a linguagem, resultando numa poesia investigativa e exploratória, mais que a poesia de imagens vagas e encapsuladas dos versos herméticos. Em outras palavras, podemos ponderar então que esta poesia procura, por meio da linguagem, desvelar as coisas do mundo da poesia, muito mais do que simplesmente mostrá-las.

Lembra o prefaciador desta obra, Armindo Trevisan, na edição comemorativa ao Centenário de Quintana:

³⁰ Esta autora publicou um amplo estudo sobre o poema em prosa: *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959), tese de doutoramento.

³¹FREDMAN, S. *Poet's prose: the crisis in american verse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

O poeta sabia que seus novos poemas iriam causar sensação, porque os hábitos tradicionais estavam tão arraigados nas pessoas que estas não iriam descobrir facilmente neles a poesia. Tratava-se disso: uma nova poesia, a da prosa sem verso e sem rima, diversa da prosa-prosa. Mas seria isso invenção pessoal de Quintana? O Autor de *Sapato Florido* sabia que ninguém é pai de si mesmo. Os verdadeiros inovadores tinham sido dois poetas franceses, como esclareceu Aurélio Buarque de Holanda no prefácio de sua tradução de *Pequenos poemas em prosa* de Charles Baudelaire: 'mais de 10 anos levou (Baudelaire) na elaboração de tais poemas em prosa, gênero de que, na opinião mais generalizada, são ele e seu antecessor Aloysius Bertran (BAUDELAIRE, 1965, p. 4) os criadores' (TREVISAN, 2006, p. 13).

Quando lemos atentamente *Sapato florido*, verificamos que Mario Quintana emprega, nos poemas em prosa, elementos metalinguísticos do processo da comunicação poética. Mesmo se olharmos rapidamente apenas para os títulos de alguns dos poemas, perceberemos a alusão à reflexão em torno do fazer literário. De acordo com Teles (1989, p. 260):

Neste livro o material metalinguístico adquire proporções superiores e se deixa sistematizar em categorias mentais de uma Poética e uma Retórica implícitas e, ao mesmo tempo explícitas nos títulos enunciados. Eis aí uma síntese dos assuntos teóricos de *Sapato florido*, dentro da linha que estamos investigando. Há ali títulos que falam da epígrafe, da página, do provérbio, da prosódia, do poema, da parábola, do epílogo, do trágico acidente da leitura, da exegese, da arte de escrever etc.

O livro, composto por cento e dezesseis poemas em prosa, contém, diríamos, um vasto material metalinguístico que pode ser percebido já nos títulos. Alguns títulos dos poemas em prosa tocam nas inquietações retóricas sobre literatura, a página do livro, o leitor, o provérbio, a parábola deflagrando uma teoria acerca dos elementos literários, marca do antimoderno, que recorrem à poesia para falar da poesia moderna sem, no entanto, explicitar essas equações teóricas abertamente, em forma de ensaios e tratados.

Talvez por isso, e hipoteticamente falando, Quintana afirme em "Epílogo":

Não, o melhor é não falares, não explicares coisa alguma. Tudo agora está suspenso. Nada aguenta mais nada. E sabe Deus o que desencadeia as catástrofes, o que é que derruba um castelo de cartas! Não se sabe... Umaz vezes passa uma avalanche e não morre uma mosca... Outras vezes senta uma mosca e desaba uma cidade (QUINTANA, 2006, p. 74).

O esclarecimento dado ao leitor de não explicar nada, presente no poema acima, parece entrar em contradição com a epígrafe que inicia a obra, pois ali o poeta se explica, ou pelo menos se justifica, estabelecendo certo acordo com seu interlocutor: não é prosa nem verso. Deixando o leitor em suspense, para que não se desgaste por demais em busca da simples poesia ou da mera prosa. Mais uma vez nos deparamos com a presença da ambivalência na obra de Quintana.

Ao mesmo tempo, deixa o trabalho da interpretação, das possíveis explicações dadas aos seus poemas, ao encargo dos leitores. Quando Quintana apela ao leitor para que não tente explicar nada, coisa alguma, não está tratando da explicação de todo e qualquer mistério, mas especialmente daqueles relativos à poesia. Quintana reconhece que a poesia tem seus enigmas; e, em *Sapato florido*, eles são definidos como “O milagre”, um acontecimento que foge às leis da natureza, cuja explicação é inicialmente imprevisível:

Dias maravilhosos em que os jornais vêm cheios de poesia... e do lábio do amigo brotam palavras de eterno encanto... Dias mágicos... em que os burgueses espiam, através das vidraças dos escritórios, a graça gratuita das nuvens... (QUINTANA, 2006, p. 31).

Se observarmos com atenção o texto acima, organizado com base em elementos poéticos e prosaicos, portanto, ambíguo, perceberemos que ele expõe uma contaminação do imponderável pelos elementos do cotidiano, que dão origem ao milagre, à poesia.

Essa suposta imponderabilidade mostra-se corrompida pelo cotidiano e pela oralidade mais banal presentes nos “jornais” e no “lábio do amigo”. Além disso, lembra o poema da rotina massacrante dos burgueses que não vivem, apenas “espiam” o movimento da mudança inexorável da vida, representada no texto pelas nuvens.

Mas há neste livro, *Sapato florido*, um poema que nos faz refletir a respeito da postura assumida por Quintana diante do contexto poético que se projetava em torno dele, trata-se do poema “Crise”. Esse texto traz à baila dados que nos levam a refletir sobre o modo particular de Quintana pensar a poesia: “Por causa dos ilusionistas, é que hoje em dia muita gente acredita que poesia é truque...” (QUINTANA, 2006, p. 48).

Há, nesse poema, alguns elementos reveladores do posicionamento do poeta: — Que crise é essa? Quem são os ilusionistas e por que por causa deles, poesia é truque? Nossa hipótese é a de que a crise a qual o poeta se refere é aquele movimento de transição, que se iniciara por volta dos anos 1940 e do qual ele próprio fazia parte, mesmo involuntariamente, e que se encaminhava para aquele que surgiria em meados de 1950. Quanto aos ilusionistas está mais que evidente que o poeta se refere aos idealizadores e ativistas daquele movimento. Para essas conjecturas, tomamos por a data de publicação de *Sapato florido*, de 1948.

Quem são eles? Cremos ser os poetas que participaram do I Congresso Paulista de Poesia, organizado pelo idealizador da *Revista Brasileira de Poesia* (1947) e aqueles que compunham os “Novíssimos” do grupo de 1945, dando origem ao Clube de Poesia de São Paulo e que lançaram o “Informe dos Novíssimos”, cuja epígrafe que o abria trazia versos do poeta português José Régio: “Não sei por onde vou,/ Não sei para onde vou,/ – Sei que não vou por aí”, de conforme lembra Geraldo Rodrigues (1988), em seu livro *Poetas por poeta*.

As efervescências da elite paulista de literatura chegaram ao conhecimento de Quintana pelos jornais em que ele colaborava e pelos longos bate-papos no Café Colombo, na Rua da Praia, em Porto Alegre, segundo Néa Castro (1985). Ciente das “inovações” propostas para a poesia pelos de 1945 e pelos “Novíssimos” e não de todo indiferente a elas, Quintana afirma ironicamente que poesia não é truque.

Para compreender melhor esse posicionamento poético de Quintana, precisamos ainda lançar um olhar mais atencioso para *O aprendiz de feiticeiro* (1950) e *Espelho mágico* (1951). Fazemos isto porque, de acordo com Becker (1996), estes livros configuram-se como obras daquilo que ele define como segunda fase de Quintana: mais distante das formas tradicionais.

Em outra ponta temos o estudo de Doris Lima (2008). A autora lembra que *O aprendiz de feiticeiro* foi recebido pela crítica como a voz genuína³² de Quintana,

³² 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: Bels, 1976. p. 63-67).

opinião, segundo ela, abraçada por Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Para a autora:

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, do poeta gaúcho. Talvez isso se deva à própria característica múltipla da obra, que revela exemplarmente as várias faces da poesia quintaniana. 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 (LIMA, 2008, p. 9).

O livro é dedicado a Augusto Meyer, poeta modernista gaúcho, amigo íntimo de Quintana. De acordo com Regina Zilberman (1988, p. 41), pelo experimentalismo sempre presente na poesia de Quintana, que “serviu a todos os senhores da forma, sem depender de nenhum”, *O aprendiz de feiticeiro* traz de modo mais intenso o teor experimental, distinto daquelas formas mais rígidas, presentes nas canções e nos sonetos.

O título da quarta obra alude à narrativa imortalizada por Goethe, na balada *Der Zauberlehrlinge*, depois consagrada por Wall Disney, num longa-metragem em que Mickey faz o papel do aprendiz de mago. Há uma aproximação da concepção de poeta com o aprendiz de feitiçaria, de magia, porque “a poesia nunca é arte que se domine totalmente, há sempre algo que falta, que nos escapa. [...] O poeta, como aquele que, inconseqüente ou corajoso, manipula forças muito maiores do que ele”, lembra Carola Saavedra³³ (2012, p. 12), multiplicando, ao invés de vassouras, palavras mágicas.

Conforme Teles (1989, p. 255), há no *Aprendiz* uma preocupação com “as diretrizes de uma poética e uma retórica particular” o que aponta para um tipo de empenho da poesia de Quintana, como percebemos em “O poema”.³⁴

³³ SAAVEDRA, Carola. Da poesia e outros feitiços. In: QUINTANA, Mario. *O aprendiz de feiticeiro* seguido de *Espelho mágico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

³⁴ Nesta obra, Quintana tem dois poemas com esse mesmo título.

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 (QUINTANA, 2012, p. 24).

Do conjunto de trinta e um poemas de *O aprendiz de feiticeiro*, “O poema” apresenta explicitamente uma reflexão acerca do fazer poético. Recorrendo ao recurso da comparação, Quintana afirma que o poema é “um gole d'água bebido no escuro”. Esta imagem remete à saciedade daquela sede tão grande que, quando bebemos, fechamos os olhos de puro prazer, pelo simples fato de aliviar a aridez da garganta. Dessa formulação conceitual, metapoética, podemos compreender que a poesia para Quintana é como a água para a própria vida: é uma necessidade básica.

Portanto, não se trata de um teorema, de um jogo de combinações matematicamente calculadas, de uma construção simplesmente racional. O poema é “um pobre animal palpitando ferido”, e, por isso, também é frágil, necessita ser manipulado com cautela, com equilíbrio e moderação. E ainda, quem sabe, por esta condição de vida irracional, o poema – pura inspiração, fruto apenas dos instintos criativos da imaginação, herança talvez das influências surrealistas – esteja, naquele contexto literário de 1950, da poesia racional dos novos poetas, condenado, triste, solitário. No entanto, para Quintana, o poema seja um objeto único e se apresente por isso mesmo “ferido de mortal beleza”.

Há ainda em *O aprendiz de feiticeiro* poemas nos quais a imagem se ilumina na própria imagem, num movimento quase encantatório, distante da racionalidade tão cara aos poetas brasileiros de 1945, em que se rompem os liames conceituais e lógicos da linguagem. No entanto, há também um sutil recado para aqueles que pensam a poesia apenas pelo viés do artefato. São pistas que Quintana vai deixando ao longo de suas obras de sua aliciação com a poesia antimoderna.

Embora em alguns momentos Quintana conceba a poesia como artefato, ele o faz não como processo maquinal, racional, mecânico. Esse procedimento é para

ele resultado natural do trabalho artístico, como é fácil verificar no soneto VI, de *A rua dos cataventos*. Ali vamos nos deparar com a concepção de poeta “carpinteiro” e “operário triste” que “trabalha silenciosamente” na sua carpintaria (QUINTANA, 2005, p. 24).

Essa ideia de poeta como trabalhador é uma imagem modernista, presente em poetas como João Cabral de Melo Neto, por exemplo, sem querer aqui estabelecer nenhuma comparação entre os dois. Este último concebe que o labor poético nasce da inspiração, mas se concretiza na transpiração. Para Quintana, o poeta é artífice que transforma a matéria grosseira em arte, não é simplesmente um marceneiro que produz somente artefatos úteis. — Mas por que o poeta-operário é triste? — E por que “Ele trabalha silenciosamente”? Conforme descreve Quintana, no mesmo soneto. Podemos cogitar algumas respostas a partir de algumas considerações de Octavio Paz (1982, p. 283-284):

Para o burguês, a poesia é uma distração – mas a quem distrai, a não ser a alguns extravagantes? – ou é uma atividade perigosa; e o poeta um *clown* inofensivo – embora dispendioso – ou um louco e um criminoso em potencial. A inspiração é um embuste ou enfermidade, e é possível classificar as imagens poéticas – curiosa confusão que ainda persiste – como produtos das enfermidades mentais. [...]. A poesia nem ilumina nem diverte o burguês. Por isso desterra o poeta e transforma-o num parasita ou vagabundo. Daí também que os poetas não vivam, pela primeira vez na história, de seu trabalho. Seu labor não vale nada e esse não vale nada traduz-se precisamente num não ganhar nada.

O operário da poesia, o poeta triste, trabalha no silêncio para não despertar a atenção daqueles que não desejam sua presença, pois, afinal, num mundo sem mecenas e cercado de interesses imediatos e econômicos, “a poesia não tem cotação, não é um valor que se pode transformar em dinheiro, como a pintura” (PAZ, 1982, p. 284). O poeta e a poesia não possuem valor de mercado, o que mais interessa ao mundo burguês.

Assim, paradoxalmente, ele se expatria do mundo burguês, embora nele viva. É o marginal, o louco, o vagabundo o que sente uma profunda nostalgia daquilo que se foi e só retorna na sua própria poesia. Mas é também quem pode falar desse *clown* sem receio porque não está tão preso às normas e ditames burgueses. Isto serve também para a crítica que esse poeta, liberto das amarras de

certos moldes estéticos, realiza em sua própria poesia. Esse movimento de estar e não pertencer e assim poder criticar caracteriza a ambivalência da sua poesia antimoderna.

Muito comum, portanto, na poesia de Quintana a recorrência aos procedimentos metapoéticos que o tornam crítico do momento poético e da poesia a com os quais ele não se afinava, trazendo para suas obras marcas de um paradoxo bastante comum entre os antimodernos. Seus posicionamentos, crenças e ideias se misturam aos versos. Embora, os primeiros livros de Quintana sejam, em alguns momentos, acusados de simbolistas e/ou impressionistas – o que para nós não é nenhum defeito, pois o melhor da poesia simbolista europeia foi transito para a modernidade – o poeta parece se esforçar para não se prender a modismos, mostrando-se comprometido com uma lírica que busca entender as coisas da vida e da poesia que para ele são as mesmas coisas.

Todas essas considerações realizadas até aqui nos permitem considerar que Quintana procurou manter-se avesso ao trabalho em grupo: “O que há de mais triste nesses poetas de equipe é que eles naufragaram todos ao mesmo tempo” (QUINTANA, 2003, p. 42). Ao mencionar o termo equipe, entendemos aquilo que a história da literatura define como escolas e movimentos, grupos mais ou menos coesos por seus estilos e objetivos literários.

Quanto a isso, afirma o poeta: “A minha escola poética? Não frequento nenhuma. Fui sempre gazeador de todas as escolas”. Essas afirmativas de Quintana, no entanto, precisam ser analisadas com parcimônia. O fato de dizer que não se filiou a nada remete ao fato de que está filiado a uma dada posição, mesmo que seja a contragosto. Por mais que negue, sofreu influências e limitações em decorrência do contexto lírico e poético em que se encontrava. Pode negar ter se filiado a esse ou aquele grupo, mas não a toda a influência da poesia moderna.

Essa concepção quintaniana de escola e equipe consta nas páginas do *Caderno H*. Hipoteticamente e, a partir de seus posicionamentos literários, podemos inferir, para além da suposta independência estilística defendida por Quintana, que ele está se postando provocativamente na contramão, ou na contradança, dos poetas da Geração de 45, dos concretistas e dos adeptos da poesia práxis: “que

nafragam”, segundo ele, “todos ao mesmo tempo” (QUINTANA, 2003, p. 42). Muitas dessas suas posições poéticas relativas à terceira geração modernista vão aparecer no *Caderno H*, em *A vaca e o hipogrifo* e em *Da preguiça como método de trabalho*. A primeira dessas obras foi publicada em 1973, mais de duas décadas depois de toda aquela mudança provocada pelos novos rumos da poesia brasileira.

O *Caderno H* é uma coletânea de textos em prosa, poesia em prosa, versos livres, quadras e sonetos. Um livro no mínimo curioso que traz como marca singular o riso. Entretanto, um elemento caracterizador dessa obra é, sem dúvidas, as discussões metalinguísticas. É considerado por críticos da obra do poeta como a obra desveladora da poética quintaniana. O recurso da metalinguagem no livro é característica que salta aos olhos, isto se deve possivelmente porque Mario Quintana nunca foi adepto de ensaios teóricos e críticos. Recorre, então, à literatura para falar de suas opções e posturas estéticas e estilísticas.

O próprio poeta lembra, no *Caderno H*, aos seus leitores de “que a verdade do mundo poético não tem de dá satisfações ao mundo real” (QUINTANA, 2003, p. 77) e sai distribuindo ao longo de suas obras sua aliciação a certo tipo de poesia que não se coaduna, pelo menos não completamente ou não conscientemente, com aquela produzida sob os efeitos da terceira geração e do concretismo, que ele faz questão de ironizar, como um ressentido.

Em dado momento nas páginas do *Caderno H*, Quintana (2003, p. 96) questiona “— Mas por que falar em poesia concretista?”. Como vimos em algumas páginas anteriores, esse questionamento pode nos conduzir a algumas conjecturas acerca desse ressentimento de Quintana com quase toda a poesia, ou pelo menos boa parte dela, produzida de 1945 a 1960.

Primeiro o que se supõe em primeiro plano, a partir de suas afirmativas a respeito do concretismo, é que suas ressalvas se dirigiam aos grupos, às suas normas e regras e não à poesia. Talvez por estar à margem de toda essa movimentação e ressentindo-se dela, tenha optado por não admiti-la, defendendo assim seu posicionamento literário e estético, cuja linha mestra é a defesa da poesia, não dos movimentos poéticos, literários que são sempre efêmeros.

Nessa linha de pensamento, que é reveladora da sua aliciação literária daquele período, encontramos um texto na obra *A vaca e o hipogrifo* (1977), que nos parece uma espécie de continuação do *Caderno H*, onde Mario Quintana sarcasticamente pondera que:

Quanto ao exercício da poesia, nem falar! Qualquer poeta sabe como dói, como é preciso virar a alma pelo avesso para fazer um verdadeiro poema – salvo se você é um poeta concretista, porque, na verdade não há nada mais abstrato (QUINTANA, 1995, p. 19).

A poesia para Quintana é um exercício que dói porque requer “virar a alma pelo avesso”. A poesia não é um problema matemático, calculado, desenhado, medido, porque conforme afirma ainda no mesmo texto em análise, “a Matemática é o pensamento sem dor” (QUINTANA, 1995, p. 19). Esta referência à ciência exata é uma ironia dirigida aos amadores da racionalidade, da exatidão na poesia. Isto fica mais evidente quando ele encerra o assunto advertindo que:

Infelizmente sucede que a Matemática ainda é pior que o chinês para nós, que, nesta altura da vida, só não esquecemos as quatro operações e, quando muito, a regra de três e também a teoria dos arranjos, permutações e combinações – tão úteis no jogo do bicho (QUINTANA, 1995, p. 19).

A referência debochada à Matemática no texto não pode ser mera coincidência, acaso, tendo em vista que Haroldo de Campos (1975, p. 93), em *Teoria da poesia concreta*, afirma que “a Poesia Concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase matemática) [...] uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra”.

A estrutura orgânica a qual ele se refere trata-se da linearidade do poema composto de versos, apoiados sintaticamente na extensão, ou no sintagma, se recorrermos aos conceitos saussurianos. Essa poesia estrutural, segundo Campos (1975, p. 93-94):

[...] implica uma diferença radical de atitude perante a composição do poema, mais do que, propriamente, uma praxística de trabalho poético excludente. A visão integral da estrutura a ser projetada no papel é algo que qualifica de antemão a tarefa criativa, podendo orientá-la mesmo num caso em que, na prática, a visão da estrutura resulte de (ou seja, provocada por) um jogo inicial de palavra-puxa-palavra (Grifo nosso).

Essa concepção do poema concreto, apresentada por Campos como texto poético que se sustente por si mesmo, exige uma leitura, no mínimo, sem referentes externos, considerando apenas o contexto que o ampare, obrigatoriamente passa por um projeto fundado em dogmas. Isolar o poema concreto do contexto seria impraticável, pois ele entraria em choque as características fundamentais da linguagem, mas, ao trazer o fazer poético para o campo de uma ciência exata como a Matemática, os concretos apostam numa poesia engenhosamente arquitetada.

A estrutura é, portanto, elemento fundamental dessa poesia, e sua leitura desconsidera o contexto que não seja o dele mesmo, dogmático. Logo, Quintana, mais uma vez, por meio da ironia ou do ressentimento que lhes são peculiares quando se refere a este tipo de poesia, apresenta seu posicionamento poético:

De como não ler um poema

Há tempos me perguntaram umas menininhas, numa dessas pesquisas, quantos diminutivos eu empregara no meu livro *A Rua dos Cata-ventos*. Espantadíssimo, disse-lhes que não sabia. Nem tentaria saber, porque poderiam escapar-me alguns da contagem. Que essas estatísticas, aliás, só poderiam ser feitas eficientemente com o auxílio de robôs. Não sei se as menininhas sabiam ao certo o que era um robô. Mas a professora delas, que mandara fazer as perguntas, devia ser um deles.

E mal sabia eu, então, que estava dando um testemunho sobre o estruturalismo – o qual só depois vim a conhecer pelos seus produtos em jornais e revistas. Mas continuo achando que um poema (um verdadeiro poema, quero dizer), sendo algo dramaticamente emocional, não deveria ser entregue à consideração de robôs, que, como todos sabem, são inumanos.

Um robô, quando muito, poderá fazer uma meticulosa autópsia - caso fosse possível autopsiar uma coisa tão viva como é a poesia.

Em todo caso, os estruturalistas não deixam de ter o seu quê de humano.

Nas suas pacientes, afanosas, exaustivas furunções, são exatamente como certas crianças que acabam estripando um boneco para ver onde está a musiquinha (QUINTANA, 1995, p. 20). [Grifos nossos].

Ao tratar de um fato banal, uma entrevista que o poeta concedeu aos alunos de uma escola infantil em dado momento de sua carreira, aproveita a oportunidade para demonstrar sua posição com relação à poesia estrutural que se produzia no País naquele momento. Seja na condição de crítico ou de ressentido, ele afirma que toma conhecimento pelos jornais e revistas dessa poesia estrutural, que só poderia ser produzida por robôs, poesia com a qual ele não se afina.

Apela ao termo estatística, alusivo à Matemática e à poesia concreta diretamente. E ainda declara que a poesia, “sendo algo drasticamente emocional, não deveria ser entregue a considerações de robôs”, deixando clara sua postura poética, oposta àquela que ele ironizava: racional, matemática e mecânica.

Não esconde que conhece o Estruturalismo e a ele se refere dubiamente tanto como teoria quanto como dogmas do poema concreto. Posta-se como o observador desconfiado de tudo o que se passava e termina suas conjecturas tratando os estruturalistas como “estripadores” da poesia. Então, no caso de Quintana, se nos questionamos “Quanto à arte engajada”, ele mesmo responde: “— Que significação política tem o crepúsculo?”.

Nesses termos expostos pelo poeta, não resta dúvida de que ele buscou se evadir, manter distância de um modelo de engajamento, conforme Camus³⁵ - exposto em *O homem revoltado* - que tinha a revolta como base das mudanças sociais, políticas, ideológicas e estéticas. Talvez seu tipo de envolvimento esteja mais próximo daquele discutido por Sartre³⁶, cuja discussão aponta para os graus de engajamento. Nem somente o conformismo debatido por Gramsci,³⁷ nos *Cadernos do cárcere*, nem a pura revolta, segundo Camus.

No caso de Quintana, podemos apressadamente pensar em uma suposta aceitação diante da realidade que o cercava. Porém, de acordo com Sartre (1987), o conformismo torna-se o mínimo possível a que pode atingir as ações sociais. Sob este ponto de vista, afirma o pensador, cumpre ativamente uma função social, tanto para o filósofo, os grupos, as classes, os agregados sociais quanto para os indivíduos que formam as sociedades antagônicas são engajados.

Assim, quanto mais nos afastamos dos agregados, dos grupos e mais nos aproximamos do indivíduo, da subjetividade, do cotidiano, mais rica se torna essa conformidade. Deste modo, o conformismo, para Sartre (1987), não significa alienação sociopolítica, muito menos aceitação silenciosa daquilo que é imposto.

³⁵ A. Camus, *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

³⁶ SARTRE, J. P. *O existencialismo é um humanismo*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 191 p. (Os Pensadores).

³⁷ GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 1. 494 p.

Trata-se, por outro lado, de um tipo de engajamento, que cremos ser o de Quintana: é tanto mais conformista quanto mais pratica ações individuais em oposição àquelas realizadas pelo conjunto social, e, no caso particular de Quintana e o quadro literário ao qual pertencia, mais aumenta a possibilidade de aprovação dos grupos, porque sua postura revela a ação das instâncias de controle. Esse aparente conformismo do poeta em ter ficado à margem, fora dos grandes grupos literários revela uma condição, não só do ressentido, mas daquele que revela a estrutura controladora dos grupos dominantes.

Quando Quintana sugere em seus textos não ter se filiado em definitivo a nenhum “ismo”, ou seja, a nenhum grupo, isso apenas reforça a ideia de que ele procurava, com seu jeito individual de conceber a poesia, a aceitação de determinado conjunto de poetas que, como ele, desejavam desconcertar os que tentavam impor dogmas e regras para a produção poética. Mas não seria essa também uma tentativa de se incluir em uma equipe, mesmo contra sua vontade?

Sob nossa perspectiva, esse grupo, a quem Quintana empenha sua poesia, faz-se a partir de marcas que se apropriam do moderno para criticá-lo, definidos por Compagnon (2011) como antimodernos. Provavelmente por isso o vimos solicitar a si mesmo e a seus pares, em muitas circunstâncias e em pleno Modernismo, movimento que decretava um mínimo de engajamento: “poeta, não te filies a nada, muito menos às escolas poéticas” (QUINTANA, 1995, p. 102). Paradoxalmente, ele convida seus pares a uma não filiação e se esquece de que ele mesmo, embora, talvez, não de modo consciente, estivesse filiado aos modernos ressentidos.

Ao adotar essa atitude, espécie de “estranha contradança”, Quintana sabe que está indo de encontro a tudo aquilo que a poesia daquele período defendia, e mesmo assim se posta na condição de ruptura, de negação ou, pelos menos, de distanciamento. Todos os poetas do século XX tiveram, em algum momento, que mostrar algum tipo de engajamento, mesmo que discreto.

No entanto, Quintana tentou permanecer distante de todos eles, ao longo de sua vida literária. Algumas vezes foi taxativo afirmando que “nada entendia da questão social”, das suas contingências, sejam elas culturais, artísticas ou políticas. Mas ninguém consegue ser tão impenetrável a esses elementos. Sua poesia não foi

impermeável ao contexto em que foi produzida.

Mas, possivelmente por essa postura Quintana tenha sido considerado retardatário, passadista e alienado por críticos desavisados como James Amado. Mas todos os marginais também foram acusados de alienação, embora engajados de outro modo, sem seguir a cartilha daquilo que se considerava engajamento naquele momento, uma espécie de conformismo, nas palavras de Sartre (1987). O que não significa comodismo.

No caso de Quintana, o seu engajamento ocorre por meio da poesia moderna que nega a poesia moderna, mas que dela se utiliza para ingressar em um circuito, muitas vezes fechado. Talvez, nessa ambivalência, ele não supunha que esta postura tivesse significação política, estética e relevância social. E, no caso de críticos como James Amado, a noção de engajamento dava-se unicamente pela veia do social e político. Provavelmente por essa razão, o autor baiano, ao manter contato com a obra de estreia de Quintana, declare que “a primeira impressão dessa leitura foi a de morte” (AMADO, 1946, p. 122).

Confessa que “Quintana é um artista pequeno-burguês, marginal à sua classe, que canta apenas a morte” (Ibid., p. 122). O crítico circunscreve a impressão acerca dos sonetos em um quadro de discussão da arte decadente e burguesa. E não enxerga nas entrelinhas de sua poesia, especialmente no livro de sonetos, a presença da nostalgia e da morte como negação dos valores da vida moderna e reacionária. Define o poeta como um artista de morte, do mesmo modo que Manuel Bandeira e Mário de Andrade, categorizando este último de pequeno burguês e “de sensibilidade o mais das vezes feminina” (Ibid., p. 124).

No transcorrer do texto, considera “característica marcante dessa arte de decadência, de isolamento e de distanciamento do tempo, o desvirtuamento da função da obra de arte praticada pelo próprio artista” (Ibid., p. 123). Para Amado (1946, p. 123):

A arte é um fator de beleza. Algo que torna a vida mais bela, mais digna. O artista – dizia o velho Gorki – é um criador de beleza. Uma afirmação da vida. E onde quer que a vida não esteja livre e amante para todos, a arte não se transforma numa arma de luta para que as condições se modifiquem. Os artistas burgueses não tomam conhecimento dessa função da arte porque não a podem sentir. Estão cegos para o mundo, para o tempo em que existem, são seres

isolados, dominados por um sofrimento quase sempre fictício. Voltam-se para a arte como para um derivativo qualquer, como a cachaça. E aquela coisa que devia ser sã e bela, resulta doentia e inútil. O artista burguês, então, para reforçar sua obra, procura inventar truque e técnicas, arma-se de ironia, volta-se para a infância. Abandona, às vezes, os simples e amargos elementos da terra e passa a utilizar as estrelas, a Aurora, a Noite, os anjos, os arcanjos e os serafins.

O crítico percebe a arte, única e exclusivamente, como um instrumento de transformação das condições de vida, numa visão inegavelmente marxista. Argumenta que, quando a serviço dos artistas burgueses ou pequeno-burgueses, ela não é utilizada para este fim. Para Amado, Quintana faz parte desse grupo de poetas pequeno-burgueses. Assim, considera a poesia quintaniana uma forma de fugir aos verdadeiros interesses da arte, conforme o crítico concebe. E faz isso olhando apenas para a primeira obra do poeta.

Vai mais além e afirma que o poeta, “para reforçar sua obra, procura inventar truques e técnicas, arma-se de ironia, volta-se para a infância” (AMADO, 1946, p. 123). Dessas suas observações, embora ele não saia da visão estreita do materialismo histórico, notamos o engajamento de Quintana com a própria poesia. O poeta se volta para um tempo nostálgico, para a infância em especial, e recorre à ironia para deflagrar sua postura diante daquilo que ele acredita ser a real função da poesia.

Ao contrário de James Amado que afirma serem poetas como Quintana “cegos para o mundo, para o tempo em que existem, seres isolados” (AMADO, 1946, p. 123), cremos que Quintana sempre esteve empenhado com a sua poesia, deflagradora de uma inadequação do poeta ao mundo moderno para o qual ele não era cego e do qual retirava a matéria de sua poesia, sempre denunciadora da angústia da vida do homem moderno, particular em *A rua dos cataventos*.

Talvez uma das mais claras constatações de que Quintana sabia qual era sua condição poética e com que tipo de poesia ele mais se afinava seja, de acordo com Fausto Cunha (2002), a lucidez com que o poeta organizou o esquema de publicação de suas obras. Em “Assassinemos o poeta”, noticiada em *A luta literária*, de 1965, Fausto Cunha assevera que a ordem de lançamento escolhida pelo poeta demonstra sua postura poética.

A ordem de publicação das obras não demonstra somente seu senso de lucidez e oportunidade, mas também detona todo o experimentalismo que marca a caminhada do poeta, particularmente no que tange à variação constante de temas e formas. Basta olhar ligeiramente para as obras de Quintana que vamos encontrar um amplo conjunto de gêneros, formas, temas e estilos.

Algumas décadas depois da crítica de James, Gilberto Mendonça Teles profere a conferência “A enunciação poética de Mario Quintana”, no II Seminário de Literatura no Rio Grande do Sul, realizado em Porto Alegre, no dia 12 de setembro de 1974. Nessa oportunidade, Teles (1989) desvia o olhar da estrutura dos sonetos inaugurais e da suposta falta de engajamento e traça uma síntese das interpelações metapoéticas presentes nos versos de Mario Quintana. Segundo o crítico:

Uma leitura maior da obra de Mario Quintana – uma leitura que não se contentasse apenas com as surpresa sintagmáticas do universo fragmentário, mas que firmada numa e noutra associação paradigmática, procurasse reunir certos elementos constantes, organizando-os numa ordem superior, numa ordem oculta, mas facilmente apreensível – põe imediatamente à disposição do estudioso outro subuniverso fragmentado; ou seja, de dentro de seu discurso literário, sistematicamente organizado, pode emergir outro tipo de discurso – um **metadiscurso teórico** - que terá de ser sistematizado pelo leitor (TELES, 1989, p. 266).

O autor indica para o leitor outras possibilidades de entendimento dos poemas de Quintana que reúnem “certos elementos constantes”. Estes elementos, aos quais Teles se refere e que para ele se configuram como questões norteadoras de uma leitura mais aprofundada dos poemas quintanianos, estão presentes no “metadiscurso teórico” do poeta, marcado como um “subuniverso fragmentado” do discurso literário. Essas questões tornam-se centrais nos versos de Quintana, segundo argumenta:

São as constantes preocupações com a metalinguagem: noções e conceitos de arte, de literatura, de poesia, de linguagem, de história literária, enfim, toda uma atitude permanente de vigília, de autocontemplação, como se o poeta vivesse espremido ente a tradição – que deve respeitar – e as formas e ideias novas, com que às vezes, lhe parecem destituída de função e valor literários. Essa persistente e variada manifestação reflexiva sobre o discurso levou-o à caracterização de um tipo de texto que, fugindo às convenções literárias, não foge à literatura, antes, pelo contrário, enriquece-a com novas formas, enriquecendo por isso mesmo a literatura brasileira

com a sua contribuição original, única e irrepetível (TELES, 1989, p. 266-267).

A constatação apontada por Teles nos indica que a poesia de Quintana traz, imbricada ao texto poético, noções e conceitos da própria poesia, da literatura, do poema, do leitor, da linguagem literária, enfim, de um conjunto de elementos que o colocam em “atitude de vigília, de autocontemplação” do fazer poético (TELES, 1989, p. 266) ou, ainda, de crítico do movimento do qual fazia parte: o modernismo.

Perceber nos versos quintanianos um aspecto reflexivo da criação literária, um discurso metalinguístico, uma poética particular que ele foi construindo e aperfeiçoando ou repetindo, explícita ou implicitamente, muitas vezes de modo paradoxal, ao longo de suas obras, não necessita demasiado esforço.

Ao investigar as obras quintanianas, Teles (1989, p. 252) afirma que, desde o livro inaugural, *A rua dos cataventos*, há, mesmo que timidamente, uma apreensão em “fazer da linguagem o objeto do poema [...]. A consciência criadora emerge de vez em quando de dentro dos temas tratados”. Isto pode ser percebido no soneto primeiro do livro que mostra a preocupação do poeta com a página deserta: “E que leves, lindas filigranas/Desenha o sol na página deserta!” (QUINTANA, 2005, p. 19).

Para Teles (1989, p. 253), esta inquietação com a página deserta antecipa uma das marcas da obra de João Cabral de Melo Neto e aponta para a preocupação de Mario Quintana com o discurso literário, com o fazer poético. Isto se torna ainda mais patente quando observamos o segundo quarteto do último soneto do livro inaugural. Nele Quintana deixa claras suas intenções poéticas:

Quero é ficar com alguns poemas tortos
Que andei tentando endireitar em vão...
Que lindo a Eternidade, amigos mortos...
Para as torturas lentas da Expressão!(QUINTANA, 2005, p. 53).

Conforme o olhar de Teles (1989, p. 250), há em Quintana um “afloramento da reflexão criadora de sua linguagem poética” nas obras iniciais, *A rua dos cataventos* e *Canções*, que vai ganhando sistematização e aprofundamento nos poemas de *Sapato Florido*, *Espelho Mágico*, *O aprendiz de feiticeiro* e o *Caderno H*. Mas é em *Sapato Florido*, de acordo com o estudioso (TELES, 1989, p. 260), que “o material metalinguístico adquire proporções superiores e se deixa sistematizar em

categorias mentais de uma Poética e de uma Retórica implícitas e ao mesmo tempo explícitas nos títulos enunciados”.

Provavelmente, seguindo os indicadores de Teles, Sérgio Alves Peixoto (1978), em sua dissertação de Mestrado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, apresenta as marcas poéticas da produção de Mario Quintana. Ele designa a poesia do autor de profundamente humana, feita de contradições, que para nós se apresentam mais como ambivalências aos moldes da literatura moderna na qual Quintana estava inserido.

Essas contradições as quais se refere Peixoto dizem respeito supostamente às escolhas formais e temáticas de seus primeiros livros, especialmente, *A rua dos cataventos* e *Espelho mágico*, ambos de forma fixa. Para Peixoto (1978, p. 30), a poesia de Quintana é:

Produto da alma humana, reflexo dessa alma, [...] configura um mundo tão indevassável e inapreensível em seu todo como essa alma. Ela não é simplesmente uma maneira de escrever, é uma maneira de ser, uma maneira de ver e sentir o mundo. Confundindo-se com a alma do poeta, ela faz parte do seu ser. Embora não sendo uma simples maneira de escrever, é através da linguagem que o mundo interior do artista vai se desvelar.

Peixoto (1978) descreve um Quintana que compreende a poesia como um modo de ser intrinsecamente ligado a ele. Mais que isso, conjectura que a poesia do poeta do Rio Grande é um jeito de olhar com novos olhos o mundo e de revelá-lo.

Ao observar as construções conceituais acerca do poeta e do poema presente em seus versos, constata o recurso da metalinguagem, o que não é mais nenhuma novidade, tendo em vista que em certa medida todos os poetas se utilizam, mais ou menos, deste recurso em suas produções. No entanto, afirma que na primeira obra quintaniana:

[...] já se pode ver o poeta por inteiro: o **humor** reflexivo, o riso franco, a preocupação **metalinguística**, o poder da imagem na recriação do **cotidiano**, as **ruas** em que viveu sua **infância**, a própria **infância**, **a crítica ao mundo moderno mecanizado e barulhento**, a **memória** de um passado perdido, muitas vezes inventado, o poder da inspiração, o mistério da existência e, conseqüentemente, da própria poesia, o lirismo incondicionalmente desavergonhado, assumido para sempre. Poesia que se funde magicamente ao poeta e ao mundo circundante [...] (PEIXOTO, 2006, p. 3).

As características apontadas por Peixoto deflagram as marcas do antimoderno: o humor, a nostalgia da infância e do passado, a crítica ao mundo moderno mecanizado e barulhento. Essa poesia de caráter antimoderno, conforme afirma Peixoto (2006), “se funde magicamente ao poeta e ao mundo circundante”. Essa fusão, no entanto, não é mágica, é assumida; e, embora o poeta afirme que “a verdade do mundo poético não tem de dar satisfação à verdade do mundo real” (QUINTANA, 2003 p. 77), ele tem ciência de tudo o que o cercava.

As marcas da metalinguagem, por exemplo, presentes nas reflexões críticas realizadas nos versos quintanianos apontam para uma postura de alguém que sabe qual material retirar da realidade que o cercava. Em decorrência dessa sua postura crítica diante da realidade e do contexto literário, vemos Olga Restum afirmar que, nos poemas de Quintana, “se encontram definições de arte, literatura, leitura, poesia, poeta” muito particulares (RESTUM, 1994, p. 32). Para a autora:

Mario Quintana elabora para si mesmo toda uma teoria poética, expressão do que faz, do que sabe que faz, do que pensa, do que sente sobre a poesia, o que o identifica como poeta consciente do fazer artístico, atento à literatura em geral, porque o define no mesmo espaço em que produz sua arte. Lendo sua metalinguagem, fica claro que para ele o artista exprimirá livremente sua interpretação da vida, a emoção estética que lhe vem do contato com a natureza e a vida social. É aí que, ao lado das imagens do mais autêntico lirismo, se encontram definições de arte, de literatura, da leitura, de poesia, do livro, do poeta: é aí também que o poeta conceitua sua relação com o leitor, com a crítica e com a história. Enfim, todos esses conceitos que traçam um novo discurso, misto de teórico e poético, bastante característico do seu autor e que o coloca ao lado de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto como um dos poetas de reflexão mais explícita sobre a arte (RESTUM, 1994, p. 32).

A pesquisadora põe Quintana ao lado de Drummond e João Cabral de Melo Neto, e afirma que o poeta elabora de modo consciente uma teoria acerca daquilo que faz: – poesia. Concordamos, em parte, com seu posicionamento crítico, porque garantir que os três poetas tratam, em sua poesia, da reflexão do fazer poético não é nenhum problema; no entanto, colocá-los lado a lado, parece-nos um pouco apressado. São poetas distintos, com concepções poéticas também diversas.

Conforme Teles (1989, p. 235), “a obra de Drummond, pela multiplicidade de técnicas e por uma racional experimentação de recursos expressivos significa [...] os

exemplos de como a inteligência criadora vem se processando” defronte do poema. Além disso, ainda segundo o estudioso (TELES, 1989, p. 235), Drummond situa o poema “como objeto verbal, como jogo lírico, como pura expressão, como práxis”. Diferentemente de Quintana, que, muitas vezes, concebe o poema como um objeto súbito, mágico. E quanto à poesia de João Cabral de Melo Neto, distinta daquela produzida por Quintana, para Teles (1996, p. 74) ela:

Possui duas vertentes: de um lado a eliminação do sentimentalismo, a objetividade linguística e a busca de estruturas sólidas para o poema, concebido como uma construção da inteligência; de outro lado a intromissão enfática dos temas sociais, ligados ao Nordeste, surgindo daí o poema em voz alta que, mesmo assim, conserva a linha de despojamento da linguagem e o mesmo poder de invenção de novas técnicas expressivas. Um poema como “A Quevedo”, de *Museu de tudo*, dá bem a dimensão e o tipo de preocupação metalinguística de sua poesia.

Pressupomos que a autora tenha estabelecido o paralelo entre os três poetas com base apenas nos conceitos metalinguísticos de arte, literatura, poesia, poeta, crítica e leitor que Quintana dissemina ao longo de sua obra. No transcorrer de seus argumentos, Restum (1994), referindo-se possivelmente às obras de forma fixa, afirma que Mario Quintana foge aos padrões estabelecidos para a poesia da época. Essa suposta fuga ao padrão que a autora indica para nós não se configura como saída, mas como uma postura, uma ruptura proposital com um paradigma com o qual ele não desejava se alinhar ou ainda como reflexo de sua situação ambivalente.

A partir dessa afirmação, a pesquisadora constata que a poesia quintaniana surge como contraditória, pois, de caráter lírico, traz em sua essência uma espécie de provocação a todo engajamento fomentado pelos poetas da Geração de 1922 a 1930. Conforme a estudiosa, Quintana não cede às exigências do momento histórico, mantendo as marcas de sua poesia. Não esclarece que marcas são essas, mas para nós dizem respeito aos elementos antimodernos presentes em todos seus livros.

Para a autora, os leitores contemporâneos de Quintana não foram capazes de enxergar nele elementos tão patentes do modernismo que os originou. Exemplo disso é a retomada dos elementos românticos para parodiá-los como fez com a *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias. No poema “Uma canção”, presente na obra

Apontamento de história sobrenatural, Quintana traz uma leitura particular e ímpar do poeta mais exemplar do romantismo brasileiro:

Uma Canção

Minha terra não tem palmeiras...
E em vez de um mero sabiá,
Cantam aves invisíveis
Nas palmeiras que não há.

Minha terra tem relógios,
Cada qual com sua hora
Nos mais diversos instantes...
Mas onde o instante de agora?

Mas onde a palavra "onde"?
Terra ingrata, ingrato filho,
Sob os céus da minha terra
Eu canto a Canção do Exílio! (QUINTANA, 2005, p. 147).

Há na paródia quintaniana um canto de lamento pelo avanço do progresso. Não há palmeiras, muito menos sabiás. O que existe são relógios, símbolo da urgência do tempo, da pressa do homem moderno que está sempre correndo contra o avançar desesperado das horas. Uma terra estranha em que não se vive o agora, por isso mesmo, ingrata – a terra do exílio.

O homem moderno é um banido em sua própria terra, porque ali não vive, está sempre buscando o momento que ainda virá, pela urgência da vida burguesa. A paródia elaborada por Quintana torna-se elucidativa da posição do homem deslocado, ou como diria Compagnon (2010), exilado em seu próprio território. A angústia de quem vive em um espaço com o qual não tem afinidades.

Essas marcas encontradas nas obras de Quintana reforçam a perspectiva de uma poesia caracterizada pelo antimoderno. Vinicius Mariano de Carvalho (2001), por exemplo, enquadra Quintana e sua poesia no Modernismo brasileiro, e analisa “o rastro do religioso em um poeta não religioso, no sentido confessional do termo”. Segundo ele, esta abordagem da obra do poeta desconstrói alguns pontos daqueles estabelecidos pela fortuna crítica quintaniana. Desse modo:

Aponta, na leitura e análise de Quintana, como a poesia se apresenta como um discurso apropriado para se falar de Deus, ou do sagrado na pós-modernidade, pois esta poesia, por ser apofática, desconstrói como teologia negativa, o Discurso sobre Deus e se

apresenta como uma crítica à essencialidade, tema comum da pós-modernidade. Dessa forma, propõe-se um novo referencial para a leitura da obra de Mario Quintana. Já que reconhecidamente religiosa para a crítica, esta poesia pode, com esta análise, ser percebida como parte do discurso religioso da pós-modernidade, e não mais como uma teologia afirmativa. É, de certa forma, uma elaboração de uma poética mística pós-moderna, uma mística sem Deus, sem essencialidade, bem a propósito da pós-modernidade (CARVALHO, 2001, p. 8).

Carvalho (2001, p. 6) classifica a literatura de Quintana como uma mística sem Deus, levando em consideração o fato de que “a poesia modernista e a poesia de Mario Quintana em especial, de certa forma, já inicia um rompimento metafísico, marca do que se chama de pós-modernidade”; ou seja, “a poesia modernista faz germinar em si mesma a própria crítica da modernidade e do sujeito, ontologicamente falando”.

Nesse sentido, o estudioso distingue uma poética crítica da modernidade e do homem moderno nos versos de Quintana. Ao tratar, por exemplo, de o *Caderno H*, afirma, como outros estudiosos, ser esta uma obra onde encontramos facilmente o aparato poético das produções quintanianas. Segundo ele:

Em diversos textos da obra - que traz poemas em verso, poemas em prosa, anotações, narrativas curtas, epigramas, versos soltos, textos críticos e outras formas de expressão verbal - Quintana revela suas concepções acerca da poesia e da literatura, fornecendo elementos para a compreensão de sua própria obra, como também suas "leituras" e percepções sobre a literatura brasileira e universal. Enfim, nesta obra a preocupação metalinguística do poeta se mostra mais evidente, e com ela é possível apreender uma verdadeira poética de Mario Quintana (CARVALHO, 2001, p. 68-69).

Mas para Carvalho, assim como para muitos críticos da poesia do poeta gaúcho, não é apenas o *Caderno H* que traz este aparato teórico ou metalinguístico, ele está presente em quase todas as obras, embora se manifeste mais veementemente no *Caderno H* e *Da preguiça como método de trabalho* que nos parece uma continuação daquela produção.

A metapoesia a que chega Quintana em *Da preguiça como Método de Trabalho* não é a que procura por essências, mas simplesmente constatação de quanto a poesia é o mais próximo que se pode chegar do mistério. Se a poesia o interroga, o faz interrogando todas as coisas na sua existência visível, através de uma presença enigmática (CARVALHO, 2001, p. 83).

Na obra *Da preguiça como método de trabalho*, que procedeu ao *Caderno H*, temos um conjunto de textos em prosa, “quintanares, aforismos, contos curtos bem ao gosto borgiano, e até mesmo algumas entrevistas concedidas por Quintana em outro meio, sob o título de *Varieté*” que nos oferece um material consistente para a análise dessa postura crítica que ele assume diante da literatura moderna.

Mônica Luíza Fernandes (2001) realiza “uma abordagem sobre o poeta Quintana, com interesse centrado na coexistência dual, em sua poesia, de traços contemporâneos e de traços que resgatam recursos da tradição poética” (FERNANDES, 2001, p. 8). Ao recorrer à intertextualidade para explicar muitos dos elementos encontrados nos textos de Quintana, esclarece que:

Nas alusões, explícitas ou implícitas, perseguimos um viés intertextual, fundamentado originalmente na visão bakhtiniana de dialogismo. [...]. Merece investigação a preocupação do poeta com o próprio fazer poético. Juntamente com toda a questão lírica, Mario Quintana, de maneira impar propõe um jogo de inversões, em que o tom humorístico é acentuado. Com base em teoria sobre a poética, a tentativa analítica tem por objetivo identificar, no processo de construção do poema, as marcas que atendem aos valores clássicos e aos modernos. E a inda verificar quais as características que os tornam risíveis e quais os efeitos produzidos pelos deslocamentos (FERNANDES, 2001, p. 10).

A autora aponta para “a preocupação do poeta com o próprio fazer poético” e sai em busca das influências clássicas e modernas, na elaboração do poema. Esse aspecto, a conjunção de clássico e moderno, que ela chama de intertextual para nós apenas ratifica aquele feitio antimoderno da poesia quintaniana: o desejo de manter o que foi naquilo que está sendo. É por isso mesmo uma poesia que recorre a formas, temas e motivos clássicos, muitas vezes.

Todos esses elementos apontados até aqui são necessários para que se entenda a filiação da poesia de Quintana a determinado engajamento. Para que possamos verificar com clareza esse comprometimento da poesia quintaniana, necessitamos averiguar ainda alguns elementos assinalados em *A memória lírica de Mario Quintana*, de Solange Fiúza Yokozawa.

A autora destaca o caráter individualista, a linguagem coletiva e os aspectos da poesia, segundo ela, não engajada do poeta. De acordo com seu posicionamento

pensar a lírica quintaniana significa reconsiderar alguns critérios apontados negativamente pela crítica:

[...] Caso do engajamento. A preocupação frequente e explícita com questões sociais não constitui a tônica da poesia quintaniana, o que lhe valeu, inicialmente, a restrição de certa crítica orientada por um sociologismo estreito e grosseiro (YOKOZAWA, 2006, p. 18).

Conforme a autora lembra, a tônica da poesia de Quintana não está nas questões sociais, o que fez com que uma parte da crítica mantivesse por determinado período, com a poesia quintaniana, uma relação de desconfiança. Embora ela afirme que Quintana “foi um poeta que sempre seguiu seu próprio nariz” (YOKOZAWA, 2006, p. 28), caminhando sozinho, numa busca incessante de não se prender a grupos ou escolas, entendemos que ele, ao contrário, se filiou a um grupo de poetas que romperam com os moldes estabelecidos pelos apelos do modernismo mais austero.

Ao tratar da memória lírica como essência da poesia de Quintana, ela descreve um artista capaz de trazer para sua poesia os sinais de uma tradição que vem desde Baudelaire e que deságua em pleno século XX. Esse confronto entre o passado e o novo está presente nas reminiscências da infância, da antiga Porto Alegre, das ruas iluminadas a lampiões tão presentes em seus poemas. Mas estes elementos também comprovam a filiação de sua poesia ao antimodernismo.

O confronto entre o clássico e o moderno, demonstrado por Yokozawa (2006), surge também no estudo de Renata Romero Ferraz por meio dos elementos de autocrítica reveladores dessa ambivalência, marca da poesia de Quintana. Em sua dissertação de Mestrado ela busca:

Realizar uma leitura dos poemas em prosa de Mario Quintana, publicados em parte de sua obra, de modo a investigar como os recursos metalinguísticos se combinam e se complementam, construindo um corpus literário em que a autocrítica, ou seja, a poesia quintanar voltada a si mesma é veiculada por meio do lirismo, tratando de assuntos como a própria poesia, o papel do poeta, o poema e o leitor (FERRAZ, 2006, p. 29).

Ao problematizar assim a investigação da poesia de Quintana, a autora sai em busca dos elementos metalinguísticos empregados pelo poeta como uma forma de sistematizar o seu papel de crítico. Segundo Ferraz (2006), o recurso

metalinguístico é trabalhado de maneira profunda e sistemática nos poemas em prosa, nos quais o autor exerce toda a sua criticidade.

Ela afirma que “a metalinguagem que Quintana tece no decorrer de sua obra” compõe-se de “um trabalho crítico dos mais completos e interessantes de nossa literatura”. Esse trabalho crítico presente nos poemas se nos configura declaradamente como o processo deflagrante do seu engajamento poético. Talvez por isso ela argumente que:

Mario Quintana, em toda sua obra, pode mostrar através da metalinguagem que, além de um grande poeta, foi um crítico brilhante. Todavia seu trabalho crítico não se encontra em volumes separados de fácil leitura ou reconhecimento, ao contrário, se encontra diluído em seus poemas, sobretudo nos poemas em prosa, tendo quase sempre, como alvo de sua crítica, a si mesmo, ou seja, seu papel como poeta dentro da literatura brasileira. Criticando a si mesmo e ao leitor, pode realizar um trabalho que engloba, analisa e discute todo o processo artístico ao qual damos o nome de poesia (FERRAZ, 2006, p. 29).

Ao criticar em seus textos a literatura, o papel de poeta no cenário literário da poesia moderna em que ele estava imerso, Quintana coloca-se na posição de observador e de coisa observada, demonstrando com quais elementos sua poesia e ele próprio estavam empenhados. O procedimento a que recorre em seus textos o torna um crítico da poesia e do próprio modernismo.

Na busca de respostas para esse engajamento, que verificamos entre a tradição e a modernidade, deparamo-nos com a tese de Sérgio Pinto (2000) cujo decurso esclarece que nem mesmo os assomados apelos de 1922 desviaram Mario Quintana de seu percurso poético, de seu posicionamento.

Segundo o pesquisador, referindo-se à postura de Quintana, lembra que “antes, foi ele quem o desafiou com a publicação, em 1940, de um livro de sonetos, gênero poético praticamente abolido pelos modernistas e rejeitado pela maioria dos críticos da época [...]” (PINTO, 2000, p. 16). Não acreditamos ter sido este um “desafio”, porque o poeta dos sonetos estava tão afastado do eixo Rio-São Paulo, lugar de efervescência do modernismo, que a aparição dos seus sonetos talvez não tenham sequer provocado nenhum espanto nos modernistas de plantão.

No entanto, no exame que realiza da crítica à produção quintaniana, Sérgio Pinto (2000) entrevê outros aspectos para nós mais relevantes. Sabe que Quintana não passou indiferente ao Modernismo, e, embora pudesse pertencer cronologicamente à Geração de 1945, afirma que, em decorrência da linguagem coloquial, oposta à retórica daquela geração, e do tratamento dado às coisas aparentemente insignificantes e vulgares, constantes em seus versos, o poeta não se filiou àquele grupo, ao contrário, até o condenava.

Quanto a esse combate, ao qual já nos posicionamos, parece-nos muito mais a posição de um ressentido, de alguém relegado à margem que uma postura de combate. Quando Pinto (2000) discorre sobre “*O lugar de Quintana na história da literatura brasileira*”, afirma ser o poeta gazeador de todas as escolas e, ao mesmo tempo, frequentador de todas elas, situação, no mínimo paradoxal. Entretanto, embora seja este o seu lugar, o da ambivalência, para nós, foi justamente isto que deu ao poeta a possibilidade de criticá-las, numa demonstração nítida de seu engajamento poético:

Ao longo de sua obra são muitas as vezes em que o poeta se refere ao seu propósito de viver à margem das escolas literárias [...]. Lírico por excelência, o poeta gaúcho mal disfarça com antegozo o malogro dos grupos que escrevem à cata de um objetivo comum: ‘é o que há de mais triste nesses poetas de equipe é que eles naufragam todos ao mesmo tempo (QUINTANA, 1998, p. 42) [...]’. Estas palavras tanto podem conter uma alusão à poesia concreta como à Geração de 45 ou a outros movimentos [...] (PINTO, 2000, p. 56).

Sob este prisma, cremos, Quintana apenas confere força ao seu modo de empenhar sua literatura: deseja ser avesso aos grupos, mas termina por retirar deles o que lhe serve e a dispensar aquilo com que não se ajusta, criticando. Sua conduta, desse modo, corrobora seu engajamento com a própria poesia. Ele é poeta engajado com a poesia que produz: uma poesia de trabalho incessante com a linguagem, com o cotidiano e com a própria poesia.

Por outro lado, Barata Junior (2010, p. 90) assegura que Mario Quintana “retoma em sua poética o caráter do canto e do espanto através de palavras que repercutem e se repetem em toda sua obra”. Nesta perspectiva, o estudioso vislumbra na produção do poeta as marcas da antimodernidade, posto que, segundo

ele, “a ação de retomar o passado, de enfatizar e retinir que o ser humano ainda pode voltar a se espantar é uma das características do ser antimoderno”.

A ideia de que o “antimodernismo não é o mesmo que Pós-Modernismo que recusa o Modernismo e seu compromisso com o novo, o antimoderno, além de recusar o novo, é nostálgico do passado e ao mesmo tempo não é um reacionário” faz-se presente na conduta poética de Quintana (BARATA JR. 2010, p. 92). Por isso, a poesia quintaniana, empenhada com ela mesma:

[...] desenvolveu, ainda que não sistematizado, um tratado ou teoria da poesia dentro de sua obra poética; há nela todo um tratado ou teoria da poesia que envolve um eixo de valores estéticos e que, em Mario Quintana, se refratam dentro de sua poesia metalinguística, que diz respeito a todo poema que reflete sobre sua condição enquanto poesia. Imerso em suas considerações estéticas, Mario Quintana, em diversos poemas, aponta para a natureza poética (BARATA JR. 2010, p.11).

Esse aparato de conjecturas estéticas que permeiam a poesia de Quintana, num trabalho metalinguístico cuidadoso, denota a preocupação de Quintana em deixar entrever o tipo de poesia, “a natureza poética” com a qual ele se filia. Feitas estas considerações e tendo em mente que os aspectos levantados acerca da postura estética e literária de Quintana, do seu engajamento, encontram-se envolvidos por um “eixo de valores estéticos”, para nós antimodernos, que conduzem sua poesia, resta-nos agora sair em busca desses elementos em seus textos. Por essa razão, o próximo capítulo terá como foco a análise de seus poemas.

4 A METALINGUAGEM NA POESIA EMPENHADA DE QUINTANA

*Eu acho que todos deveriam fazer versos. Ainda que saiam maus.
É preferível, para a alma humana, fazer maus versos a não fazer nenhum.*

Mario Quintana (1995)

Este capítulo configura-se em uma das partes essenciais deste trabalho, e está organizado em três seções: a primeira aponta mesmo que rapidamente, alguns aspectos fundamentais acerca da metalinguagem e da metapoesia; a segunda analisa os elementos metapoéticos presentes em seus textos em versos. A terceira parte, por sua vez, apresenta uma espécie de inventário dos textos em prosa de Quintana em que ele critica o movimento modernista. Para tanto não seguiremos uma ordem cronológica de exame das obras, mas recorreremos a elas na medida em que forem solicitadas pela coerência das análises.

4.1 Considerações acerca da metalinguagem

Antes de dar início às nossas considerações acerca da metalinguagem, avisamos ao nosso leitor que não encetaremos aqui uma discussão exaustiva acerca da metalinguagem ou da metapoesia, pois para tanto existem teóricos e teorias mais aprofundadas. Nosso objetivo é trazer à luz, alguns conceitos que utilizaremos neste trabalho, como ferramentas metodológicas, a fim de atender aos objetivos a que nos propomos. Sendo assim, fomos buscar direcionamento nos conceitos de Samira Chalhub (1986), Gilberto Mendonça Teles (1989), Adalberto Miller Jr. (1996), Flávia Gyoanna (1994) e Sílvia Trevisan (2007).

Foram muitos os pensadores que consideraram como signo da arte moderna a capacidade de refletir sobre a própria arte, dentre eles, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), filósofo alemão. Esse ensimesmamento da arte moderna, essa capacidade de voltar-se para si mesma aponta para um desvelamento do ato criativo, tendo em vista que revela os procedimentos intrínsecos da produção do objeto de arte, dessacralizando-o.

Desse modo, não podemos negar que essa arte conscientemente metalinguística é marca da modernidade, pois após o advento da reprodutividade, da produção em massa, o objeto de arte perdeu seu ar de mistério e passou a trazer

para sua própria estrutura o questionamento acerca da sua confecção, dos elementos que o constituem.

A partir dessa perspectiva, o leitor passa também a colaborar com a construção dos sentidos do objeto de arte, e, no caso da poesia, o leitor deixa de ser passivo e distante e torna-se cúmplice do texto literário. Extinta esta distância entre o poeta e o leitor de poemas, a metalinguagem passa a ser elemento constitutivo e construtivo de grande parte da poesia moderna e contemporânea.

Esse é um fato que se pode ver em quase toda a produção literária de Mario Quintana, quer seja nos poemas, nos textos em prosa, quer seja em entrevistas e prefácios de suas obras. A metalinguagem está lá, como procedimento de aproximação do poeta Quintana com o leitor dos quintanares. Mas também se apresenta como recurso de crítica a um determinado tipo de poesia com o qual ele não comungava.

De modo generalizante e em decorrência do contato com a Linguística durante a Graduação, sabemos que nos estudos das funções da linguagem, Roman Jakobson (1974) define função metalinguística quando a linguagem versa sobre a própria linguagem. No *Dicionário de Semiótica* (s/d, p. 276), Greimas e Courtés esclarecem que o vocábulo metalinguagem foi traduzido pelos estudiosos da Escola de Viena e da Escola Polonesa, com o fim de distinguir “a língua de que falamos da língua que falamos” [...], por essa razão, afirmam que “a metalinguagem apresenta-se então como uma linguagem de descrição, tanto no sentido amplo como neutro deste termo”. Conforme define Jakobson (1961, p. 118):

A função metalinguística, em síntese, centraliza-se no código: é código "falando" sobre o código: fazemos um trabalho substitutivo, uma operação tradutora: é linguagem "falando" de linguagem, é música "dizendo" sobre música, é literatura sobre literatura, é palavra da palavra, é teatro "fazendo" teatro.

A palavra metalinguagem traz em sua composição o prefixo *meta*, na significação grega, aponta para a etimologia da palavra, que significa mudança, reflexão, crítica sobre algo. Para nós, interessa especialmente estas duas últimas acepções, no que concerne à literatura, e, mais de perto, à poesia, pois hoje se tem difundido bastante a ideia de reflexão e crítica em outras áreas, como a metahistória,

metamúsica, o metacinema. As ideias de Samira Chalhub, nesse sentido, esclarecem o conceito de metalinguagem de Jakobson:

[...] linguagem da linguagem (tomando-se linguagem como um sistema de sinais organizado) é metalinguagem – uma *leitura* relacional, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistema de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto. A extensão do conceito de metalinguagem liga-se, portanto, à ideia de leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem (CHALHUB, 1986, p. 8).

Essa ideia de “descrição de um objeto” conjuga-se com a ideia de crítica, como ato de descrever e apreciar um dado fenômeno, nesse caso, o texto literário, a poesia. Essa definição da metalinguagem nos interessa sobretudo, pois investigamos nessa tese o processo metalinguístico existente nos poemas quintanianos, a metapoesia, artifício muito presente entre os modernistas. Segundo Chalhub (1986, p. 71):

No rastro da história, a metalinguagem é uma atitude moderna [...], dá uma perspectiva nova às artes diante da crise que se instaurou, tendo em vista, principalmente, uma mudança de conceito e, conseqüentemente, de percepção face ao objeto artístico.

A autora esclarece que a metalinguagem é uma postura moderna, porque se torna elemento consciente na produção artística, mas Italo Mariconi (1992) lembra-nos de que ela não é um procedimento exclusivo da modernidade, pois já a encontramos, por exemplo, em textos mais clássicos como a *Epistola ad Pisones*, de Horácio, portando-se quase como um gênero, como são também os metarromances, caso de *Dom Quixote*, de Cervantes; e o metateatro, como *Hamlet*, de Shakespeare. Mas é, sem dúvida, na modernidade que a metalinguagem ganha destaque e torna-se, entre os poetas brasileiros, recurso frequente.

Esse processo, na elaboração do poema, Adalberto Muller (1996, p. 14) define como metapoesia, ou seja, “um poema que focaliza o próprio código poético, pressupondo-se de antemão a existência de tal código, distinto do código da língua, sobre o qual se apoia”. Mariconi (1992, p. 15), por sua vez, entende metapoesia como uma “teoria embutida autorreflexivamente no poema”.

Para Chalhub (1986, p. 60), “os metapoemas suscitam problemas teóricos do ato de poetar”, questionando “como fazer e para que serve a poesia”. E isso se dá mais marcadamente na tradição moderna que traz para o processo de composição de obras literárias, seja em prosa, seja em verso, a inclusão da crítica, da teoria e da reflexão acerca do fazer literário.

Nesse processo de reflexão, no interior do próprio poema, se estabelece um confronto entre leitor e poesia, convidando o leitor à participação da construção do significado, do sentido do texto poético. Essa participação, como afirma Octavio Paz (1982), é o que dá vida ao poema. De acordo com o crítico:

[...] o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contato de um leitor ou de um ouvinte. Há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seria poesia: a participação. Cada vez que um leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético.

Dessa participação, dessa recriação do ato poético, marca comum a todos os poemas, percebemos a relevância de desvelar a metapoesia como procedimento importante para termos contato mais direto com a postura assumida por um dado poeta. As suas reflexões acerca do fazer poético dizem muito do engajamento e da postura assumida por ele, especialmente quando esse autor não escreveu ensaios teóricos sobre a poesia, caso de Quintana.

A metalinguagem, ou a metapoesia, são ferramentas que estabelecem problemas para o leitor, cujo papel, como afirma o próprio Quintana (1995, p. 52), “[...] não é resolver e sim propor enigmas, fazer o leitor pensar e não pensar por ele”. O papel do leitor nesse jogo de poesia e reflexão crítica é de suma relevância, pois ele “opera sempre com o repertório metalinguístico” (CHALHUB, 1986, p. 55) e passa a ser coadjuvante da poesia, desvelando o modo como o poeta elabora essa poesia ao longo de sua obra, sendo o poeta também crítico de sua própria produção poética e do cenário em que ela foi produzida.

A metalinguagem tem, portanto, como marca, a exposição daquilo que frequentemente está oculto. No caso da metapoesia, o desvelar das posturas poéticas do autor. Conforme Flávia Gyoanna (1994, p. 53):

Entre as práticas literárias que ostensivamente evidenciam a consciência crítica do autor, a metapoesia é sem dúvidas uma das mais importantes ou significativas. Mesmo diante de um poema que apenas discretamente realiza a dimensão metapoética (através de um breve comentário), limitado a um só verso (por exemplo), não podemos ficar indiferente à voz da consciência criadora que então se manifesta.

Pelo exposto podemos afirmar sem medo que a metapoesia proporciona ao leitor o delineamento da conduta poética, das opções teóricas que o poeta percorreu consciente ou não ao longo de seus poemas. Essa não é uma discussão inusitada, pois podemos afirmar que a metapoesia, significando a reflexão sobre a palavra poética e as questões que a envolvem, é tão antiga quanto à própria poesia. No entanto, o que estamos buscando neste trabalho é desvelar uma teoria dentro da poesia moderna que a critica.

Assim, nessa discussão acerca dos termos metalinguagem e metapoesia, segundo os padrões teóricos mais conhecidos, precisamos fazer um parêntese e trazer para as nossas considerações o estudo de Gilberto Mendonça Teles, que originalmente foi uma conferência realizada no Liceu Literário do Rio de Janeiro, e logo depois apresentada como comunicação no III Congresso Brasileiro de Língua e Literatura Portuguesa, pela Faculdade de Letras da UFRJ, em 1971, cujo título é *Linguagem e metalinguagem na poesia brasileira*.

O estudioso inicia seu ensaio com uma resenha do percurso histórico dos elementos metalinguísticos presentes em poetas barrocos, árcades e românticos, concluindo o texto com uma análise da presença dos traços metalinguísticos na poesia de Gonçalves Dias. Segundo Teles (1989), é possível realizar tal operação, coletando-se o *material metalinguístico*, ou seja, aquele *que gira em torno das reflexões do fazer poético, nos textos do próprio poeta, seja nos prefácios das obras ou nos poemas* (grifo nosso).

No primeiro caso, dispomos do que ele mais adiante vai denominar e ampliar conceitualmente como metalinguagem externa, que são as reflexões existentes acerca do fazer poético nos prefácios, em notas, entrevistas, manifestos, ensaios ou textos em prosa produzidos pelo poeta. Já no segundo, temos a metalinguagem interna ou metapoesia, aquela teorização do poético imbricada no poema.

Obviamente esta não é uma concepção original de Teles (1989). Vamos encontrá-la, dita de outra forma, em V. M. Aguiar e Silva, em 1967, na primeira edição de *Teoria da literatura*. Conforme o teórico português, a consciência literária de um autor pode se “manifestar quer sob a forma de uma poética explícita, quer sob a forma de uma poética implícita”; isto é, ela pode ocorrer “não explicitamente teorizada, mas defluente da própria realização dos textos literários” (AGUIAR e SILVA, 1976, p. 110-111).

O que é novo é a percepção do estudioso acerca dessas teorias aplicadas à poesia de modo geral, e a de Quintana de modo particular. Para chegar a estas conceituações, certamente percorreu o caminho de acesso às investigações da metalinguagem entre nós, no cenário literário e teórico brasileiro. Desse modo, segundo Teles (1989, p. 122):

Foi o prof. Silvio Elias, em *Orientações da linguística moderna*, em 1955, um dos primeiros a divulgar a palavra entre nós, como foi também o concretista Haroldo de Campos o primeiro a fazer uso dela ao dar ao seu livro de crítica, em 1967, o nome de *Metalinguagem*. Trata-se, portanto, de uma palavra recente (*para aquela época*), embora o fenômeno por ela designado já viesse ocupando a atenção de estudiosos como Ogden e Richards, em *The meaning of meaning*, de 1923, e de Wilbur MarshalUrban, em *Language and reality*, de 1939. Urban chega a falar em problemas metalógicos da linguagem. E em 1944 Alceu Amoros Lima já falava em intenções metacríticas (grifo nosso).

A chegada do termo em nosso meio demandou outra caminhada da Linguística de Hjelmslev para os estudos da Literatura, a partir de conceituações de língua comum ou grau zero da linguagem, língua do poeta como grau 1 e a do crítico como grau 2 ou metalíngua, segundo os estudos de Roland Barthes. Entretanto, de acordo com Teles (1989, p. 123), “se a língua do crítico, a metalíngua, for também objeto de estudos, ela se transformará em língua-objeto 2 e a língua epistemológica se denominará metalinguagem”. Assim, para a realização deste trabalho, é forçoso entender que:

A metalinguagem constitui um sistema linguístico que se liga a outro sistema – o da linguagem poética – por sua vez ligado ao sistema da língua. A diferença entre os três sistemas é que o da literatura (da poesia) se liga ao plano de expressão da língua e o da metalinguagem se liga ao seu plano de conteúdo. Tanto o da linguagem como o da metalinguagem fazem parte de um sistema potencial da língua, distinguindo-se, porém perante o texto: a

linguagem o cria; a metalinguagem o examina e recria (TELES, 1989, p. 124).

A fim de compreender o processo de metalinguagem presente em muitas criações literárias brasileiras, dentre elas as de Mario Quintana, como processo de exame, crítica, reflexão e recriação da própria linguagem poética, necessitamos perceber que há duas formas possíveis do poeta se posicionar diante das concepções literárias com as quais lida ordinariamente.

Segundo afirma Teles (1989, p. 124), “uma exterior, exposta nos textos de crítica, nos manifestos, nos prefácios (às dos outros ou às suas próprias obras), nas cartas, nos diários e entrevistas”, que se apresenta como uma metalinguagem externa; e “outra interior, quando a ação criadora se resolve em si mesma e o fazer poético se entremostra duplo, como tema e exemplo, como poema do poema” e aí temos o metapoema ou metapoesia. Desse modo, observa o estudioso que:

No passado a atitude metalinguística é percebida na referência lexical a termos que dizem respeito à literatura, às artes (música, pintura, canto, dança), à linguagem (palavra, verbo, sintaxe etc.) e às técnicas poéticas ou retóricas que o poeta diz estar usando. É esse, aliás, um dos aspectos mais característicos da moderna poesia brasileira, quando o poeta continuamente se debruça sobre os problemas da criação poética, como é o caso de Drummond e, mais recentemente, João Cabral de Melo Neto (TELES, 1989, p. 124-125).

Essa organização teórica ou conceitual de Teles (1989) parece-nos didática quando temos autores cuja produção teórica apresenta-se separada da produção poética, que não é o caso de Quintana, pois nele, esse procedimento se organiza em torno de um processo de metalinguagem interna: os metapoemas. E mesmo as entrevistas, textos em prosa para jornais, poemas em prosa e cartas foram inclusos pelo poeta em seus livros.

Ter isso em mente nos ajudará a instituir com mais clareza a metapoética antimoderna de Mario Quintana, as reflexões teóricas do poeta gaúcho que, ao contrário de Mario de Andrade, por exemplo, não escreveu ensaios, ou realizou conferências acerca da própria poesia. Nosso intuito é vislumbrar esse conjunto de críticas e reflexões a partir das análises que realizaremos, com o objetivo de perceber em Quintana um moderno que pensa sobre esse modernismo.

Aliás, os prefácios, as conferências e os textos críticos passaram a marcar fortemente o repertório de produção de grande parte dos modernistas, especialmente daqueles pioneiros no cenário literário brasileiro. Por outro lado, a reflexão em torno da criação poética amalgamada ao poema, tímida ainda em períodos anteriores ao Modernismo, faz-se baliza dessa poesia e traz, assim, a discussão em torno da metalinguagem do campo da Linguística para o campo da Literatura, particularmente da poesia. Segundo esclarece Teles (1989, p. 125):

[...] todo ato criador é duplo: intuição e reflexão, sendo que esta comumente se ocultava para que a expressão intuitiva se manifeste no texto. A consciência desse fato fez com que as manifestações esporádicas da reflexão se tornassem mais ou menos comuns, sobretudo depois de Edgar Allan Poe, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, sendo hoje realmente comum na poesia moderna.

Esse aspecto duplo da criação poética apontado por Teles (1989) nos leva ao encontro da concepção de João Cabral de Melo Neto, no ensaio, *Poesia e composição*, de 1956, publicado na *Revista brasileira de Poesia*, em São Paulo, mas originalmente apresentado em uma conferência promovida pela Biblioteca do Estado de São Paulo, num curso de Poética oferecido pelo Clube de Poesia do Brasil, em 13 de novembro de 1952.

A partir das considerações que realiza a respeito da poesia, afirma que não vê como se possa definir a composição moderna, do poema moderno, pois, para ele, seria um trabalho demasiadamente cansativo catalogar todas as variadas composições que convivem hoje no mundo literário, tão distintas que são.

No entanto, lembra de que a composição literária está sempre oscilando entre dois liames: a inspiração e o trabalho de arte, o que nos remete ao pensamento de Gilberto Mendonça Teles (1989). Segundo ele, a parte da intuição, sabemos ser inspiração, e a da reflexão, o trabalho de arte. Desse modo, a respeito dessa alternância entre inspiração e trabalho de arte (transpiração), afirma João Cabral de Melo Neto (1956, p. 321-322) que:

A composição é um domínio extremamente sensível no qual prontamente repercutem as transformações que ocorrem na história literária. Isto é, a predominância de um sobre o outro desses conceitos, o fato de se aproximarem ou se afastarem, suas tendências a confundir ou a polarizar-se são determinados pelo

conjunto de valores que cada época traz em seu bojo. Quanto à nossa época a polarização mostra-se maior do que nunca.

Ao afirmar que à época do Modernismo a polarização *inspiração versus* transpiração acentuou-se, o poeta e crítico pernambucano assinala a desconstrução da concepção de aura da criação poética, do culto da individualidade e da intuição criadora, e traz para o plano do debate o entendimento de poesia como resultado da procura laboriosa, suada do poético.

Isso desembocou como podemos perceber em muitos poetas: Bandeira, Drummond e também em Quintana. Assim, nasce desse novo contexto a poesia-crítica ou a metapoesia, que também podemos chamar, como o fez Teles (1989), de metalinguagem interna, se assim o preferirmos. Para este trabalho, entretanto, adotamos metapoesia, por se encaixar melhor em nossos propósitos.

Certamente não estamos estabelecendo parâmetros de comparação entre os poetas e suas trajetórias poéticas, tendo em vista que, particularmente no caso brasileiro, muitos poetas, especialmente os primeiros modernistas, tornaram-se também críticos e ensaístas literários, caso de Manuel Bandeira, Mario de Andrade e João Cabral de Melo Neto, para citar apenas estes.

No entanto, ao vislumbrar a produção literária dos poetas supracitados, verificamos a presença de textos críticos e de ensaios que deixam clara suas posturas poéticas, cujas linhas de pensamento apresentam parâmetros teóricos e críticos com os quais operaram tanto na produção do poema, quanto da crítica, desmembrando a produção poética da produção teórica.

Podemos, por exemplo, falar de *Apresentação da poesia brasileira* (BANDEIRA, 2009), obra em que o poeta apresenta para estrangeiros um panorama da poesia brasileira, desde José de Anchieta até o Concretismo. Mas além dessa obra, encontramos artigos e ensaios para jornais em que o literato apresenta suas concepções teóricas a respeito do poético, caso do *Itinerário de Pasárgada* (BANDEIRA, 1921; 1997).

Mário de Andrade também apresenta suas conjecturas acerca do fazer literário em prefácios e ensaios, como verificamos em *Prefácio Interessantíssimo* (ANDRADE, M., 1925, p. 90) e *A escrava que não é Isaura* (ANDRADE, M., 1922, p.

11). Ademais, João Cabral de Melo Neto, como vimos anteriormente, no ensaio *Poesia e composição*, apresenta os elementos de atuação na composição poética com os quais produz.

Esses poetas separam, em alguns momentos, a produção poética — poesias — da reflexão teórica — ensaios, artigos, conferência — embora em todos eles estas ponderações apareçam também nos metapoemas, porém, com Mario Quintana isto não acontece.

Ele não escreveu tratados de poesia, artigos, ensaios ou conferências específicos de teoria poética ou literária. Realizou toda a sua reflexão poética basicamente por meio da poesia, corroborando-a através de cartas aos leitores, de alguns prefácios e de entrevistas que estão inseridos no corpo de seus livros.

As deduções a respeito da poesia, realizadas pela crítica literária, têm se prendido, muitas vezes, aos teóricos ou historiadores da literatura, que delimitam o objeto poético e seus elementos por meio de formulações conceituais externas ao poema. Entretanto, necessitamos observar a poesia, tratar sobre ela a partir de um olhar de dentro para fora. Esse labor, consciente ou inconsciente, foi realizado por Quintana ao longo de sua obra, desnudando sua postura diante da poesia moderna e de seus pares.

Podemos verificar isto no léxico, nas referências, nas alusões presentes em seus poemas e, ainda, como já afirmamos, nos prefácios, nos textos em prosa, nas entrevistas, nas cartas aos leitores, que desvelam o tipo de engajamento poético particular de Mario Quintana. Esses elementos da produção poética do autor gaúcho constituem o caminho a ser percorrido para o exame das características antimodernas que permeiam a metapoesia constante em toda sua obra.

4.2 A metapoesia de Mario Quintana

O percurso que já traçamos até aqui constata a presença da metalinguagem, como recurso apropriado para a crítica ao modernismo realizada por Quintana no interior de todas suas obras. Essa conduta assumida declaradamente por ele, conforme acreditamos, marca sua poesia de traços tipicamente antimodernos. Suas obras são testemunhos dessa moldura antimoderna, todavia, talvez *Espelho mágico*

seja um dos livros mais significativos sob essa perspectiva, pois, embora seja considerado:

[...] o livro mais rígido de Mario Quintana, constituído inteiramente de quartetos e, portanto, mais sintético do que o livro de sonetos. Mas, é do ponto de vista metalinguístico, o mais evoluído, embora a sua concepção literária esteja coerentemente muito presa às concepções poéticas e retóricas do passado (TELES, 1989, p. 257).

Retomaremos aqui alguns aspectos da obra *Espelho mágico* porque julgamos conveniente para este capítulo. Trata-se, como vimos, de um livro de epigramas, cuja origem etimológica, do grego, significa “inscrição, título” (*epi*= sobre; *grama* = inscrição); e do latim, “inscrição, pequeno poema, versos satíricos” (HOUAISS, 2009). Na Grécia Antiga, o termo indicava qualquer tipo de inscrição em túmulos, monumentos, estátuas, medalhas, moedas etc., em verso ou em prosa, com a intenção de lembrar um acontecimento memorável ou uma vida exemplar (SANTOS, 2001). Um dos mais importantes epigramistas latinos foi Marcial, poeta que:

Concentrou e desenvolveu todas as tendências e temas que o gênero explorara até à data: descrições de obras de arte e monumentos, lamentos fúnebres, celebração de nascimentos, de aniversários ou de casamentos, epitáfios e elogios, cantos ao vinho e ao amor, louvor de personalidades influentes, convites e agradecimentos, retratos, por um lado; ridicularização de defeitos físicos, sátira de caracteres e de profissões, bisbilhotice, má língua, por outro. Também o metro é variado. Usa a técnica do diálogo, da interpelação do visado, do comentário com um amigo. Cultiva também o final inesperado, a conclusão brevíssima que, por vezes, se concentra num único vocábulo, que desfere a estocada final ou esclarece o alcance do epigrama. Ataca bêbedos, caçadores de heranças, plagiários, fanfarrões, maçadores, indesejáveis, velhas e velhos ridículos, glutões, ladrões, efeminados e falsos virtuosos, novos ricos, literatos pedantes e convencidos, lambe-botas, entre outros viciosos (TOIPA, 2006, p. 111).

Como vimos, o leque de temas epigramáticos é bastante variado, indo desde a sátira aos defeitos físicos, chegando até os “literatos pedantes e convencidos”. Segundo Wilson Lins (1999), essa poesia epigramática desempenhou significativa influência sobre os poetas dos séculos seguintes, especialmente naquela produzida no século XVIII na Inglaterra.

Por lá, o epigrama tornou-se modelo para retratar determinados tipos sociais e certas convenções. Desse modo, Ben Jonson, John Donne, Robert Herrick, entre outros, tornaram-se imitadores de Marcial. Além deles, William Blake, Jules Laforgue, Cummings, Eliot, Oscar Wilde, Auden e Pound também aderiram ao epigrama. Já no Brasil, Gregório de Matos, o "Boca do Inferno", também os produziu.

Além da vasta possibilidade temática, o epigrama, forma bastante rígida, tem como baliza a síntese, característica bastante recorrente na poesia modernistas do primeiro momento de vanguarda brasileira, especialmente na produção de Oswald de Andrade, apontada, inclusive como um dos pressupostos no seu "Manifesto da Poesia Pau-brasil" (ANDRADE, O., 1990). A brevidade e a síntese também são marcas que vão acompanhar a poesia de Quintana em vários momentos de sua produção.

Ademais, se, por um lado, "os temas de *Espelho mágico* são rigidamente submetidos a uma forma poemática", por outro, percebe-se "uma segunda intenção que ilumina todo o livro, dando-lhe uma atualidade, que é ao mesmo tempo uma afirmação e uma contraversão às normas modernistas, por volta de 45" (TELES, 1989, p. 257).

Há, sem dúvidas, na obra a marca de uma ambivalência que, Teles denomina de contravenção, e cujos os rumos já vimos apontando ao longo desse estudo. Essa contraversão às normas, marcada pela busca daquilo que ficou no passado é um traço típico dos poetas que não se ajustam ao contexto em que se encontram e buscam romper com ele.

Octavio Paz (2013, p. 17) esclarece em *Os filhos do barro* que "na arte e na literatura da época moderna³⁸ há uma persistente corrente arcaizante que vai da poesia popular [...] à poesia chinesa", resgatando formas poéticas como o soneto, as quadras, os epigramas, os haicais, entre outras. Todos "têm em comum o seguinte: seja qual for a civilização a que pertençam, sua aparição em nosso horizonte estético significou uma ruptura, uma mudança".

³⁸ Moderno para Paz é o período que abrange desde os românticos ingleses e alemães até o fim das vanguardas do século XX.

Na poesia de Quintana, a aparição dessa forma epigramática acarreta, de acordo com o que temos visto em sua trajetória literária, uma segunda (ou primeira) intenção: romper com o estado de coisas estabelecido pela Geração de 1945. Afirmamos isto com base nas análises que realizamos a esse respeito no capítulo anterior.

Além disso, sendo sua poesia caracterizada pelos aspectos antimodernos, Quintana utiliza-se, por exemplo, da armadura formal que aquela geração lhe forneceu, esvanecendo, com sua linguagem e estilo, “a oposição entre o antigo e o contemporâneo, o distante e o próximo” (PAZ, 2013, p. 18), uma das marcas da antimodernidade, conforme Compagnon (2011).

Ao surpreender o leitor com novas combinações a partir de estruturas formais consideradas rígidas e arcaicas, tais como o epigrama e o soneto, Quintana traz a pluralidade, signo da modernidade, consoante Paz (2013), para a sua produção literária. Essa heterogeneidade e ambivalência não estão presentes apenas nas formas poéticas, mas também, de acordo com Lúcia Sá Rebello,³⁹ na grande variedade de temas que encontramos nas quadras de *Espelho mágico*, dentre elas, “a reflexão sobre o fazer poético, ou seja, sobre a natureza da arte, a utilidade da poesia e o ofício de escrever”.

Segundo a autora, “isso indica uma consciência real”, de Quintana do seu ofício (REBELLO, 2005, p. 14-15). Não diríamos que seja a consciência apenas do fazer poético, mas também resultado do posicionamento estético assumido por ele diante daquela realidade. Possivelmente por isso o livro traga no final uma nota do próprio Quintana que merece ser visitada. Segundo o poeta:

NOTA

O Quarteto XLVIII que assim começa:

Qualquer ideia que te agrade

Por isso mesmo... é tua...

dispensaria esta nota. Em todo caso, para dar uma satisfação ao leitor desprevenido dir-lhe-ei que o número V foi colhido em La Bruyère (era useiro e vezeiro em tais empréstimos), o VLI em Rivarol, LXIII em La Fontaine (outro que tal), o LXIX em La

³⁹ Autora do Prefácio da segunda edição da obra *Sapato florido*, de 2005, pela Editora Globo, cujo título do prefácio é “O outro lado do espelho”.

Rochefoucauld, o LXXVII em D. Francisco Manuel de Melo, e o XCV, que deu título ao livro, em Swift.

Quanto aos de número XVII, XLIV, XLV, L, LV, LXII, LXXXIII, XC, LXXXV e XCVI, é-me agora impossível descobrir as fontes, visto que não foram propriamente hauridos na obra de seus autores, mas retive-os, quase sem querer, ao acaso da preguiçosa e desconexa leitura de almanaques e revistas, - problema este que, desde já, deixo entregue à paciente exegese das traças.

Outras aproximações ou encontros que porventura ocorram, acham-se incursos e previstos no número XLVII.

M. Q.

A nota apresenta alguns esclarecimentos acerca das fontes literárias nas quais Quintana foi buscar inspiração para a produção dos aforismos. Além disso, afirma que o título da obra foi inspirado na concepção de Jonathan Swift (1667-1745), para quem a realidade se projeta no espelho da fantasia. O poeta ainda garante que o quarteto XCV, “Da sátira” foi inspirado no mesmo autor e prosador satírico irlandês, também autor de *As Viagens de Gulliver*. Declara Quintana (2005, p. 56):

A sátira é um espelho, em sua face nua...
Fielmente refletidas,
Descobres, de uma em uma, as caras conhecidas,
E nunca vês a tua...

Ao longo da nota, cita La Bruyère (1645-1696), Antoine de Rivarol (1753-1801), La Fontaine (1621-1695), La Rochefoucauld (1613-1680), D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666), além, é claro, do livro de Eclesiastes e das outras fontes que ele absorveu “quase sem querer, ao acaso da preguiçosa e desconexa leitura de almanaques e revistas”.

Os quatro primeiros autores apontados por Quintana compõem o grupo de pensadores moralistas franceses dos séculos XVII e XVIII⁴⁰ que surge com Montaigne (1533-1592) e culmina com o Iluminismo. Todos foram pensadores atentos da mentalidade e do espírito de sua época. O último deles, D. Francisco

⁴⁰ VAZ, Henrique C. de Lima. *Escritos de filosofia IV: introdução à ética filosófica 1*. São Paulo: Loyola, 2006.

Manuel de Melo, foi escritor e moralista português, autor da *Carta de Guia de Casados*.⁴¹

Ao encerrar essa nota, de modo irônico, avisa ao leitor mais atento ou maçante, que deixará o trabalho de investigação das demais influências de seus epigramas para a “exegese das traças” e conclui que quaisquer outras “aproximações” estão previstas no poema XLVII, que garante:

Do exercício da filosofia

Como burrico mourejando à nora,
A mente humana sempre as mesmas voltas dá...
Tolice alguma nos ocorrerá
Que não tenha dito um sábio grego outrora... (QUINTANA, 2005, p. 40).

Talhados em versos, na maioria decassílabos, embora, encontremos alguns com seis ou doze sílabas poéticas, o olhar de Quintana vai abandonando progressivamente os resquícios de sentimentalismo que aqui e acolá encontramos em seus sonetos e canções, ao mesmo tempo em que se apresenta cético em relação ao homem e ao mundo, fruto da sua visão antimoderna, perceptível no epigrama XX:

Dos sofrimentos cotidianos

Trincas... Nadinhas mil... Ridículos extremos...
Enxame atroz que em torno à gente esvoaça.
E disto, e só por isto envelhecemos
Nem todos podem ter uma grande desgraça! (QUINTANA, 2005, p. 31).

Afora estes aspectos, é preciso considerar que o cenário literário onde surgiu *Espelho mágico* é o início dos anos 1950, precisamente 1951, período, como já vimos, do surgimento da poesia concretista no Brasil. Este momento vanguardista traz, por intermédio dos novíssimos da poesia brasileira, outras alternativas para a produção poética, distintas daquelas oferecidas pelo projeto modernista de 1922.

No entanto, este livro de Quintana não se filia ao grupo de poetas que primavam pela racionalidade e pelo intelectualismo da poesia, tornando-a, muitas

⁴¹Edgar Prestage. Francisco Manuel de Mello. Esboço biographico. Coimbra 1914. Reeditado em 1996, pela Fenda. Prestage cita Camillo Castelo Branco no seu Prefácio da *Carta de Guia de Casados*.

vezes, hermética. Ao contrário, nessa obra há o desejo declarado de resgatar a capacidade comunicativa da poesia que, ele parece nos dizer implicitamente, se perdeu com os experimentalismos da década de 1950.

Os quartetos de *Espelho mágico* dirigem-se assim sempre a um interlocutor, seja ele um “tu” indefinido ou personificado, ou ainda um “nós”, colocando-se o poeta em condição de equidade com o seu leitor. Essa situação de interlocução só não está explicitamente marcada em pouco menos de trinta dos seus cento e onze epigramas, o que deixa evidente o desejo de se tornar comunicável, inteligível.

Encontramos no poema XII, por exemplo, “Das utopias”, a indicação da interlocução por meio da designação verbal “querê-las”, que indica um “tu” implícito, presente na figura do leitor que lê os seus versos e a quem o poeta apresenta uma esperança para suas quimeras. Como se estivesse frente a frente com o leitor, em pleno diálogo, considera:

Se as coisas são inatingíveis... ora!
 Não é motivo para não querê-las...
 Que tristes os caminhos, se não fora
 A mágica presença das estrelas! (QUINTANA, 2005, p. 28).

Em outro momento, Quintana junta-se ao seu interlocutor e põe-se com ele a refletir acerca das coisas da vida e da morte, tema recorrente em toda a sua produção literária. No epigrama XCVI, “Dos hóspedes”, verificamos que o poeta se coloca na mesma situação que seu leitor e conjectura com ele:

Esta vida é uma estranha hospedaria,
 De onde se parte quase sempre às tontas,
 Pois nunca nossas malas estão prontas,
 E a nossa conta nunca está em dia... (QUINTANA, 2005, p. 56).

Os pronomes “nossas” e “nossa” indicam a relação de igualdade que o poeta estabelece com o leitor, assim como a morte iguala a todos. Além disso, esse desejo de ser compreendido, de comunicar-se com seu interlocutor leva Mario Quintana a recorrer ao humor, às vezes, amargo que caracteriza todo o *Espelho mágico*.

Nesse ensejo de provocar o riso por meio das coisas banais e cotidianas, das situações mais diversas e triviais, evidencia, em suas tiradas, não apenas o olhar atento de um observador do mundo e do ser humano, mas também um crítico

mordaz de condutas e crenças sociais, que ele analisa em poemas intertextuais como o LXVII:

Do capítulo primeiro do Gênesis

Sesteava Adão. Quando, sem mais aquela,
Se achega Jeová e diz-lhe malicioso:
“Dorme, que este é o teu último repouso”.
E retirou-lhe Eva da costela (QUINTANA, 2005, p. 47).

Ao estabelecer a intertextualidade com a narrativa bíblica, Quintana satiriza o mito da criação da mulher e polemiza as relações de gênero ao advertir que Adão nunca mais teria repouso após a chegada de Eva. Apresenta ainda a voz de uma sociedade preconceituosa e machista, que vê a mulher como um elemento de perturbação masculina. No entanto, o modo como o poeta apresenta o capítulo primeiro da Gênesis leva o leitor ao riso, mesmo que a contragosto.

Desse modo, da mesma forma como o humor está presente na obra, a magia do espelho também: o leitor se vê, enxerga sua conduta, seus equívocos, seus enganos, suas utopias, seus hábitos, sabe de suas mazelas e, ao vê-los diante de si, ri. Mas nossa proposta não é verificar a presença do humor nos epigramas quintanianos, nosso alvo é outro.

Como esclarecemos alguns parágrafos atrás, vamos nos deter na investigação da crítica presente em *Espelho mágico*, recurso conhecido como metapoesia, assim como nas demais obras, para constatarmos os sinais de antimodernidade na poesia de Quintana. O primeiro poema sobre o qual nos voltaremos é “Do estilo”:

Fere de leve a frase... E esquece... Nada
Convém que se repita...
Só em linguagem amorosa agrada
A mesma coisa cem mil vezes dita.

Neste texto, muito mais pelos não ditos, pelas reticências, pelos implícitos, do que pelo que se diz no curto espaço do poema, Quintana nos apresenta a um modo de pensar a poesia que o leva a aconselhar: “Fere de leve a frase”, “Nada convém que se repita”. O conselho, entretanto, não é gratuito, pois o contexto

externo ao poema tem uma significativa relevância na compreensão dos elementos antimodernos.

O livro é de 1951, período estilístico que consideramos de transição entre a racionalidade iniciada com a geração de 1945 e aquela mais voltada para a palavra que para a frase que viria com o concretismo. Assim, para compreendermos a agudeza crítica presente no poema, é preciso entender que, em estudos literários, verso é “uma frase ou segmento de frase formando uma linha do poema, com um ritmo próprio” (BRASIL, 1979, p. 218).

No poema “Do estilo”, no entanto, ao orientar um possível leitor-poeta para ferir de leve a frase, ou seja, o verso, Quintana está na verdade sugerindo para que não se lhe altere a estrutura natural e o ritmo que dele são próprios. Nessa proposta de manter o ritmo e a estrutura naturais do verso, ele deixa subentendido que a busca racional de uma dada estrutura para o poema, subtrai-lhe a essência do poético. E ao postar-se assim remete aos poetas mais racionais um sutil recado.

Ao intitular o poema de “Do estilo”, o poeta faz emergir, tacitamente, uma discussão sobre o que é estilo. — Mas afinal de que estilo está tratando? Num momento como aquele, em que se debatiam os antigos estilos do Modernismo nascente e os novos estilos nascidos a partir de 1945, Quintana não parece apenas querer afirmar um estilo particular, que, muitas vezes, ia de encontro aos estilos reinantes. O que percebemos é sua comunhão com a técnica da naturalidade da própria linguagem em matéria de poesia: “não o desprezo à lógica” (QUINTANA, 2003, p. 26), mas a aceitação da imagem e do ritmo como caracteres fundantes do verso. Conforme Octavio Paz:

Estilo – compreendido como maneira comum de um grupo de artistas ou de uma época – confina com a técnica, tanto no sentido de herança e transformação, quanto na questão de ser procedimento coletivo. O estilo é o ponto de partida de todo projeto criador, por isso mesmo todo artista tende a transcender esse estilo comum ou histórico. [...]. O poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – isto é, o estilo do seu tempo – porém modifica todos esses materiais e realiza uma obra única (PAZ, 1982, p. 20-21).

Paz declara que estilo é o modo “comum de um grupo de artistas ou de uma época”, que “confina com a técnica, tanto no sentido de herança e transformação, quanto na questão de procedimento coletivo”. Dessa sua afirmativa entendemos que

o estilo pode até nascer a partir de procedimentos recorrentes em um dado momento e entre certos grupos, mas que há possibilidade de ele ser transformado, até pelo viés da negação, em um modo particular de produção artística. Para que isso ocorra se faz necessário, inclusive, recorrer ao “fundo comum de sua época”.

Creemos ser exatamente isto que Quintana realiza na sua trajetória poética: adere aos elementos e procedimentos estilísticos necessários de sua época para então negá-los ou transmutá-los de tal modo que se torne patente a não convergência ao trabalho em equipe, numa situação completamente ambivalente.

A postura paradoxal que assume em *Espelho mágico* diz muito da sua condição de ressentido. O próprio poeta lembra ironicamente que “pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua” (QUINTANA, 2003, p. 16). Mas haverá como fugir do trabalho em grupo? Porque por mais individualista que um autor busque ser, o que ele faz é “uma escolha entre várias escrituras”, conforme definiu Compagnon (2010, p. 194). Essas escolhas só se dão porque estão no entorno do poeta, compõe o seu contexto que é resultado de um trabalho em equipe, como são trabalhos coletivos todos os “ismos” que conhecemos até hoje.

Certamente que do lugar de onde observava os paradigmas poéticos do cenário literário daquele período – da periferia e não do centro – Quintana se utilizou deles como ponto de partida, para transcendê-los e modificá-los na busca de elaborar uma obra única, reelaborando ao seu modo os elementos que tinha em mãos.

Nessa postura assumida por Quintana, o autor toma a tarefa de “vestir a verdade / Que dentro em ti se achava inteiramente nua...” (QUINTANA, 2005, p. 40), trazendo para si o papel daquele que encobre para desvelar, veste para despir. O vestir, em poesia, caracteriza-se pelo ornamento, pela roupagem do ritmo e da imagem, tecidos pelas escolhas das palavras, das ideias, das formas. O papel do poeta é adornar essas palavras para que se tornem “frases felizes... frases encantadas... festa dos ouvidos!” porque sempre haverá “tolices muito bem ornadas... Como pacóvios bem vestidos”, assevera Quintana (2005, p. 26) no poema V, “Das belas frases”.

Certamente Quintana, ao declarar que há “tolices muito bem ornadas” pelo trabalho artesanal com o ritmo e a imagem, ele está, deixando pistas de suas escolhas poéticas. Reitera a frase como unidade básica do verso: “frases felizes, frases encantadas”, e indica o ritmo como elemento essencial da poesia: “festas dos ouvidos”. A sonoridade é um sinal da poesia simbolista que foi trânsito para a modernista, herança que Quintana transmuta através, muitas vezes, do humor e da ironia.

O trabalho de elaboração da imagem na poesia de Quintana é uma marca, e aqui estamos adotando a acepção de imagem apresentada por Bosi (2000, p. 39), “não só os nomes concretos que figurem no texto (casa, mar, sol, pinheiro...), mas todos os procedimentos que contribuam para evocar aspectos sensíveis do referente, e que vão da onomatopeia à comparação”. Desse modo, são os enunciados responsáveis por determinadas analogias estabelecidas pelo poeta.

Em seu labor de poeta, Mario Quintana recorre a um dado jogo de imagens líricas e subjetivas para tentar desbancar a racionalidade da poesia iniciada na década de 1940. Em *A vaca e o hipogrifo* deixa isso claro:

[...] Ora, como a minha linguagem não é uma abstração algébrica, perguntarão como consigo escrever poemas, os quais, no seu estado mais puro, em vez de se expressarem por associações de ideias, expressam-se por imagens, figuras, coisas vistas... Mas foram vistas subliminarmente e depois, na montagem do poema, exsurgem num mundo mais real porque despojadas de acessórios insignificativos [...]. (QUINTANA, 1995, p. 110).

Nessa tentativa de fugir à poesia da segunda geração, a primeira coisa que chama a atenção nas considerações de Quintana é o fato de que, para ele, a linguagem não é uma “abstração algébrica”, ou seja, não se trata de uma expressão matemática, elaborada a partir da associação de letras e números. A linguagem poética, conforme o poeta, advém do processo criativo de associação de imagens que desvelam a realidade justamente por estarem libertas daquilo que Quintana considera supérfluo.

A poesia para Quintana não é, pois, como já dissemos outras vezes, resultado de um cálculo meticulosamente resolvido; é fruto do trabalho gestativo com a linguagem, talvez por isso afirme que “se nunca nasceste de ti mesmo,

dolorosamente, na concepção de um poema... estás enganado: para os poetas não existe parto sem dor” (QUINTANA, 1995, p, 10).

A poesia quintaniana se opõe as simetrias espaciais calculadas e traz a aspiração de ser mais eficaz que os nossos cinco sentidos: “meus poemas é que são meus sentidos / e não esses tão poucos, que se contam pelos dedos / e não passam de um bicho estropiado de cinco patas, / com que mal pode se locomover” (QUINTANA, 2005, p. 99). Se a poesia é o que de fato dá sentido ao mundo, segundo esclarece em *A cor do invisível*, ela “mora mesmo é nas entrelinhas”, naquilo que é percebido subliminarmente por intersecção das imagens (QUINTANA 2005, p. 115),

A poesia sensorial, lírica e subjetiva de Quintana opõe-se à poesia visual dos concretistas, por exemplo, que é feita do trabalho calculado da palavra-imagem. Tal característica de sua poesia a aproxima muitas vezes da pintura, pois, por meio dos significados evocados pela combinação das palavras nos versos, o poeta elabora verdadeiros quadros, como verificamos, por exemplo, em “Verso avulso”, no *Caderno H*: “Senhor! Que buscas Tu pescar com a rede das estrelas?” (QUINTANA, 2003, p. 46).

A elaboração de imagens como pintura são ingredientes fundamentais na poética quintaniana, disto não resta dúvida. Nos últimos versos de “Momento”, ele afirma ser o “poema: imagem de imagens” (QUINTANA, 2005, p. 116). Ao estabelecer essa condição metalinguística, concebe o poema para além da linguagem, pois ele a transcende, transformando tudo o que o cerca, porque “a poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens” (PAZ, 1982, p, 27). Alquimia de imagem, o poema não indica, mas apresenta, tendo em vista que, conforme Paz (1982, p. 137), “a imagem não explica, convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la”, numa experiência única e individual.

Essa definição de poema como “imagem de imagens” distancia-se certamente daquela assumida pelos adeptos do poema-objeto que acreditavam na falência dos versos longos. Quintana, ao contrário, crê no poder encantatório da imagem da poesia lírica, talvez por isso afirme em *Preparativos de Viagem*: “Às vezes tudo se ilumina de uma intensa irrealidade / E é como se agora este pobre,

este único, este / efêmero instante do mundo / Estivesse pintando numa tela, / Sempre...” (QUINTANA, 2008, p. 107).

Essa iluminação do instante, retratado para sempre, advém do poder constitutivo da imagem no poema pintura. O poema é a tela onde se eterniza o momento, essência da poesia. Provavelmente seja em decorrência dessa elaboração metalinguística da acepção particular de poesia, supostamente avessa a outras correntes, que Quintana aprimore nos versos “De gramática e de linguagem”, em *Apontamentos de história sobrenatural*, sua idealização de poema:

E havia uma gramática que dizia assim: “Substantivo (concreto) é tudo quanto indica
Pessoa, animal ou cousa: João, sabiá, caneta”.
Eu gosto é das cousas. As cousas, sim!...
As pessoas atrapalham. Estão em toda parte.
[Multiplicam-se em excesso.

As cousas são quietas. Bastam-se. Não se metem com ninguém.
Uma pedra. Um armário. Um ovo. (Ovo, nem sempre,
Ovo pode estar choco: é inquietante...)
As cousas vivem metidas com as suas cousas.
E não exigem nada.
Apenas que não as tirem do lugar onde estão.
E João pode neste mesmo instante vir bater à nossa
[porta.

Para quê? não importa: João vem!
E há-de estar triste ou alegre, reticente ou falastrão,
Amigo ou adverso... João só será definitivo
Quando esticar a canela. Morre, João...
Mas o bom, mesmo, são os adjetivos,
Os puros adjetivos isentos de qualquer objeto.
Verde. Macio. Áspero. Rente. Escuro. Luminoso.
Sonoro. Lento. Eu sonho
Com uma linguagem composta unicamente de
[adjetivos
Como decerto é a linguagem das plantas e dos
[animais.

Ainda mais:
Eu sonho com um poema
Cujas palavras sumarentas escorram
Como a polpa de um fruto maduro em tua boca,
Um poema que te mate de amor
Antes mesmo que tu lhe saibas o misterioso sentido:
Basta provares o seu gosto... (QUINTANA, 2005, p. 129).

O primeiro fato que destacamos no poema é o título significativo da concepção de poesia, da postura poética, assumida por Quintana desde 1940, alcançando os meados dos anos 1970, uma vez que *Apontamentos* é de 1976. Ao

intitular o poema de “De gramática e de linguagem”, Mario Quintana distingue dois elementos que, embora às vezes confundidos, são distintos e dizem muito do seu posicionamento diante das suas escolhas poéticas.

A Gramática, voltada para a descrição estrutural, formal da língua, está no campo da técnica, debruça-se sobre os processos mecânicos da língua, geralmente categorizados e classificados de modo estanque, redutor e fragmentário. A linguagem, ao contrário, se compõe de elementos dinâmicos, de processos mentais compostos de intencionalidades discursivas, de uma polissemia variada e ampla, não podendo assim ser reduzida a meras categorias formais.

Ao principiar o poema parafraseando ironicamente a classificação tradicional dos substantivos nas gramáticas normativas, inicia seu empenho valendo-se da definição de substantivo concreto, sendo “tudo quanto indica / Pessoa, animal ou cousa: João, sabiá, caneta. / Eu gosto é das cousas. / As cousas sim!...”. Dentre tantos substantivos na lista que os compõe por que justamente o concreto? Certamente essa escolha não foi à toa.

Seguindo o raciocínio do poeta, vemo-lo afirmar que dentre as categorias de substantivo concreto: “pessoa, animal ou cousa”, ele prefere as cousas: “uma pedra. Um armário”. Sua preferência pelas coisas se dá pelo fato delas não exigirem nada, “apenas que não as tirem do lugar onde estão”. O que o poeta prefere é que tudo permaneça como sempre foi, que o estado das “cousas” não se altere, não traga a inquietante novidade de um ovo, que pode, como ele supõe, estar choco. A angústia da novidade, assim, torna-se transparente nos versos destacados.

Ainda vemos Quintana opondo-se a uma dada forma de pensar a linguagem, sobretudo a poética, que para ele é múltipla e imprevisível. Pondera desse modo acerca do desejo de uma “linguagem composta unicamente de adjetivos” como “os puros adjetivos isentos de qualquer objeto. / Verde. Macio. Áspero. Rente. Escuro. Luminoso. / Sonoro. Lento”. Esse anseio não é ingênuo. Opõe-se, por exemplo, à linguagem do poema concreto, composto praticamente, em sua totalidade, de substantivos e verbos.

Dos versos do poema “De gramática e de linguagem” constatamos a postura crítica de Quintana a respeito do Concretismo, sendo notória nos versos

quintanianos, a postura crítica diante dos ideais daquela poesia que se vale de uma gramática racional, objetiva, concreta, sintética, distante da acepção de linguagem esposada e defendida pelo poeta.

Possivelmente, por isso, ele sonhe “com um poema cujas palavras sumarentas escorram / como a polpa de um fruto maduro em tua boca”. Palavras que nasçam da mais espontânea linguagem, sem amarras, sem cálculos, “mesmo que tu não lhe saibas o misterioso sentido”. Nesse processo crítico, Quintana vai indicando o material com o qual trabalha sua poesia: a linguagem “das plantas e dos animais”, do povo e dos livros.

A poesia, ao mesmo tempo subjetiva e crítica de Mário Quintana, abre um leque de possibilidades para sua compreensão, o nosso é só mais um. O caminho que o poeta indica vai, muitas vezes, na contramão daqueles apontados pelos condutores da poesia moderna brasileira.

Sua poética amalgama-se com a linguagem feita de imagens e ritmo, confundindo-se com ela. A poesia não é um objeto, conforme Quintana (2005, p. 36) afirma no poema “Interrogações”, mas sim “uma pergunta do poeta” para o mistério da poesia. Onde então encontrar as respostas? Talvez algumas delas estejam na “Aula inaugural”, nos *Apontamentos de história sobrenatural*:

É verdade que na Ilíada não havia tantos heróis
 [como na guerra do Paraguai...
 Mas eram bem falantes
 E todos os seus gestos eram ritmados como num
 [balé
 Pela cadência dos metros homéricos.
 Fora do ritmo, só há danação.
 Fora da poesia não há salvação.
 A poesia é dança e a dança é alegria.
 Dança, pois, teu desespero, dança
 Tua miséria, teus arrebatamentos,
 Teus júbilos
 E,
 Mesmo que temas imensamente a Deus,
 Dança, como Davi diante da arca da Aliança:
 Mesmo que temas imensamente a morte
 Dança diante da tua cova.
 Tece coroas de rimas...
 Enquanto o poema não termina
 A rima é como uma esperança
 Que eternamente se renova
 A canção, a simples canção, é uma luz dentro da

[noite.
 (Sabem todas as almas perdidas...)
 O solene é um archote nas trevas.
 (Sabem todas as almas perdidas...)
 Dança, encantado contador de monstros,
 Tirano das esfinges,
 Dança, Poeta,
 E sob o aéreo, o implacável, o irresistível ritmo
 [de teus pés,
 Deixa rugir o Caos atônito... (QUINTANA, 2005, p. 156-157).

A “Aula inaugural” de Quintana inicia-se a partir do que se conhece de mais clássico da literatura da Antiguidade, a *Ilíada*. Essa referência, que não é acidental, nos remete a um dos textos épicos, fundador da literatura universal, mais conhecidos pela humanidade.

A intertextualidade⁴² ocorre tanto com o poema épico quanto com o texto bíblico de o *Antigo Testamento*, como vimos na referência a Davi, em uma demonstração clara de conhecimento do autor que o produziu. Ademais, as duas referências também são, em certo aspecto, mitos, pois, como afirma Paz (1982, p. 77), “todo poema é mito”.

A partir dos elementos intertextuais, podemos observar que, se cada verso, como diz Quintana, é uma pergunta do poeta, supomos que as respostas estão no próprio poema. Desse modo, os elementos que constituem suas interrogações, giram em torno do mistério da poesia que ele busca, com a ajuda do leitor, desvelar.

No desenrolar da “Aula inaugural”, lembrando o movimento ritmado dos soldados da guerra de Troia, “pela cadência dos metros homéricos”, Quintana estabelece um paralelismo, como condição básica da poesia, que “é dança”, o ritmo. O ritmo, por sua vez, como processo intrínseco à linguagem, compõe o aspecto inesperado do poema, talvez seu mistério habite aí. Além disso, confessa, refletindo a respeito do poema, que “fora do ritmo só há danação”, deixando entrever, nessa constatação, que poesia não é métrica é ritmo.

⁴² A intertextualidade é uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior. [...] que traz à memória modelos poéticos da tradição (CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2002, p. 53-53).

Certamente faz tal assertiva porque o ritmo poético é visceralmente interno à musicalidade da poesia ou, consoante Octavio Paz (1982, p. 68), “o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções”. O ritmo é elemento intrínseco a toda atividade natural e humana: desde o movimento das ondas, dos astros, dos pássaros, dos rios, da linguagem, passando pelos batimentos cardíacos até a respiração, porque ritmo é vida.

E se a poesia é ritmo, Quintana constata então que “fora da poesia não há salvação”. Como uma seita, da qual precisa se pertencer para se ser salvo, a poesia que redime não pode ser qualquer uma, mas aquela fundada no ritmo natural da linguagem, tão antiga quanto a própria linguagem. E, contraditoriamente, embora ele afirme-se liberto de todos os trabalhos em equipe, o que ele faz ao declarar sua religião poética é, sem dúvidas, se filiar a um grupo.

Há outro poema, no mínimo curioso, em *Apontamentos de história sobrenatural*, em que Mario Quintana define como “Bem-aventurados” os pintores, os músicos, os bailarinos, os mímicos e os matemáticos, assim mesmo, nessa sequência. Segundo ele, são todos afortunados, pois não precisam lidar “com a ingrata linguagem alheia...”. Vejamos o poema:

Bem-aventurados os pintores escorrendo luz
 Que se expressam em verde
 Azul
 Ocre
 Cinza
 Zarcão!
 Bem-aventurados os músicos
 E os bailarinos
 E os mímicos
 E os matemáticos...
 Cada qual na sua expressão!

Só o poeta é que tem de lidar com a ingrata
 [linguagem alheia...]

A impura linguagem dos homens! (QUINTANA, 2005, p. 197).

A sequência de bem-aventurados apresentada no poema certamente não é fortuita, podemos dizer que é no mínimo intrigante, tendo em vista que Mario Quintana associa, em grande parte de seus poemas, a Matemática à racionalidade, característica de um estilo de poesia com o qual ele insiste em dizer que não se

ajusta. No entanto, ambigualmente aqui aponta os matemáticos, que lidam com a linguagem pura dos números, como bem-aventurados.

Entendemos que os músicos que lidam com a linguagem da música, os bailarinos que porfiam com a linguagem do ritmo, e os mímicos que laboram com a linguagem dos movimentos e do silêncio são para Quintana criaturas privilegiadas, porque se utilizam “cada qual da sua expressão”, assim como os pintores. Mas e o matemático? Por que consta nessa relação se ele lida com a linguagem numérica, fria e sem vida do cálculo?

Ao afirmar que o poeta é o único que precisa lidar com “a ingrata linguagem alheia”, com “a impura linguagem dos homens”, Quintana nos oferece uma chave de leitura para esse poema. Lembra aos leitores que o material da tecelagem de sua poesia é a linguagem contaminada pela vida, que se encontra na boca dos homens, na *Ilíada*, em Camões, mas também nos jornais, nas feiras, nas ruas, no campo, na cidade, nos bares e bordéis, nas cirandas e nas cantigas de roda, nas adivinhas e nos ditos populares, nas anedotas e nos obituários, nos classificados e nas colunas sociais, enfim, na boca do povo. Trata-se de uma linguagem de segunda mão, não é somente sua, mas de todos aqueles que dela se utilizam, contagiando-a com distintas roupagens e significados.

Embora recorra ao ritmo e à música, do balé, por exemplo, e à imagem, espécie de mímica da linguagem, não conta da mesma forma com os números que não lhes servem de nada, pelo menos não em matéria de poesia. Sua poesia compõe-se de subjetividades, de múltiplas significações hauridas da linguagem alheia, do outro.

Talvez aí se manifeste mais uma vez a fina ironia quintaniana, pois, ao elencar os sujeitos no poema, deixa o matemático por último e encerra o poema exclamativamente, constatando o fato de que, em verdade, o mais bem-aventurado de todos é o poeta que labuta com a linguagem rica e vária do homem.

Não se pode negar que as obras de Quintana, publicadas a partir da década de 1970, especialmente a partir de *Apontamentos de história sobrenatural*, sofreram uma sensível mudança de tom, provavelmente marcadas pelo intenso trabalho de

tradutor e jornalista que ele desenvolveu nos anos que se seguiram ao lançamento de suas primeiras obras.

Há a passagem de “um tom desesperançado e melancólico dos primeiros livros”, nostálgico, caso de *A rua dos cataventos*, *Canções*, *Sapato florido*, *Aprendiz de feiticeiro* e *Espelho mágico*, “para uma visão *nonsense*, fantástica e abissal sobre a natureza humana”. As produções seguintes apontam para um Quintana que produz uma “poesia de radical mergulho na essência da vida” e do próprio ofício de ser poeta (DEGRAZIA, 2005, p. 12). A partir de da década de 1970 há uma preocupação com a condição humana muito mais marcada em seus poemas.

Nesse sentido, a obra *Apontamentos de história sobrenatural*, na nossa visão, é um divisor de águas de sua concepção poética. Tecido de anotações e apontamentos retirados da vida, das leituras, dos jornais, da conversa dos cafés, dos bate-papos com os amigos; o livro é unido por um olhar mais apurado e crítico da literatura, da poesia. Cremos ser a obra resultado da vivência de seus setenta anos. Sem este livro não poderíamos entender alguns aspectos da postura poética de Quintana ao longo do tempo.

Há na poesia de Quintana a forte presença de um jogo de imagens que não é ocasional. Em muitos dos seus poemas se valerá dele para trazer à tona a crítica à poesia e ainda a determinados moldes de poesia e de poetas com os quais não comungava. Conforme Octavio Paz (2013, p. 17), “a arte moderna não é apenas um filho da idade da crítica, mas também é uma crítica de si mesma”, uma autocrítica. Essas e outras marcas metalinguísticas, que temos apontado ao longo deste estudo, caracterizam os traços de antimodernidade recorrentes na metapoesia quintaniana.

Podemos, dessa forma, acrescentar que a natureza acentuadamente metalinguística da poesia moderna, como processo metapoético, torna o poeta, diante do leitor, um crítico da poesia, aquele que teoriza sobre ela, como vimos com Compagnon (2011). Assim, esse procedimento intencional da metalinguagem como crítica que perpassou grande parte da poesia modernista brasileira, tendo em vista que como procedimento inconsciente sempre existiu, desde o surgimento da própria poesia, também está presente na poesia variada de Mario Quintana, fato que temos constatado até aqui.

Já verificamos nesse percurso que Quintana sempre teve plena consciência dos recursos de elaboração metalinguística com os quais lidava, tanto que em todas as suas obras vamos nos deparar com reflexões a respeito do fazer literário, da poesia, da função do poeta, das escolas literárias, do modo de fazer poesia, quer direta ou indiretamente.

Seja por meio da sugestão contida em imagens na sua poesia, seja por meio de referências diretas nos textos em prosa poética, a crítica está sempre presente em seus livros, em alguns mais em outros menos, mas está lá, determinando uma das marcas de seu posicionamento poético diante da própria poesia.

Para Tânia Carvalhal (2005), há nas obras quintanianas das décadas de 1970 e 1980: *Apontamentos de história sobrenatural*, *Esconderijos do tempo* e *Baú de espantos*, uma continuidade das posturas críticas assumidas pelo poeta diante da poesia. Conforme explica:

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

A identidade que unifica as três obras, de acordo com Carvalhal (2005), a temática da "inclinação ao sobrenatural, ao onírico" demonstra a variedade de caminhos que a poesia de Quintana percorreu ao longo de quarenta anos de produção literária. Mas não é apenas isso, segundo ela há também uma tentativa de reiteração dessas obras, unindo-as em uma trilogia. "Esconderijos do tempo", por exemplo, é título de um poema da obra anterior, *Apontamentos de história sobrenatural* que aparecerá na epígrafe do livro seguinte, *Baú de espantos*. Não cremos que isso seja mera coincidência. Há o desejo de unir os livros em um único e grande poema.

Nessa tentativa, temáticas vão se repetindo e se adensando, dentre elas, as ponderações críticas que vão adquirindo novas aproximações conceituais, seguindo uma linha de elaboração particular, fruto do modo de Quintana conceber o poético. Isto pode ser visto, por exemplo, em “Eu fiz um poema”:

Eu fiz um poema belo
 e alto
 como um girassol de Van Gogh
 como um copo de chope sobre o mármore
 de um bar
 que um raio de sol atravessa
 eu fiz um poema belo como um vitral
 claro como um adro...
 Agora
 não sei que chuva o escorreu
 suas palavras estão apagadas
 alheias uma à outra como as palavras de um
 [dicionário
 Eu sou como um arqueólogo decifrando as cinzas de
 [uma cidade morta.
 O velho de um velho arqueólogo curvado sobre a
 [terra...
 Em que estrela, amor, o teu riso estará cantando? (QUINTANA,
 2005, p. 31).

As analogias presentes no poema vão montando uma tela toda particular do que é o poema para Quintana, uma mistura da vida e da arte, por isso, é belo e alto, é impressionista, como os girassóis de Van Gogh; por outro lado, é simples, rotineiro, vulgar como um chope bebido num bar “que um raio de sol atravessa”.

Talvez, por essa razão, seja seu poema “um vitral”, uma bricolagem do trabalho artístico com os elementos mais comuns da vida e de toda a poesia moderna com a qual o poeta laborava. O vitral também representa a variedade de temas e formas experimentadas por ele ao longo de sua obra. Além disso, o poema, visto como um vitral, proporciona-lhe uma visão menos amarga do mundo e dos homens, amenizando a angústia tão marcante da vida moderna. Esse poema, que para Quintana, é claro como um adro, deixa-lhe entrever com mais limpidez o mundo ao seu redor, tanto o externo quanto o interno.

Nessa elaboração do que é o poema, realizada por analogias, confere ao poeta, o papel de um arqueólogo. Sua matéria de trabalho são as palavras líricas, “alheias umas às outras como as palavras de um dicionário” e sua função é de

“arqueólogo decifrando as cinzas de uma cidade morta”. Desse modo, dá ao poeta a função de trazer à vida aquilo que já se julgava morto, seja por meio da memória, da nostalgia, seja dos velhos temas poéticos, das velhas armaduras clássicas da poesia.

Obviamente podemos associar esta concepção àquela esposada pelos simbolistas, mas não podemos crer que, quarenta anos depois do início de sua carreira, essa fosse a única possibilidade de leitura de seus poemas. Numa visão mais moderna, acreditamos que esteja Quintana dando ao poeta, também, a tarefa de sacudir a cinza da cidadela da linguagem, que se encontra sempre morta em estado de dicionário, e fazê-la renascer sempre de modo novo por meio da poesia.

Dessa forma, Quintana desenha o perfil do poeta como aquele que se curva sobre a linguagem, sobre as palavras dicionarizadas, mortas, para dar-lhes sentido, como um arqueólogo busca sentido nos escombros que encontra sob a terra. Provavelmente, seguindo esta mesma linha de pensamento, afirme: “o poeta é belo como o Taj Mahal / feito de renda e mármore e serenidade” (QUINTANA, 2005, p. 72).

Esse ser monumental e paradoxal, definido por Quintana é de um feitio alquímico, mistura do que é delicado e laborioso como uma renda; e daquilo que, por ser duro, pode ser polido, esculpido como um mármore. A linha que tece a renda do poeta é a linguagem e o cinzel que o aprimora, o tempo, porque “os seus farrapos são tecidos da eternidade”, e ele, quando canta, “canta uma gota fugida a esse mar incessante do tempo” (QUINTANA, 2005, p. 72-73).

Assim, o trabalho poético é arte, mas também é suor. Requer delicadeza, mas também a parcimônia da tarefa de esculpir uma obra artística. Essa renda, que igualmente é mármore, a linguagem, necessita do paciente trabalho do escultor e do tempo para se aprimorar, e, desse modo, receber o *status* de poesia. Talvez esteja aqui também justificando sua antipatia pela poesia-trabalho e demonstrando que, de algum modo, não foi de todo indiferente a ela, deixando-se também contaminar por ela.

Logo após a publicação de *Esconderijos do tempo*, Quintana lançou *Baú de espantos* (1986) com o qual fecha, de acordo com o que vimos com Tânia Carvalhal

(2005), uma espécie de trilogia. A marca da condição de crítico da própria poesia surge mais uma vez no Prefácio de *Baú de espantos*, edição comemorativa do Centenário do poeta em 2005, que vem assinado por Antônio Hohlfeldt (2005, p. 12).

Segundo ele:

Pode-se afirmar que o principal procedimento criativo de Mario Quintana é a reflexão sobre o próprio fazer poético. Para o escritor, o poema é como a ponta de um *iceberg*, não apenas da poesia que o poeta contém dentro de si, mas de toda a poesia. O poema é, ao mesmo tempo, um disfarce do poeta: ele parece falar de alguma coisa (aparente), mas na verdade está a tocar em um tema bem mais profundo e sério. A poesia, por seu lado, é um encantamento: o poeta se vale de palavras como fórmulas mágicas, criando uma atmosfera que desvela/revela o mundo, produzindo o que poderíamos chamar de enobrecimento do cotidiano.

O baú de Quintana guarda seu assombro com a vida, “como o último olhar de um condenado” (QUINTANA, 2005, p. 91), perplexo diante da existência humana. Este assombro ou “a ação de retomar o passado, de enfatizar e retinir que o ser humano ainda pode voltar a se espantar é uma das características do ser antimoderno” (BARATA JUNIOR, 2010, p. 90). O título da obra de Quintana remete de modo particular a esse assombro típico da antimodernidade.

Os fatos quase despercebidos pela cotidianidade, vistos apenas pelos olhos do poeta – vitral que lhe possibilita mil nuances – são notados por ele com espanto. Da mesma forma que se espanta o arqueólogo com suas descobertas, admira-se o poeta com as inesperadas relíquias encontradas nos escombros da velha linguagem:

O descobridor

Ah, essa gente que me encomenda
um poema
com tema...

como eu vou saber, pobre arqueólogo do futuro,
o que inquietamente procuro
em minhas escavações no ar?

Nesse futuro
tão imperfeito,
vão dar,
desde o mais inocente nascituro,
suntuosas princesas mortas há milênios,
palavras desconhecidas mas com todas as letras

[misteriosamente acesas
palavras cotidianas
enfim libertas de qualquer objeto

E os objetos...
Os atônitos objetos que não sabem mais o que são
No terror delicioso
da Transfiguração!

Logo na primeira estrofe do poema, que se chama “O descobridor”, dando uma ideia clara do que ele define por trabalho poético, Mario Quintana demonstra certo enfado por aqueles que acham que o trabalho do poeta se restringe a falar sobre determinado tema e que isso pode ser feito por encomenda, como um objeto de fácil fabricação, industrializado, feito em série, superficial e frio.

O ofício do poeta, conforme Quintana, está unido à procura inquietante de algo que nem ele mesmo sabe se irá encontrar, porque o trabalho com a linguagem é inesperado. O material com o qual labora e pena na produção do poema são as “palavras desconhecidas” / “palavras cotidianas / libertas de qualquer objeto”. Essa matéria-prima é o mármore ou o barro com o qual faz do seu ofício não apenas um mero afazer, mas um instrumento de “Transfiguração”, como todo e qualquer trabalho artístico.

Ao transmutar as palavras, o poeta as liberta dos objetos, como vimos anteriormente, tornam-se livres do dicionário. Desse modo, são possuidoras da capacidade encantatória de ser simplesmente palavra, sem outra pretensão. Assim, o poeta altera também a realidade, as coisas, e a ele próprio. São suas descobertas que vão tornar algumas palavras já mortas ou desconhecidas “misteriosamente acesas”, iluminadas pelo poder da transfiguração da poesia.

Essa transfiguração, não apenas da linguagem, mas da vida massacrante do dia a dia, atravessa a poesia de Mario Quintana que se configura, não raras vezes, crônica da própria existência, e o lirismo que nela se apresenta se mistura à apreciação irônica que retrata o cotidiano burguês e a própria incumbência de poeta. Por isso, o olhar crítico que lança sobre a vida rotineira e maçante é o mesmo que o faz observar com sarcasmo e agudeza o fazer poético e a função da poesia. Para tal constatação vejamos o “Projeto de um prefácio”:

Sábias agudezas... refinamentos...

- não!
 Nada disso encontrarás aqui.
 Um poema não é para te distraíres
 como essas imagens mutantes dos caleidoscópios.
 Um poema não quando te deténs para apreciar um
 [detalhe
 Um poema não é também quando paras no fim,
 porque um verdadeiro poema continua sempre...
 Um poema que não te ajude a viver e não saiba
 [preparar-te para a morte
 não tem sentido: é um pobre chocalho de palavras! (QUINTANA,
 2005, p. 128).

Na sua feitura, segundo a acepção irônica de Quintana, um poema não é tecido de “agudezas” e “refinamentos”, de fino e selecionado vocabulário, como acreditam alguns. O poema é feito de “acontecimentos”, especialmente os linguísticos, que “tombam como moscas sobre a mesa”⁴³ (QUINTANA, 2005, p. 95), sobre a folha em branco. Não é mera distração da observação de um detalhe, não termina quando acaba, “porque um verdadeiro poema continua sempre”, visto que “o limite de um poema é uma página em branco”,⁴⁴ mas é também as variadas leituras dos mais diversos leitores.

Todavia, se formos pensar nos acontecimentos como fatos, podemos constatar que os componentes de um poema são aqueles que fogem da rotina e da mesmice de todos os dias, não porque sejam espetaculares, mas porque ganham essa grandeza no espaço do poema; são descobertos, desnudos, transfigurados, entram, por assim dizer, em estado de poesia. Afinal, a “função do poeta não é explicar-se. A função do poeta é expressar-se” (QUINTANA, 2000, p. 106).

Já nos últimos versos do poema em estudo, Quintana apresenta o papel da poesia, proferindo que “um poema que não te ajuda a viver e não saiba / preparar-te para a morte não tem sentido: é um pobre chocalho de palavras”. Nesses versos, o poeta recorre a toda subjetividade da poesia para nos lembrar de que os poemas são instrumentos de humanização e necessitam, de algum modo, nos ajudar a viver: seja desmascarando a rotineira e automática realidade, seja dividindo conosco as dores de amor inconfessáveis, seja chorando as agruras da humanidade. Se assim não for, não é poema, é apenas “um chocalho de palavras”.

⁴³ Verso retirado do “Poema ouvindo o noticioso”, de *Baú de espantos*, p. 95.

⁴⁴ Id. *ibid.* Todos os outros versos são do poema supracitado.

Entretanto, também é função do poema nos preparar para a morte, desmistificá-la, retirar dela todo o assombro que lhe acrescentamos nos tempos modernos, tornando-a muitas vezes um tabu ou um assunto indesejado. Assim, similarmente é função do poema e conseqüentemente do poeta: trazer de volta a ideia de que a morte é um fenômeno tão natural quanto o nascimento. Possivelmente por isso nos lembre Quintana, no poema em prosa “Das ampulhetas e das clepsidras”, constante na obra *Porta giratória*, de que:

Antes havia os relógios d'água, antes havia os relógios de areia. O tempo fazia parte da natureza. Agora é uma abstração unicamente denunciada por um tic-tac mecânico, como o acionar contínuo de um gatilho numa espécie de roleta-russa. Por isso é que os antigos aceitavam mais naturalmente a morte (QUINTANA, 2007, p. 55).

Tendo isto em vista, precisamos dizer que os assombros de Quintana, retirados, por exemplo, de *Baú de espantos*, colocam em destaque uma visão crítica do poeta como descobridor, observador e arqueólogo da linguagem, oposta muitas vezes aos de sua época, visão que temos encontrado também nas outras obras. O poema, por sua vez, é concebido como o olhar último de um condenado, sobre os acontecimentos ordinários, moldados por palavras sem agudezas nem refinamentos: porque “o verdadeiro refinamento está na simplicidade” (QUINTANA, 2000, p. 113).

Essas proposições se mantêm na maior parte de seus poemas como marca da crítica presente em sua metapoesia. A obra *Preparativos de viagem* (1987), por exemplo, recebeu de Quintana, na sua primeira edição, o subtítulo de “Antologia pessoal”, pelo simples fato de o poeta reunir, neste volume, poemas novos e outros posteriormente publicados, tornando-se, nas palavras de Tânia Franco Carvalhal (2005, p. 17), “um livro singular” que traz uma espécie de síntese de sua postura poética, presente nos metapoemas.

O título do livro traz o indicativo do que vamos encontrar em seus versos: uma viagem pelo poético, pelos temas da vida e da morte, um desacomodar-se, um convite a sair do mesmo lugar de sempre, desautomatizando o olhar das coisas por meio da poesia; um mergulho para dentro de si. A obra apresenta-se como uma viagem para a qual Quintana nos atrai, utilizando-se do tom de ironia e comicidade, que faz do percurso, um agradável encontro com a crítica e com o riso.

O retorno a formas antes trabalhadas, tais como o soneto, que jamais abandonou: o poema em prosa, o verso livre, é uma constante nesse livro. As temáticas do cotidiano permanecem nos versos de *Preparativos de viagem*, bem como as elaborações metalinguísticas de poesia e poeta que, segundo Mario Quintana (2008, p. 145), “é um doido cantando sozinho. / Seu assunto é o caminho. E nada mais. / O caminho que ele próprio inventa...”. Também comparecem nesta produção temas como a morte e o animismo, presentes por meio da personificação dos objetos, como podemos ver em “Autoleitura”:

A minha obsessão por sapatos e vacas
Diverte os amigos
Os inimigos
Os psicólogos
Creio que diverte também até as próprias vacas
- menos à Poesia! (QUINTANA, 2008, p. 139).

Não é apenas a presença do animismo que nos chama a atenção no poema. Quintana deixa transparecer a seriedade com que trata determinados temas, tidos, muitas vezes, como indignos de ser matéria de poesia. No entanto, fruto da sua postura diante do poético, as escolhas dos temas menos sérios e mais surpreendentes constam no rol de sua obra e com eles se diverte, tratando de maneira grave assuntos que são, por outros poetas, desprezados. Isso não deixa de ser um modo avesso aos assuntos que se discutiam na poesia que o circundava.

Assim, os caminhos, as velhas casas, os sótãos, os grilos, a velha cadeira de balanço, os retratos, os relógios de parede, as ruas, os fios de postes, as andorinhas, os sapatos, as vacas, “sim uma vaca! – uma abençoada vaca” que “muge...” e “o seu mugido é um rio de veludo morno” (QUINTANA, 2003, p. 165), são temas que, segundo o poeta, divertem “amigos, inimigos, psicólogos”, “menos a Poesia”, porque ela os leva muito a sério.

Talvez, por isso, Quintana afirme, em “O último poema (QUINTANA, 2008, p. 127)”, que o “segredo da poesia” é que “tudo é sempre outra coisa”: uma vaca num poema não é simplesmente uma vaca, pois a pluralidade de significados das palavras em um poema reveste tudo sempre de novos sentidos. Nessa linha de raciocínio, medita sobre “O velho poeta”:

Velho? Mas como?! Se ele nasceu na manhã de

ironia de Quintana, marca da antimodernidade, como crítica à ciência, à tecnologia e aos avanços da vida moderna.

Isso também fica evidente em dado momento de *A vaca e o hipogrifo*, quando Quintana trata ironicamente das viagens científicas ao espaço como uma forma atual de escapismo. Assim, o poema dá a estas expedições não valores de pesquisa científica, mas sentimental e existencial, completamente adverso à lógica e à ciência:

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

[...]

Acho que aquele macacão do filme apenas imaginou, ao jogar o osso para cima, a possibilidade de voar como as aves que via evoluírem no espaço. E, assim, ele e seus companheiros de tribo poderiam evitar as ciladas e ataques inimigos aos quais nem sempre conseguiam fugir em desigualdade de condições. E, em nossas atuais e não melhores condições, quem sabe se a astronáutica, glória do século XX, não terá sido, em suas subscientes origens, além da epopeia que estamos vivendo, a mais dispendiosa forma de escapismo... (QUINTANA, 1995, p. 48-49).

As críticas, na maior parte do tempo, revestidas de fina ironia, presentes na poesia de Quintana, acompanharão o poeta em todos os momentos. *A cor do invisível* (1989), por exemplo, livro que publicou aos oitenta e três anos, ocasião em que sua carreira literária já estava estabelecida e reconhecida, estabelece, a partir do título da obra, uma dialética, uma ambivalência entre o visível e invisível.

Essa dualidade que se anuncia desde o título não faz referência, no caso do invisível, ao que não pode ser notado, mas àquilo que pode ser visto de outra forma, desvelado, descoberto. Sua poesia crítica e irônica traz estes desvelamentos como característica. Daí porque muito do seu posicionamento, no que toca à literatura, à poesia e à própria vida, está nas entrelinhas de seus poemas, nas elaborações metafóricas e comparativas. Ou como afirma Quintana (2007, p. 50), em *Porta giratória*, “um dos espantosos mistérios da poesia é que uma coisa só parece com ela própria quando é comparada a outra coisa”.

Mario Quintana não escreveu, como já sabemos, no sentido denotativo do termo, ensaios teóricos, tratados de poesia, muito menos crítica literária. Procurou falar da poesia na poesia. Esse caminho o tornou dono de uma produção recheada de confabulações poéticas, muitas vezes, constituídas na sutileza de seus versos, “mesmo porque a poesia mora é nas entrelinhas, mora no branco puro do papel!” (QUINTANA, 2007, p. 33). Com essa afirmação, o poeta confessa ao leitor um segredo: para enxergar certas coisas, se faz necessário um segundo olhar. O mesmo se aplica à poesia. Para compreendê-la, Quintana deixa subentendido que é preciso apurar a visão, saber enxergar além das aparências.

De suas elaborações e mais especialmente referindo-se “À cor do invisível”, supomos que Quintana institui como um dos pontos de sua linha poética o fato de o poeta tornar-se doador de cor, de visibilidade ao que está momentaneamente invisível. Talvez, em decorrência da visibilidade que a poesia dá às coisas que rotineiramente não enxergamos, ele nos diga que o poema é “essa estranha máscara / mais verdadeira do que a própria face...” (QUINTANA, 2005, p. 37). Ao contrário da máscara que esconde, o poema, mesmo tentando ocultar, revela. Sendo assim, compreendemos com Quintana que o poema é revelação, por isso mesmo, “é um objeto súbito / os outros objetos já existiam” (QUINTANA, 2005, p. 100).

A poesia é, desse modo, manifestação do mágico oculto no ritmo frenético do cotidiano, apagado pela urgência da vida moderna. É ela que por meio do seu artesão – o poeta – doa beleza ao dia a dia, ao que nos cerca de modo tão constante que, muitas vezes, não percebemos. A essa poesia, Quintana dirige sua “Oração”:

Dai-me a alegria
Do poema de cada dia.
E que ao longo do caminho
Às almas eu distribua
Minha porção de poesia
Sem que ela diminua...
Poesia tanta e tão minha
Que por uma eucaristia
Possa eu fazê-la sua
“Eis minha carne e meu sangue!”
A minha carne e meu sangue
Em toda ardente impureza
Deste humano coração...

Mas, ó Coração Divino,
 Deixai-me dar de meu vinho,
 Deixai-me dar de meu pão!
 Que mal faz uma canção?
 Basta que tenha beleza... (QUINTANA, 2005, p. 142).

Neste ofício, o poeta pede a “alegria do poema de cada dia”, e, como num ritual sagrado, a consagra como a uma eucaristia, distribuindo-a para aqueles que dela necessitam; especialmente para os que têm os olhos embotados pela perversa sucessão dos dias massacrantes da vida hodierna. Nessa prece nos apresenta uma súplica da sua particular concepção da sua poesia: “Eis minha carne e meu sangue”.

Desse modo, Quintana nos revela: sua poesia é sua própria existência. Por fim, a define como o pão e o vinho, como alimentos consagrados pela literatura do Novo Testamento. É esse alimento especial e divino que ele deseja distribuir como quem canta uma canção, o hino de um rito sagrado, para que a alegria do poema de cada dia atinja a todos. Esse poema de cada dia pode ser entendido perfeitamente como o poema da vida comum de todos os homens. Para nos arrancar dessa mesmice burguesa, que nos massifica, reivindica a humanização que parece perdida em algum lugar em meio a toda tecnologia da vida moderna:

É preciso algo que nos preocupe
 Para acabar com essa monotonia.
 Briga com a sogra, duvida
 De tua vida, de Deus, de tudo,
 Das próprias coisas que melhores julgas,
 Porque, na verdade,
 Não há nada mais chato na vida
 Do que um cachorro sem pulgas... (QUINTANA, 2013, p. 28).

À vida se faz necessário algo que nos ocupe o pensamento, que nos movimente a capacidade de refletir, de duvidar, que nos coloque em contato uns com os outros, como seres, não como máquinas. Provavelmente por isso Quintana considere a poesia salvação e, no caso da poesia quintaniana, a salvação – sinônimo de humanização – se dê, sem dúvidas, por meio do riso. Todas as encrencas da vida simples, de todo ser humano são tratadas, na maior parte das vezes, humoristicamente por ele.

A matéria que lhe serve de base é o velho e eterno cotidiano, mas a liga que a prende, o fio que a tece é, sem nenhum equívoco, o riso ou quando muito, a ironia. O riso que vai comparecer também em *Velório sem defunto*, obra de 1990, a última publicada em vida pelo poeta de Alegrete, de onde retiramos o poema acima, que não tem título, mas que bem poderia se chamar “Cachorro sem pulgas”.

O livro não é um testamento ou uma espécie de despedida, mas a reunião de poemas ainda inéditos, de um poeta lúcido aos oitenta e quatro anos de vida. A obra, assim como as outras, passa pelo verso livre, pela poesia em prosa e pela quadra. A reflexão metapoética, bem como a ironia acerca da vida e da morte, e a negação dos elementos da vida urbana também comparecem nesse livro como temas recorrentes.

O título adverte o leitor sobre as despedidas da morte, o que não tonaliza sua poesia de amargura ou melancolia, pois a morte é, para ele, assim como para as crianças “realizar o sonho [...]. Fugir... fugir de casa” (QUINTANA, 2013, p. 63). Ao tratar da mais universalizante das despedidas, Quintana brinca com a eterna e constante presença da morte, que se faz companheira de sempre, como já vimos acompanhando desde *A rua dos cataventos*.

A obra não traz como temática apenas a morte, embora seu título a ela remeta, ainda que de modo jocoso, pois é, no mínimo, estranho, para não dizer, absurdo, que haja um velório sem defunto. Nesse conjunto de novos poemas, Quintana permanece dono de um humor sarcástico; e, como constatamos em quase todas as suas obras, esse humor irônico aparece em uma de suas temáticas mais constantes.

Assim como em *Preparativos de viagem*, em *Velório sem defunto* ele zomba daqueles que não entendem seu gosto por temas inusitados, tais como vacas e sapatos, como vimos um pouco antes. No livro, ratificando essa tendência, ele traz em “Bucólica”, o mesmo recurso que provoca, de modo inesperado, o riso, como é bem do seu feitio:

Na solidão da noite
uma vaca, uma abençoada
vaca
muge:

o seu mugido é um rio de veludo morno
 voz de mãe e de amante:
 quente e cariciosa...
 - a mesma voz que tu, antes de me abandonares,
 Tinhas sempre comigo! (QUINTANA, 2013, p. 67).

O inevitável riso acontece ao percebermos o que fica no sentido implícito do poema. Mas o que nos salta aos olhos, nesse como em outros textos seus, é o recurso do animismo presente desde a sua primeira obra. Verificamos nessa caminhada pela poesia de Quintana que as suas posturas diante de determinados temas atravessaram um processo de adensamento: o poeta abandonou a visão nostálgica dos primeiros livros e assumiu um olhar mais agudo e pessimista do mundo e do ser humano.

Em muitos momentos vamos encontrá-lo opondo-se aos aspectos da vida moderna em tom de humor e ironia amargos. Assim como se opôs aos moldes da poesia brasileira das gerações que lhes foram coetâneas, torna-se perceptível em livros como *Velório sem defunto* a efervescência de questões que o acompanharam por toda a vida, como é o caso de suas influências literárias:

Baudelaire, fervoroso puxa-saco de Satã,
 Meu Deus! era demais até...
 Mas Deus esperou pacientemente que ele morresse
 E, para vingar-se dele de uma vez por todas,
 O mandou para o Reino dos Céus! (QUINTANA, 2013, p. 58)

Nos posicionamentos poéticos de Quintana que temos acompanhado até aqui, notamos como ele corrobora temáticas abordadas em outros livros: a nostalgia dos tempos idos é uma delas: “em nossa vida ainda ardem aqueles velhos, aqueles antigos lampiões de esquina / cuja luz não é bem deste mundo... / porque, na poesia, o tempo não existe! / Ou acontece tudo ao mesmo tempo...” (QUINTANA, 2013, p. 41).

Nesse poema em prosa, além da nostalgia daquilo que se foi e que apenas encontra eco na memória do poeta, ainda temos a lamentação pelos tempos novos, do novo mundo da energia elétrica. Mas também se encontra aí a ideia de que, em matéria de poesia, o tempo é arquetípico, ou nas palavras de Octavio Paz (1982, p. 188), “poema dá de beber a água de um eterno presente que é, contudo, o mais remoto passado e o futuro mais imediato”.

Há também nesse último livro, como nos outros, uma recorrente preocupação com a linguagem, “uma linguagem composta unicamente de adjetivos” (QUINTANA, 2013, p. 74), como vimos anteriormente. Talvez seja esse trabalho com a linguagem que faça sua poesia parecer enganadoramente algo fácil e que, por isso mesmo, poderia pertencer a qualquer um.

Ao longo de suas produções Quintana deixa entrever confabulações que nos levam a pensar o fazer da poesia como ofício que ele misturou à própria vida. E assim, escolheu também dividi-la com seus leitores. Talvez por isso garanta: “Quando eu me for, os caminhos continuarão andando...” (QUINTANA, 2013, p. 54). Sua poesia permanecerá andando com aqueles que dela se apossarem.

Por conseguinte, a poesia torna-se, para o poeta Quintana, em seu último livro, a idade mágica. O homem envelhece, mas o poeta jamais, pois vem do “fundo das Eras”, como vimos um pouco atrás. Dessa forma, a poesia é para ele como a brincadeira para a criança: “A criança que brinca e o poeta que faz um poema / – Estão ambos na mesma idade mágica!” (QUINTANA, 2013, p. 68).

As análises realizadas até agora, por meio de versos e poemas inteiros, é uma amostra do constante processo metapoético presente na poesia de Mario Quintana. Obviamente não esgotamos todas as possibilidades de leitura por esse viés. Entretanto, buscamos realizar o levantamento dos aspectos mais constantes no que toca à postura poética de Quintana, assumida a partir da sua condição, de poeta moderno, marcado pelos aspectos da antimodernidade.

4.3 A crítica ao modernismo na obra de Quintana

Daquilo que já observamos nas obras de Quintana, especialmente aquelas em versos analisadas até aqui, consideramos que a evolução da reflexão crítica sobre a linguagem literária – ou metalinguagem – em direção aos metapoemas, apontada por uma certa crítica, ocorre num sentido oposto ao que ela propõe. São os metapoemas que possibilitam o adensamento dos processos metalinguísticos em sua produção literária.

Isto não é apenas uma afirmação, mas sim uma constatação, pelo simples fato de que os livros de versos surgem antes daqueles em que predomina a prosa. A

reflexão poética inicia-se em seus metapoemas e alcança seus textos metalinguísticos: prosa poética, prefácios, entrevistas, cartas, crônicas, minicontos.

Por essa razão, para a composição deste subcapítulo, selecionamos textos das obras *Caderno H* (1973), *A vaca e o hipogrifo* (1977), *Da preguiça como método de trabalho* (1987) e *Porta giratória* (1988). Nesses livros, encontramos uma série de textos que tratam da postura de Quintana diante do movimento literário no qual ele estava inserido, senão por adesão aos moldes estilísticos, mas ao menos por questões cronológicas. Por isso, nosso intuito é observar de que modo Quintana, como poeta moderno, percebe e objurga o movimento modernista.

Para iniciar este subcapítulo, apresentaremos de modo panorâmico as obras que iremos buscar os elementos a serem investigados. Essa apresentação será rápida, porque de algum modo já fomos pulverizando informes destas obras ao longo dos capítulos anteriores. Mas é importante que o leitor que ainda não tenha tido contato com a obra de Quintana se inteire de que essas são obras com características muito específicas.

Eles todos têm em comum, pelo menos, duas marcas: primeira, predominar a prosa, embora encontremos, às vezes, um ou outro poema; e o segundo, o fato de ser composto de textos publicados no *Correio do Povo*, de Porto Alegre, e na coluna “Caderno H”, do mesmo jornal. São, conforme a orientação metodológica de Teles (1989), elementos que compõem a metalinguagem particular de Quintana.

Em 1973, chegou ao público a primeira edição de *Caderno H*. Este é possivelmente o livro que fez de Quintana um autor popular. Essa designação não nos agrada, especialmente pelo aspecto negativo que ela carrega: de que Quintana foi apenas um bom piadista, concepção esposada por muitos daqueles que não o leram, portanto não o conhecem.

Afirmamos que esta é a obra que o tornou mais conhecido, especialmente entre os gaúchos, porque o livro é resultado da seleção e organização dos textos em prosa,⁴⁵ publicados em uma coluna que levava o mesmo nome no jornal *Correio do Povo*, do grupo do Globo de Porto Alegre. Essa obra, de acordo com Teles (1989),

⁴⁵ Embora alguns críticos de Quintana se refiram aos textos do *Caderno h* como poemas, deixamos claro que, conforme Carvalhal (2005) e Teles (1989), são de textos em prosa.

apresenta material suficiente para a organização de um sistema teórico que trata de questões pertinentes à poética quintaniana. Mas este não é o único livro de Quintana que traz esta marca.

Nessa mesma linha de elaboração, ele publicou também *A vaca e o hipogrifo*, *Da preguiça como método de trabalho* e *Porta giratória*. A primeira produção dessa lista, *A vaca e o hipogrifo*, foi publicada em 1977, e retoma alguns textos do *Caderno H*, trazendo como características, a prosa e o humor. Nesse livro, Quintana parece justificar ao leitor a escolha do título,⁴⁶ afirmando: “expresso-me em símbolos abstratos e preciso da colaboração do leitor para que ele veja as minhas imagens escritas”.⁴⁷

O outro livro sobre o qual iremos nos deter, *Da preguiça como método de trabalho*, de 1987, não foge às marcas dos dois anteriores, com a diferença que traz uma apresentação do poeta, retirada de uma entrevista concedida à revista *Isto é*, em 1984, e uma espécie de intróito, em que o poeta justifica o título da obra. Conforme lembra: “A preguiça é a mãe do progresso. Se o homem não tivesse preguiça de caminhar, não teria inventado a roda”.⁴⁸ O que não deixa de ser uma visão pessimista do progresso que ele renega em muitos de seus poemas.

Por fim, a obra *Porta giratória*,⁴⁹ de 1988, traz como preâmbulo um texto de Tânia Franco Carvalhal. A organizadora da obra de Quintana define o livro, conforme o próprio Quintana fez, como livro de crônicas, embora se encontrem nele algumas poesias. Ela nos diz que é possível fazer nesta produção, como nas três anteriores, “um levantamento da poética de Quintana” (CARVALHAL, 2007, p. 15), da sua particular metalinguagem. A preferência pelos textos curtos também caracteriza a obra.

Ressaltamos que, em vários momentos deste trabalho, já recorreremos também a elas; no entanto, vamos aqui em busca apenas dos textos que fazem

⁴⁶ O título da obra é composto pela junção de um ser mágico composto de asas e cabeça de águia e corpo de cavalo e uma vaca, animal mais comum, menos mágico.

⁴⁷ Todas as citações desta obra serão feitas desta edição. QUINTANA, Mario. *A vaca e o hipogrifo*. São Paulo: Globo, 1995. p. 7.

⁴⁸ Todas as citações desta obra serão feitas desta edição. QUINTANA, Mario. *Da preguiça como método de trabalho*. São Paulo: Globo, 2000. p. 6.

⁴⁹ Todas as citações desta obra serão feitas desta edição. QUINTANA, Mario. *Porta giratória*. São Paulo: Globo, 2007.

referência direta ou indireta ao Modernismo. *Porta giratória*, por exemplo, nos auxiliou em várias partes das análises, então talvez ela seja a que menos utilizaremos nesta seção.

Ao apresentarmos as obras, tivemos o cuidado de indicar o ano de publicação para que entendamos o contexto em que elas foram lançadas. Esse é um dado importante para que possamos compreender as posturas de Quintana.

Alguns temas metalinguísticos são constantes nas obras em foco: a escrita, a leitura e o leitor. O poeta nos revela acerca disso que aprendeu “a escrever lendo, da mesma forma” que aprendeu “a falar ouvindo”. Segundo ele, “naturalmente, quase sem querer, numa espécie de método subliminar”.⁵⁰ É que a leitura, conforme o poeta, é uma arte para iniciados, para aqueles capazes de buscar o que está implícito.

Desse modo, ele assegura que só escreve “para os que gostam de ler nas estrelinhas” (QUINTANA, 2003, p. 120), porque “a gente pensa uma coisa, acaba escrevendo outra e o leitor entende uma terceira coisa... e, enquanto se passa tudo isso, a coisa propriamente dita começa a desconfiar que não foi propriamente dita” (QUINTANA, 2003, p. 54).

Certamente, esta é uma das atribuições da poesia para Quintana, pois, conforme conjectura, “há espíritos simplistas, que acham que tem de haver uma explicação para tudo. E que, explicada a coisa, foi-se o mistério” (QUINTANA, 2003, p. 80). Na poesia não é bem assim. Quintana lembra de que poesia é espanto, mistério, interrogação. Para ele, a leitura é sempre um exercício de apoio mútuo entre quem escreve e quem lê, porque “todo poema é uma aproximação. A sua incompletude é que o aproxima da inquietação do leitor” (QUINTANA, 1995, p. 42). Nesse jogo de aproximação e mistério, Quintana confessa: “a verdade é que minha atroz função não é resolver e sim propor enigmas, fazer o leitor pensar e não pensar por ele” (QUINTANA, 1995, p. 52).

Todos os estudiosos de Quintana asseveram que ele não escreveu ensaios ou textos críticos de literatura, talvez fundamentados na assertiva quase ressentida

⁵⁰ QUINTANA, Mario. *Caderno h*. São Paulo: 2003. p. 4. Todas as citações do *Caderno h* serão retiradas desta edição.

do poeta, ao afirmar que “desejaria entender tanto de poesia como certos críticos, mas aí então não conseguiria fazer um único verso”, (QUINTANA, 2003, p. 64). No entanto, ele produziu textos em prosa, especialmente crônicas, concedeu entrevistas onde discute criticamente aspectos da literatura de modo lúcido, mesmo que às vezes mal disfarçado pela ironia e pelo sarcasmo.

Por essa razão, propomo-nos a pensar a respeito daquilo que ele expõe sobre o modernismo em quatro de suas obras, como já mencionamos, e, ao final dessa reflexão, objetivamos confirmar a hipótese que temos levantado até aqui, de que ele sua obra está impregnada pelas marcas do antimoderno por, entre outras coisas, criticar o modernismo de dentro da literatura moderna que ele também produziu.

Os textos em que Quintana faz referência direta às questões relativas aos movimentos e escolas literárias são constantes nas obras que selecionamos para a análise nessa seção do trabalho. E embora professe ser “o preço da poesia a eterna liberdade...” (QUINTANA, 2003, p. 97), e faça tanto esforço para se mostrar avesso a qualquer tipo de classificação estilística, escreveu e criticou os movimentos e ideais aos quais ele dizia não ter relação: “pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua” (QUINTANA, 2003, p. 17).

A exemplo disso, no *Caderno H* encontramos “Limitação”, texto em que Quintana (2003, p. 53) faz referência direta a Guilherme de Almeida, personagem central da Semana de Arte Moderna: “A admirável arte poética de Paul Geraldly e Guilherme de Almeida... Mas, pelo visto, a arte da poesia para eles era uma arte de cantar mulher”.

Para compreender o que está por trás da ironia sutil presente no texto, precisamos recordar que Paul Geraldly (1885-1983), poeta francês, teve sua mais notória obra, *Toi et Moi* (1912), traduzida no Brasil, por Guilherme de Almeida, um dos entusiastas da revista *Klaxon* e participante da Semana de 1922. Embora episodicamente, foi divulgador das ideias modernistas, proferindo algumas conferências nas cidades de Fortaleza, Porto Alegre e Recife.

A tradução dos poemas franceses de cunho intimista e amoroso, sob o título em português, *Eu e Você*, serve no texto de Quintana como mote para a ironia

dirigida a um dos personagens do Modernismo brasileiro de 1922. Conforme o texto quintaniano, a arte poética, tanto para Paul Gerdly, quanto para Guilherme de Almeida, era “uma arte de cantar mulher”. Obviamente Quintana está sendo irônico, ao referir-se desse modo ao poeta brasileiro. Embora Guilherme de Almeida não tenha se firmado como um típico modernista apresentou ao Rio Grande do Sul os ideais nacionalistas.

Talvez a ironia de Quintana se volte justamente para esse aspecto da meteórica militância do poeta, da tentativa de convencimento, de sedução de conquista; no caso de Paul Gerdly, das mulheres, e de Guilherme de Almeida, dos literatos. No entanto, o poeta gaúcho declarava a todos os ventos não ser muito adeso às ideias de uma arte engajada ou do trabalho em equipe, como já vimos. Ele então critica ironicamente, definindo como “Limitação”, tanto a arte da poesia de Paul Gerdly, quanto àquela produzida por Guilherme de Almeida.

Essa crítica a um dos representantes, mesmo que ligeiro, do Modernismo brasileiro serve para nos apresentar o modo sutil de Quintana criticar os elementos e os personagens de uma suposta modalidade de arte moderna brasileira, com a qual ele parecia não se ajustar muito bem. E ele faz isso a partir do cenário do próprio modernismo, no qual estava imerso. No texto “O meio e os meios”, argumenta o poeta:

Não me espantam esses escritores que são, evidentemente, o genuíno produto do meio. Mas o que são um produto contra o meio. Por exemplo? Um Edgar Allan Poe. E, entre nós, Machado de Assis.

Quanto ao velho Machado, direis que o seu temário, a sua vivência, que o seu meio, em suma, nada podia ser mais brasileiro.

O seu meio, sim; os seus meios, não. O próprio estilo dele (delícia minha), decerto que se afigurava, aos frondosos escritores da época, um verdadeiro antiestilo. Cruzes! Seria ele o Anticristo?

E fico a imaginar o que teria dito, então o Coelho Neto, para o Graça Aranha:

- Não há de ser, meu velho, não há de ser nada... A nossa salvação é o Rui Barbosa (QUINTANA, 2003, p. 56).

O texto retirado do *Caderno H* principia anunciando ao leitor: “não me espantam esses escritores que são, evidentemente, o genuíno produto do meio”, numa referência indireta e cheia de rodeios àqueles que, envolvidos pelo clima de

um tal engajamento político, ideológico e social, faziam da literatura um instrumento de reivindicação, de um nacionalismo expirante.

O que se anuncia no texto, ou que pelo menos fica subentendido, para além da postura nacionalista assumida pelos personagens apontados pelo poeta, é o seu próprio posicionamento: de que antes de ser mero “produto do meio”, em matéria de literatura, o mais importante é ser “produto contra o meio”. A fim de reiterar essa postura, o poeta recorre a Machado de Assis e a Edgar Allan Poe, para ele legítimos exemplares desses tipos de escritores.

Para encerrar essa questão, define a escrita de Machado, embora rica de aspectos do meio em que se achava, como um “verdadeiro antiestilo”. Essa definição da obra do “Bruxo do Cosme Velho” não é mera especulação crítica, pois ao incluir Coelho Neto, Graça Aranha e Ruy Barbosa⁵¹ como contrapontos a Machado, compreendemos o intuito da ironia presente no texto.

Machado de Assis foi contemporâneo de Coelho Neto, cuja obra *Miragem* foi apreciada por ele em *A semana*,⁵² de agosto de 1895. Considerado pela crítica como um empolado, Coelho Neto foi descrito como “um cego apologista do culto do estilo pelo estilo”, senhor de “uma teoria vulgarizada” (FARIA apud COUTINHO, 1986, p. 229). Além disso, foi considerado pelos arautos do Modernismo um antípoda da arte moderna.⁵³

Coelho Neto foi uma figura que causou, no mínimo, polêmica, criticado por alguns como a exemplar oposição a tudo que os mais arraigados modernistas brasileiros professavam, foi também admirado por outros. Nesse segundo caso, vamos encontrar Menotti Del Picchia,⁵⁴ apontando, numa lista heterogênea de vanguardista, o nome de Coelho Neto.

⁵¹ Ruy Barbosa e o discurso grandiloquente do Parnasianismo.

⁵² ASSIS, Machado de. *A semana* (1895-1900). São Paulo: Mérito, 1961. v. 3. (Obras completas de Machado de Assis).

⁵³ NETO, Coelho in RIO, João do. *O momento literário*. Org. Rosa Gens. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro, 1994.

⁵⁴ M. Del Picchia. *Menotti Del Picchia: O Gedeão do modernismo: 1920/22*. Org. Yoshie Sakyama. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

Por outro lado e ainda considerando as elucubrações de Quintana, o que haveria de comum entre Coelho Neto e Graça Aranha para que o poeta os colocasse em franco diálogo no texto em análise?

Possivelmente, o fato de Quintana conhecer a polêmica conferência⁵⁵ de Graça Aranha, de 1924, na qual pede a morte da Academia, sendo, por isso, vaiado por alguns de seus pares de ideais modernos. Toda essa polêmica levou Mario de Andrade a romper por um determinado período com o autor de *Canaã*, descrito pelo poeta como o maior blefe do Modernismo.⁵⁶

Desse modo, percebemos nas entrelinhas do texto quintaniano uma aproximação subliminar entre elementos tão dispares, tais como Coelho Neto e Graça Aranha, pelo fato de ambos terem se tornado, ou pelo menos este último, por algum tempo, figuras não gratas ao movimento modernista. E se toda a salvação do ideal renovador do Modernismo dependia da busca de uma pura linguagem nacional, a salvação de fato só poderia vir do autor de *Réplica* (1902), Ruy Barbosa.

A crítica irônica de Quintana aos ideais modernistas, construída através de uma observação meticulosa dos fatos, nos leva a crer que, como poeta, ele não acreditava numa solução, pelo menos, estética para os tantos impasses do Modernismo brasileiro. No mínimo, olhava tudo com prevenção. Por essa razão, possivelmente afirme no mesmo *Caderno H*, logo em seguida ao texto em estudo, num breve “Bilhete”, “[...] novidades, mesmo, não existem: só existem modas” (QUINTANA, 2003, p. 57). Seu olhar de desconfiança aos “ismos” que se mostrava avesso está deflagrado no texto que acabamos de analisar.

As cartas⁵⁷ ao leitor que Quintana registra, especialmente em o *Caderno H* e em *Da preguiça como método de trabalho*, trazem elementos singulares do seu posicionamento crítico, que não deixa de ser característica do seu engajamento literário. A primeira sobre a qual iremos nos fixar, intitulada “Resposta”, é dirigida a um leitor a quem Quintana, propositadamente, chama de Liberato.

⁵⁵ Baseado em “O espírito moderno”. Graça Aranha. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1968.

⁵⁶ In: *O Brasil* em “Um escandaloso tumulto na Academia” – Letras e Artes. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1950.

⁵⁷ As cartas e entrevistas que se encontram nas obras de Quintana sofreram um processo de ficcionalização a partir do momento em que ele resolve trazê-las para suas obras como textos literários.

Meu caro Liberato,

Em resposta à sua carta e aos poemas que me enviou, agradeço antes de tudo a sua confissão de ser meu freguês de caderno. Diz-me você que se sente muito a gosto em poetar de mão livre e coração aberto, tanto mais que a poesia, muito antes da época em que o meu jovem chegou a este mundo, "já estava liberta de peias absurdas, como o metro, a rima, etc." Por isso mesmo é que resolvi chamá-lo de Liberato nesta resposta, embora o seu nome seja muito outro. Mas não é bem assim, Liberato...

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

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

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

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

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

Desconfio que você acaba de sofrer uma decepção a meu respeito, pois não lhe apresento nenhuma regra, nem sequer um truque... Não há. Ou, por outra, há. Mas isso depende do livre esforço de cada um. O verdadeiro criador é como esses presidiários que forjam, por si mesmos, as próprias armas...

Vejo, também, que só tenho raciocinado por imagens — coisa suspeita a um espírito lógico, mas acaso não estou falando com um poeta?

Em todo caso, meu caro Liberato, você estava candidamente enganado em julgar aí consigo que não se precisa suar para fazer um poema livre: precisa-se suar muito mais, por experiência o digo.

E... (QUINTANA, 2003, p. 87).

Quintana inicia a resposta ao suposto leitor, a quem ele nomeia de Liberato, num trocadilho que tanto pode remeter diretamente àquele leitor em particular, como a todos os adeptos da liberdade do verso livre, tão em gosto entre os vanguardistas do Modernismo e do qual ele também fez uso.

A partir de um trecho retirado da carta, Quintana apresenta a visão de Liberato quanto ao emprego do verso livre, que, segundo ele, trouxe à poesia a

liberdade de “peias absurdas, como o metro, a rima etc”. Esses elementos apontados na carta remetem, acreditamos, ao estilo parnasiano, oposto ao verso livre.

A partir da assertiva do leitor, Mario Quintana lembra ao jovem que “O Modernismo, ou melhor, o versolibrismo libertou o verso, é verdade, mas não libertou o poeta”. Essa constatação de Quintana nos leva a algumas considerações importantes a respeito da sua postura com relação ao Modernismo, especialmente no que diz respeito à tão insuflada liberdade formal dos modernistas.

Conforme Rogério Chocyai⁵⁸ (1993), sob a perspectiva formal, uma das mais relevantes contribuições do século XX à poesia foi sem dúvida o verso livre. Embora Whitman o tenha introduzido no repertório ocidental, foi somente após o emprego dessa modalidade de verso por Rimbaud e pelos simbolistas do final do século XIX, particularmente depois da tradução de Whitman pelo francês Jules Laforgue, que o versolibrismo teve impacto sobre outras literaturas, tais como a portuguesa e a brasileira.

Assim, ao posicionar-se quanto ao Modernismo, tendo como orientação o versolibrismo apontado pelo leitor da coluna, Quintana nos oferece uma lúcida explanação acerca do que ele concebe como processo de construção do poema livre e, conseqüentemente, do que ele pensa a respeito do Modernismo.

Como sabemos, no Brasil, o verso livre tornou-se a forma padrão da poesia contemporânea, sinônimo de moderno em matéria de poesia; portanto, empregar a métrica tradicional tornou-se uma atitude de dissidência, uma espécie de anomalia da linguagem poética. Isso não deixa de ser, no mínimo, irônico, se considerarmos que o verso livre surgiu precisamente como uma atitude de rebeldia às convenções da arte poética.

Quando Quintana argumenta na carta que “havia, antes, uma arte poética cujos rudimentos estavam ao alcance de todos, e que, se não ensinava a fazer um poema perfeito, ao menos permitia fazê-lo sem imperfeições”, está obviamente referindo-se às convenções poéticas estabelecidas até ali por românticos,

⁵⁸CHOCIAY, Rogério (1993), “A noção de verso livre, do ‘Prefácio Interessantíssimo’ ao Itinerário de Pasárgada”, *Revista de Letras*, n. 33, UNESP, p. 43-53.

simbolistas e/ou parnasianos, numa postura francamente ambivalente: sendo ele mesmo adepto do verso livre, não deixou de considerar como importantes elementos da velha métrica, que ele também utilizou em muitos momentos.

Essa ambivalência de Quintana pode ser vista na carta quando ele argumenta: “o poema livre, como seu nome diz, não é obrigado a ter versos de medida clássica, muito embora os possa ter, visto que um bom verso clássico é tão natural e expressivo como outro qualquer”.

Por outro lado, ele apresenta ao leitor a perspectiva de que, passados os anos de euforia da suposta descoberta do verso livre, o que se percebe é que ele, como qualquer outra forma convencional, compõe-se de um repertório de recursos formais que podem se tornar tão convencionais quanto qualquer outra forma clássica.

Possivelmente, por isso, Manuel Bandeira tenha afirmado em “Poesia e versos⁵⁹” que às vezes é tentado a definir verso livre do modo mais tradicional, “como ensinam Bilac e Guimaraens Passos” (BANDEIRA, 1976, p. 136). Mario Quintana lembra ainda, no decorrer da carta, de que, em se tratando de poema escrito em verso livre, é necessário “um jogo de equilíbrio”, pois, conforme explica, o poema pode “desabar ao mínimo descuido do construtor”.

O poema livre, na concepção de Quintana, precisa, de fato, ser natural e expressivo, como assim é linguagem. Quiçá por isso elucide que “se as linhas do poema” que se faz “livremente não se complementarem, se o todo não apresentar uma misteriosa unidade, o poema se desagrega”. Ao afirmar isto, o poeta elucida a definição que ele tem de poesia. Para ele, a poesia não é uma armadura, pois não é a forma clássica ou livre que faz o poema. O que faz o poema é a “misteriosa unidade” que não permite que as linhas do poema se desmontem. É essa complementaridade dos versos, conforme Quintana, que unifica a poesia, porque “tudo tem de estar interdependente, como num sistema planetário”.

O poeta deixa evidente sua postura diante do versolibrismo. Não se trata de tarefa fácil, não é simples troca dos moldes clássicos por uma escrita livre. Para Quintana, é uma tarefa tão laboriosa quanto à de confeccionar qualquer poema

⁵⁹BANDEIRA, Manuel. *De poetas e poesia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.

clássico. Quem sabe por isso advirta o seu interlocutor de que, “quanto à armação de um poema em versos regulares, é coisa tão segura como empilhar paralelepípedos”, ou seja, é imperioso o comedimento.

Deve ser por esse motivo que Quintana lembra ao leitor de que “os parnasianos precisavam saber equilibrar-se, é claro, mas trabalhavam com rede de segurança...”. Ao dizer isso, declara ao seu interlocutor que a poesia parnasiana corria sempre o risco de desabar por causa do desequilíbrio entre conteúdo e forma, o que aconteceu muitas vezes.

Neste ponto de suas suposições a respeito da poesia livre, o autor avalia que tenha causado certa decepção em Liberato, pois não lhe apresenta “nenhuma regra, nem sequer um truque... Não há. Ou, por outra, há. Mas isso depende do livre esforço de cada um”. A respeito disso, Quintana conjectura que o poema livre não é simples resultado das “palavras em liberdade”, fórmula consagrada por Marinetti e ambição dos modernistas. Ao contrário, é resultado do labor particular de cada poeta.

Ele encerra essas advertências repreendendo o leitor de que “o verdadeiro criador é como esses presidiários que forjam, por si mesmos, as próprias armas...”. Acerca disso, podemos supor que esteja afirmando que o poeta, mesmo aprisionado aos modismos de um determinado padrão estilístico, pode libertar-se dele, utilizando-se de armas, de recursos próprios. E é bem provável que esteja aí argumentando em causa própria.

A tão cobiçada liberdade formal, desejada pelos modernistas, é sutilmente criticada por Quintana, numa franca atitude paradoxal. O poeta deixa entrever, em sua resposta ao suposto poeta livre, que essa modalidade de poema não deveria se debater com o abandono das formas tradicionais, mas sair em busca do equilíbrio daquilo que se herdou do passado e daquilo que se pode ousar no presente. Encerra o assunto afirmando: “você estava candidamente enganado em julgar aí consigo que não se precisa suar para fazer um poema livre: precisa-se suar muito mais, por experiência o digo”.

Nessa carta Mario Quintana demonstra sua postura ambígua com relação ao Modernismo. Assume ter utilizado seus rudimentos, como o verso livre, mas nos

deixa perceber um apego ao que ficou das velhas fórmulas poéticas do passado. Além disso, em muitos momentos em que se posiciona a respeito do verso livre, que ele delimita como marca da modernidade, registra uma crítica sutil aos discípulos do versolibrismo.

Em outra carta, ainda no *Caderno H*, Quintana apresenta longas reflexões em torno da poesia, tocando em questões que lhe são muito particulares, dentre elas, aquelas que dizem respeito ao ritmo, à imagem e aos temas pertinentes à poesia que ele considera moderna:

Carta

Meu caro poeta,

Por um lado foi bom que me tivesses pedido resposta urgente, senão eu jamais escreveria sobre o assunto desta, pois não possuo o dom discursivo e expositivo, vindo daí a dificuldade que sempre tive de escrever em prosa. A prosa não tem margens, nunca se sabe quando, como e onde parar. O poema, não; descreve uma parábola traçada pelo próprio impulso (ritmo); é que nem um grito. Todo poema é, para mim, uma interjeição ampliada; algo de instintivo, carregado de emoção. Com isso não quero dizer que o poema seja uma descarga emotiva, como o fariam os românticos. Deve, sim, trazer uma carga emocional, uma espécie de radioatividade, cuja duração só o tempo dirá. Por isso há versos de Camões que nos abalam tanto até hoje e há versos de hoje que os pósteros lerão com aquela cara com que lemos os de Filinto Elísio. Aliás, a posteridade é muito comprida: me dá sono. Escrever com o olho na posteridade é tão absurdo como escreveres para os súditos de Ramsés II, ou para o próprio Ramsés, se fores palaciano. Quanto a escrever para os contemporâneos, está muito bem, **mas como é que vais saber quem são os teus contemporâneos?** A única contemporaneidade que existe é a da contingência política e social, porque estamos mergulhados nela, mas isto compete melhor aos discursivos e expositivos, aos oradores e catedráticos. Que sobra então para a poesia? - perguntarás. E eu te respondo que sobras tu. Achas pouco? Não me refiro à tua pessoa, refiro-me ao teu eu, que transcende os teus limites pessoais, mergulhando no humano. O Profeta diz a todos: "eu vos trago a verdade", enquanto o poeta, mais humildemente, se limita a dizer a cada um: "eu te trago a minha verdade." E o poeta, quanto mais individual, mais universal, pois cada homem, qualquer que seja o condicionamento do meio e da época, só vem a compreender e amar o que é essencialmente humano. Embora, eu que o diga, seja tão difícil ser assim autêntico. Às vezes assalta-me o terror de que todos os meus poemas sejam apócrifos!

Meu poeta, se estas linhas estão te aborrecendo é porque és poeta mesmo. Modéstia à parte, as digressões sobre poesia sempre me causaram tédio e perplexidade. A culpa é tua, que me pediste conselho e me colocas na insustentável situação em que me vejo

quando essas meninas dos colégios vêm (por inocência ou maldade dos professores) fazer pesquisas com perguntas assim: "O que é poesia? Por que se tornou poeta? Como escrevem os seus poemas?" A poesia é dessas coisas que a gente faz mas não diz.

A poesia é um fato consumado, não se discute; perguntas-me, no entanto, que orientação de trabalho seguir e que poetas debes ler. Eu tinha vontade de ser um grande poeta para te dizer como é que eles fazem. Só te posso dizer o que eu faço. Não sei como vem um poema. Às vezes uma palavra, uma frase ouvida, uma repentina imagem que me ocorre em qualquer parte, nas ocasiões mais insólitas. A esta imagem respondem outras. Por vezes uma rima até ajuda, com o inesperado da sua associação. **(Em vez de associações de ideias, associações de imagem; creio ter sido esta a verdadeira conquista da poesia moderna.)** Não lhes oponho trancas nem barreiras. Vai tudo para o papel. Guardo o papel, até que um dia o releio, já esquecido de tudo (a falta de memória é uma bênção nestes casos). **Vem logo o trabalho de corte, pois noto logo o que estava demais ou o que era falso.** Coisas que pareciam tão bonitinhas, mas que eram puro enfeite, **coisas que eram puro desenvolvimento lógico (um poema não é um teorema) tudo isso eu deito abaixo, até ficar o essencial,** isto é, o poema. Um poema tanto mais belo é quanto mais parecido for com o cavalo. Por não ter nada de mais nem nada de menos é que o cavalo é o mais belo ser da Criação.

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

Em todo caso, bem sabes que existe a **métrica.** Eu tive a vantagem de nascer numa época em que só se podia poetar dentro dos moldes clássicos. Era preciso ajustar as palavras naqueles moldes, obedecer àquelas rimas. **Uma bela ginástica, meu poeta, que muitos de hoje acham ingenuamente desnecessária.** Mas, da mesma forma que a gente primeiro aprendia nos cadernos de caligrafia para depois, com o tempo, adquirir uma letra própria, espelho grafológico da sua individualidade, eu na verdade te digo que **só tem capacidade e moral para criar um ritmo livre quem for capaz de escrever um soneto clássico.** Verás com o tempo que cada poema, aliás, impõe sua forma; uns, as canções, já vêm dançando, com as rimas de mãos dadas, outros, os dionisíacos (ou histriônicos, como queiras) até parecem aqualoucos. E um conselho, afinal: não cortes demais **(um poema não é um esquema);** eu próprio que tanto te recomendei a contenção, às vezes me distendo, me largo num poema que vai lá seguindo com os detritos, como um rio de enchente, e que me faz bem, porque o espreguiçamento é

também uma ginástica. Desculpa se tudo isso é uma coisa óbvia; mas para muitos, que tu conheces, ainda não é; mostra-lhes, pois, estas linhas.

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

Enfim, meu poeta, trabalhe, trabalhe em seus versos e em você mesmo e apareça-me daqui a vinte anos. Combinado? (QUINTANA, 2003, p. 136-139).

Essa carta que Quintana envia a um suposto poeta traz algumas reflexões acerca da poesia moderna e do modo como ele concebe o processo de elaboração dessa poesia e a ela se empenha. Em dado momento de suas digressões, Quintana estabelece a distinção entre poema e prosa por meio de figuras matemáticas: o poema “descreve uma parábola traçada pelo próprio impulso (ritmo)”, já a prosa “não tem margens, nunca sabe, como e onde parar”, é uma reta.

Matematicamente falando, ele nos diz que a prosa não sabe onde se deter, por ser uma linha reta, infinita, portanto. Já a poesia é representada graficamente por uma equação do segundo grau. Para entender isso melhor, ele nos diz que a poesia, assim como uma parábola, tem um ponto convergente, de onde ela parte e para onde volta, esse ponto é o ritmo. Ou seja, o ritmo, conforme a concepção quintaniana, é o vértice, o impulso da poesia, uma espécie “interjeição ampliada”, uma “descarga emocional”, distinta, no entanto, da concebida pelos românticos, uma espécie de “radioatividade, cuja duração só o tempo dirá”.

Mais adiante, Quintana aponta o modo particular de elaboração do poema: “às vezes uma palavra, uma frase ouvida, uma imagem que ocorre em qualquer parte, nas ocasiões mais insólitas. A esta imagem respondem outras. Por vezes uma rima até ajuda, com o inesperado da sua associação”. Ao discorrer sobre os elementos de composição do poema, indica a associação de imagens como “a verdadeira conquista da poesia moderna” associada ao ritmo.

Nesse ponto, Quintana procura se distanciar de seus coetâneos de contingência política, social e estética. Provavelmente por essa razão pergunte

retoricamente ao leitor da carta: “mas como é que vais saber quem são os teus contemporâneos?”. A relação de contemporaneidade do poeta parece se voltar para o passado muito mais que para o presente, numa atitude ressentida do que ficou no pretérito e que ele busca sempre trazer à tona.

Em meados da década de 1970, pois o texto é do *Caderno H* publicado em 1973, Quintana assevera que a grande conquista da poesia é a imagem e não a descoberta da linguagem cotidiana, do brasileirismo, muito menos o verso librismo. Essa postura demonstra suas ressalvas persistentes ao longo de toda sua carreira literária.

Quem sabe não seja por essa insistente aversão aos moldes dos modernos de 1922 que ele lembre ao caro destinatário de que “em todo caso [...] existe a métrica”, numa franca atitude de nostalgia dos moldes literários anteriores, nos quais iniciou sua produção. E quiçá por esse mesmo motivo afirme também que ele teve a vantagem “[...] de nascer em uma época que só se podia poetar dentro dos moldes clássicos. Era preciso ajustar as palavras naqueles moldes, obedecer àquelas rimas”.

Confessa, desse modo, ao poeta com quem dialoga, que essa “bela ginástica”, a métrica, trabalho meticuloso da feitura do poema é o que “muitos de hoje acham ingenuamente desnecessário”. Não podemos ignorar que, ao se referir aos “muitos de hoje”, Quintana está apontando para os poetas que consideravam a ginástica da métrica desnecessária, ou seja, está aludindo indiretamente aos modernistas mais empenhados com a liberdade do verso, tão defendida por eles.

Para os adeptos das vanguardas brasileiras, os moldes clássicos de poetar são considerados arcaicos e ultrapassados. Mas Quintana encerra essa questão afirmando categoricamente que “só tem capacidade e moral para criar um ritmo livre quem for capaz de escrever um soneto clássico”. Nessa exposição ensaística do poeta sobre o processo de elaboração do poema, lembra que este é um procedimento laborioso, não é mero resultado de um transe inspirativo: “[...] vai tudo para o papel. Guardo o papel até que um dia o releio, já esquecido de tudo [...]. Vem logo o trabalho do corte, pois noto logo que estava demais ou era falso”.

Esse artifício de análise e reescritas do poema apresentado nesse texto também está presente em muitos momentos de sua obra. Assim, o método de elaboração do poema descrito por ele, conforme suas convicções poéticas, ocorre por meio de talhes e ajustes, num processo artesanal: “coisas que pareciam tão bonitinhas, mas que eram puro enfeite”, são logo retiradas; por outro lado, “coisas que eram puro desenvolvimento lógico (um poema não é um teorema)”, tudo isso vai “abaixo, até ficar o essencial, isto é, o poema”.

Nessas observações sobre o procedimento de elaboração do poema, Quintana destaca a contenção como instrumento de sua metodologia de composição, mas não o cálculo matemático, que para ele é indicador da poesia concreta. Por isso aconselha: “não cortes demais” [...] “porque o espreguiçamento também é uma ginástica”, então encerra o assunto recomendando “meu poeta, trabalhe, trabalhe em seus versos e em você mesmo”.

Dessas suas advertências, acreditamos que, para Quintana, o labor do poeta deve ser tanto com ele próprio, seu melhoramento com ser humano, capaz de ver além das aparências; quanto com os instrumentos da poesia. O material do poema é, pois, uma mistura do que está fora e do que está dentro do poeta, que vive inevitavelmente “mergulhado no humano”. Possivelmente por essa razão, Quintana advogue que “o poeta quanto mais individual, mais universal”.

Deixa claro assim que para compor um poema “é preciso uma luta constante” com “desfecho sempre incerto”, porque “cada poeta tem de descobrir, lutando, os seus próprios recursos”, sua técnica de elaboração poética. Dessa forma, para Quintana (2003, p. 121), “é preciso escrever um poema várias vezes para que dê a impressão de foi escrito pela primeira vez”. Eis sua técnica.

Para encerrar suas orientações, recomenda ao incauto poeta, numa postura de franca crítica aos movimentos em voga, que deve “desconfiar dos truques da moda, que, quando muito, podem enganar o público e trazer efêmera popularidade”. Esses direcionamentos elencados por Quintana podem ser sintetizados num texto, no mínimo, jocoso e irônico, presente em *A vaca e o hipogrifo*: “Nariz e Narizes”:

O segredo da arte – e o segredo da vida – é seguir o seu próprio nariz.
Não deixes que outros lhe ponham argola.

Sim, é verdade que há narizes tortos, uns para a esquerda, outros para a direita... Não perca tempo, telefone ao Pitanguy.
Um verdadeiro nariz conduz para a frente (QUINTANA, 1995, p. 42).

Os modismos, os “ismos” são passageiros, alerta Quintana, e podem, quando muito, distrair o público, por isso mesmo, são perigosos, melhor, então, seguir o próprio nariz, porque, como afirma, “um verdadeiro nariz conduz para a frente”. A busca de uma poesia individual e única é o que aconselha ao seu colega poeta. Dessas suas conjecturas podemos apreender ainda alguns aspectos de sua postura ambivalente diante da poesia.

Embora a deseje individual, não podemos esquecer que toda a literatura é resultado de uma soma de fatos estéticos, sociais, políticos e econômicos que colaboram para o surgimento de um dado estilo. Além da contribuição de toda a literatura produzida ao longo do tempo pelos mais distintos autores. E quanto a ser única, não há dúvidas, porque cada texto literário é fruto de um olhar distinto do artista sobre o mundo, traduzido na prosa ou na poesia pelos fios que tecem sua concepção do fazer literário.

Desse modo, lembra Quintana (2003, p. 141-142), em se tratando de poesia, o olhar, o ouvido vão captando os elementos que a compõe: “andando, ouve-se uma frase aqui, outra ali adiante. A questão é ter paciência, uma paciência meio atenta e meio distraída, como se fosse numa pescaria”. Porque “o verdadeiro poeta faz poesia com as coisas mais simples e corriqueiras deste e dos outros mundos” (QUINTANA, 2003, p. 150). É um processo de descoberta das coisas mais simples. Afinal, “um poema é uma Nau do Descobrimento”.⁶⁰

Como constatamos, Quintana entende a poesia como a capacidade de causar surpresa, espanto e, ao mesmo tempo, de ressignificar aquilo que aparentemente perdeu o encanto. Não se refere a modas, temas extravagantes, tidos como originais, como o fizeram em certo momento os nossos vanguardistas. Possivelmente por essa razão nos lembre em *Da preguiça como método de trabalho* que:

[...] Um dia os modernistas brasileiros descobriram o Brasil.

⁶⁰ QUINTANA, Mario. *A vaca e o hipogrifo*. São Paulo: Globo, 1995, p. 77.

- Que engraçado! – assanharam-se em coro. – Mais um país exótico! E surgiu daí essa infinidade de poemas piadas, de tão pouco saudosa memória (QUINTANA, 2000, p. 41).

O poema piada é descrito no texto, por Quintana, como de “tão pouco saudosa memória”. A crítica implícita à extravagância dessa modalidade de poesia remete imediatamente a Oswald de Andrade. Além disso, nos remete também a análise de Mário de Andrade (1978, p. 34), no ensaio “A Poesia em 1930”⁶¹, de que “o poema-piada é um dos maiores defeitos a que nos levaram a poesia contemporânea”.

Mas não para aí o exame do poeta de Alegrete ao poeta paulista, idealizador da poesia Pau-Brasil, umas das bandeiras do Modernismo nascente. O manifesto defendia a criação de uma poesia genuinamente brasileira, que tanto revisasse criticamente o nosso passado histórico quanto se revoltasse contra a cultura acadêmica e a dominação europeia, tão presentes no Parnasianismo.

A Poesia Pau-Brasil reivindicava ainda a ideia de uma língua brasileira, na qual a ausência de erudição e a presença dos erros gramaticais seriam contribuições fundamentais. Podemos constatar que, possivelmente baseados nesses elementos, Quintana expõe sarcasticamente: “um dia os modernistas brasileiros descobriram o Brasil [...] mais um país exótico [...]. E surgiu daí essa infinidade de poemas-piadas” que, segundo vimos anteriormente, ele alega não ter deixado nenhuma saudade.

Essa apreciação pode ser estendida também ao movimento modernista, pelo menos ao do primeiro momento e isso não podemos ignorar. Talvez porque para Mario Quintana a poesia nacionalista seja apenas mais um daqueles modismos que ele tanto combatia. Para ele, a poesia não requer o emprego de uma linguagem forçadamente regional, de artifícios calculados, de exotismos logicamente pensados. A poesia, segundo adverte: “se compõe de resíduos, detritos, restos de maré vazante...” (QUINTANA, 2000, p. 69).

⁶¹ ANDRADE, M de. A poesia em 1930, In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978.

Sua postura ora de desconfiança, ora de negação das inovações das novíssimas gerações de poetas, revestida de crítica e ironia, percorre também os textos do livro *A vaca e o hipogrifo*. Na crônica “Novos & Velhos”, comentando acerca do surgimento das gerações de poetas e literatos, expõe Quintana (1995, p. 76):

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

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

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

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

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

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

E, além de tudo, os novos significam muito mais do que simples herdeiros: embora sem saber, são por natureza os nossos filhos naturais.

Essa crônica consta em uma obra quintaniana, cuja primeira edição é de 1977, final da década de 1970. Nessa ocasião, as discussões em torno das aventuras estéticas das primeiras gerações do Modernismo já iam longe, distante meio século. E na condição em que Quintana se coloca, de crítico desse período, afirma categoricamente: “não existe geração espontânea”. Afim de corroborar o seu pensamento, lembra que “os (ainda) chamados modernistas, com a sua livre poética, jamais teriam feito aquilo tudo se não se houvessem impressionado, na incauta adolescência, com os espetáculos de circo parnasianos”.

Ao tratar dos “ainda” modernistas, dos quais ele, indiretamente se exclui, defende a condição de que eles, os ditos modernos, não existiriam se não tivessem mesmo se deixado inquietar pelo que faziam os antigos parnasianos. Estes, por sua vez, foram reacionários à “languidez dos românticos”. Dessa forma, vai deixando explícito que todas as gerações são herdeiras umas das outras, seja pelo que herdamos seja pelo que repudiamos. Ou, em algumas ocasiões, pode-se manter

numa situação ambivalente, como numa corda bamba: ora para um lado, ora para outro. Sua posição em muitos momentos da sua longa carreira literária.

Essa postura paradoxal de negar a própria inclusão no movimento em que ele estava inserido, mesmo a contragosto, temporal e esteticamente, fica ainda mais evidente quando vaticina, ao final do texto, que “os novos significam muito mais que simples herdeiros: embora sem saber, embora sem querer, são por natureza os *nossos filhos naturais*”. Sendo ele, desse modo, filho também de tudo o que o antecedeu e que o cercava.

Algumas críticas dirigidas por Quintana ao Modernismo são assaz sutis, a ponto de um leitor menos atento não as perceber, devido ao tom de ironia e riso que, muitas vezes, as envolve. É o que podemos notar em “Prosa”:

Eis que um dia os poetas, para exorcizar a incontinência oral dos românticos e as imponderáveis nuances dos simbolistas, puseram-se a elevar colunas, pórticos, arcos do triunfo [...]. E escreveram assim umas coisas que tinham as características da mais bela prosa: a precisão de termos, o desenvolvimento lógico, a correção da linguagem.

Eram uns tauras, jamais os considereí umas vacas... Mas seriam poetas? [...] (QUINTANA, 2003, p. 117).

A sutileza sarcástica da crítica presente no comentário: “[...] um dia os poetas, para exorcizar a incontinência oral dos românticos e as imponderáveis nuances dos simbolistas, puseram-se a elevar colunas, pórticos, arcos do triunfo [...]” (QUINTANA, 2003, p. 117) – evidencia-se nos termos “poetas”, “colunas”, “pórticos” e arcos do triunfo”. Isto porque, recorrendo exatamente a estes termos e não a outros, coloca como alvo da crítica um grupo de poetas que rendia verdadeira reverência à arquitetura que exige o máximo de esmero por meio de cálculos matemáticos e geométricos, regras, proporções e perspectivas.

O sentido do texto torna-se mais amplo quando Quintana cita os românticos e simbolistas. Aí já não há mais dúvida de que o alvo de sua crítica é um determinado grupo de poetas modernistas. Embora ele não empregue esse termo no texto, isto fica patente quando afirma que eles “escreveram assim umas coisas que tinham as características da mais bela prosa: a precisão de termos, o desenvolvimento lógico, a correção da linguagem” (QUINTANA, 2003, p. 117). Para Quintana, isso não era poesia, era prosa.

Assim, para o poeta, a maior “conquista da poesia moderna é a transfiguração” [...], não a transformação precisa e lógica da linguagem. “O cotidiano é o incógnito do mistério” da poesia (QUINTANA, 2000, p. 146). O poema, como se vê nas entrelinhas das suposições críticas de Quintana, é feito do misterioso cotidiano e não das normas impostas pelos modismos que, às vezes, arrastam o poeta e a poesia rumo ao esquecimento. Possivelmente por acreditar nisto, afirme em entrevista à Edla Van Steen:⁶²

Tenho medo de ceder a injunções que não sejam a da pura expressão. Pois a gente sente necessidade é de expressão. A badalada comunicação é apenas uma decorrência disso. Um poeta deve escrever como se fosse o último vivente sobre a face da terra. – Então, para que escrever? – Por isso mesmo! Como o último vivente, ele não tem de pensar no que pensarão os outros. Às vezes – às vezes? – muita vez o poeta é induzido a modas, quando na verdade não há nada tão ridículo como os figurinos da última estação. Só nunca sai da moda quem está nu (QUINTANA, 2000, p. 146-147).

Nesse trecho da entrevista verificamos sua já reafirmada postura de aversão aos modismos literários. Declara à Edla Steen o seu temor de “ceder às injunções que não sejam a da pura expressão”, porque para ele é perigoso ao labor do poeta ser induzido pelas tendências da moda, visto que são todas fogos-fátuos, breves e passageiras. Ao afirmar isto não se dava conta que fazia parte desses modismos mesmo sem o desejar, ainda que fosse para criticá-los.

Provavelmente, por não se dar conta disso, lembre à entrevistadora e aos leitores que “só nunca sai de moda quem está nu”. A nudez a que se dirige é aquela que tentou angustiosamente manter em seus poemas, ao longo de sua carreira: segundo ele, longe dos “ismos” instituídos pelas modas literárias e para os quais tinha sempre um olhar de desconfiança ou uma postura de repulsa. Sua poesia, no entanto, não incólume a tudo isso.

Entretanto, foi essa atitude de desconfiança que o fez crítico do movimento em que ele, mesmo sem assumir, estava imerso. A liberdade de expressão, formal e estética, do Modernismo foi que lhe possibilitou, por exemplo, avaliar a sua situação

⁶² Essa entrevista foi realizada por Edla Van Steen, ainda na década de 1980, consta tanto na obra *Da preguiça como método de trabalho* (1987), de Quintana, quanto na obra *Viver e escrever*, editada pela L&PM, de Porto Alegre, com edição de 2008. v. 1.

e a de outros companheiros no cenário literário gaúcho, tão regionalista à época do Modernismo. Ao ser interpelado por Steen sobre isso, Quintana pondera:

Precisamos fazer muita força nesse sentido, se é da sua opinião que a gente deve trabalhar em conjunto. Os nossos esforços aqui são alguns notáveis, mas isolados, tanto no ambiente brasileiro como no próprio Rio Grande. Aliás, aqui a gente não vai muito nessa coisa de moda. Anda por aí uma *ortodoxia de arte proletária*, não é? Eu noto cá no Rio Grande, com satisfação, é um forte individualismo. Cada um dá o seu depoimento pessoal, diz a sua mensagem, a sua visão das coisas. Isto explica o surto admirável de individualidades tão diferentes como Augusto Meyer e Érico Veríssimo (QUINTANA, 2007, p. 183, grifo nosso).

Ao responder à entrevistadora, Quintana mostra-se cômico do que se passava no cenário literário nacional: “anda por aí uma ortodoxia de arte proletária” e local: “noto cá no Rio Grande, com grande satisfação, é um forte individualismo”. Ainda deixa claro que seu posicionamento, diante daquele contexto, não é o de equipe, de conjunto. Faz questão de enfatizar que os literatos rio-grandenses, e se inclui entre eles, não são de seguir moda, mostrando-se mais uma vez distante dessa tal “ortodoxia da arte proletária”.

Por essa razão cita nominalmente as expressões individuais, em sua opinião, mais importantes e, ao mesmo tempo, tão particulares daquele momento: Augusto Meyer e Érico Veríssimo. As artes dogmáticas, empenhadas, de caráter ortodoxo, de temário político e social parecem mesmo não ter caído no agrado do poeta, pois manteve essa postura por toda a vida, como temos acompanhado até aqui. Sua filiação partidária sempre foi da poesia.

Mario Quintana aponta, dessa forma, Augusto Meyer como expressão máxima da poesia do Rio Grande, e Erico Veríssimo, como maior nome da prosa. Segundo ele, estes autores são exemplares admiráveis de individualidades, mas se recusa a aceitar, para essas manifestações individuais, o epíteto de regionalista. Nesse sentido argumenta:

Enquanto existir a palavra regionalismo, estamos perdidos. A verdadeira obra de arte transcende as fronteiras. Simões Lopes, por exemplo, é um dos maiores *conteurs* do mundo; é assim que o admiro, e não só como regionalista. Há muita gente aqui que só escreve coisas regionais por um espírito de acanhado bairrismo; há poeta que se debulham em rimas diante de um umbu (porque é o nosso umbu) e ficam frios e silenciosos diante de um lampião de

esquina. Que diferença de qualidade poética pode haver entre um umbu e um lampião? Nenhuma. Outra coisa: tirantes honrosas exceções, o nosso regionalismo tem sido uma fantochada: gaúchos eternamente *valientes* e chinas irremediavelmente traidoras, estes bonecos convencionais que se agitam num texto aspeado de vocábulos fronteiriços, coisa muito boa para os futuros dicionaristas, mas de tão complicada leitura para um cidadão medianamente civilizado, como, por exemplo, *A demanda do Santo Graal*, ou quaisquer outros trechos do português arcaico (QUINTANA, 2007, p. 184).

Ao se posicionar acerca do regionalismo tão aclamado por alguns gaúchos de “acanhado bairrismo”, mostra-se arredio ao conceito, e irônico ao modo como o empregam alguns na literatura do Rio Grande. Sua concepção de literatura é a da “arte que transcende as fronteiras”. E se diverte com os personagens tão comumente regionais dos pampas, tão marcados pelo vocabulário fronteiriço que não se expressa nem se comunica, porque, segundo ele assevera, é de “tão complicada leitura para um cidadão medianamente civilizado” como “quaisquer trechos do português arcaico”. A esse regionalismo, espécie de modernismo gaúcho, ele também se mostra avesso e o critica sem rodeios.

Apresenta-se ciente da situação literária do seu Estado e do País: tem conhecimento da arte empenhada política e socialmente da década de 1930 e do tipo de regionalismo reinante no Rio Grande do Sul. Supostamente, por essa razão, encerra essa conversa, afirmando que, “excetuando o preconceito regionalista, as nossas manifestações literárias se caracterizam por um forte acento de individualismo” (QUINTANA, 2007, p. 184). Nesse conceito de individualismo provavelmente incluía a sua própria poesia.

Diante de tudo o que expusemos até aqui, não podemos ficar indiferentes ao fato de que Quintana foi crítico do movimento modernista do qual, por questões acidentais, ele também fazia parte. Não esconde suas reservas e, às vezes, até a negação a alguns dos aspectos mais importantes desse período literário. Em outras oportunidades, foge ao confronto direto, reservando-se o direito de confabular sob sua perspectiva a respeito da literatura, do Modernismo e do poema moderno que, conforme entende, é “impossível qualquer explicação: ou a gente aceita à primeira vista, ou não aceitará nunca: a poesia é o mistério evidente” (QUINTANA, 2007, p. 97).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao acompanharmos todo o trajeto da produção literária de Quintana por meio da leitura de suas obras constatamos que há em seus textos, de modo recorrente, as marcas do antimoderno. Obviamente que esta verificação somente foi possível considerando os estudos de Antoine Compagnon (2011). Muitos aspectos foram colaborando para essa constatação: seu declarado ressentimento com a literatura modernista brasileira, sua nostalgia de um passado distante e sua mal disfarçada aversão ao progresso e à urbanidade. Além disso, o vasto material metalinguístico presente em sua obra tornou viável a observação dos elementos que caracterizam sua poesia como antimoderna.

As elucidações expostas no segundo capítulo, visto que o primeiro traz a introdução do trabalho, nos permitiram verificar, na produção de Quintana, dados que nos levaram a encontrar respostas para o caráter antimoderno da sua obra. Amparados principalmente pelos conceitos de Compagnon (2011), constantes em *Os antimodernos*, na fortuna crítica de Mario Quintana, que ultrapassou a barreira da província onde ele nasceu, além da análise, quando necessária, de alguns de seus poemas, localizamos subsídios para atingir o objetivo primeiro deste trabalho: verificar os traços antimodernos da produção literária de Quintana.

No capítulo 2, após o levantamento das principais informações acerca do que vem a ser antimoderno, saímos em busca das marcas que o definem, não como categoria ou grupo literário, mas como marca de um estilo presente na poesia de Quintana. Nesse intuito, averiguamos a constante temática da morte, da nostalgia e da negação ao progresso e à vida urbana nos seus poemas.

O mal-estar de Quintana diante da vida urbana e agitada das grandes cidades, da novidade da luz elétrica, do progresso dos meios de comunicação e transporte, além da nostalgia dos velhões casarões e dos lampiões a gás, das ruazinhas tranquilas da antiga província de Porto Alegre, é a mesma nostalgia que constatamos nas opções literárias que o poeta assume diante das modernas novidades literárias vividas pelos moços do modernismo no Brasil.

Examinadas as marcas de uma poesia antimoderna em suas obras, não somente pela análise de alguns textos, mas também pelos olhares que lançamos sobre a fortuna crítica do poeta, conseguimos verificar o desconcerto de Quintana em meio às novidades da vida burguesa e tecnológica, além da relação de intimidade com a morte que a vida moderna rompeu, dando ao fim da existência uma aparência totalmente diferente daquela que a grande maioria está acostumada: como vimos em um de seus poemas, a morte é noiva prometida.

Além disso, entender o movimento modernista no Brasil e no Rio Grande do Sul nos auxiliou na compreensão de suas escolhas poéticas e de seu posicionamento estético ambivalente diante do cenário modernista brasileiro. Com o objetivo de apreender qual modelo de engajamento Quintana assumiu diante daquele cenário modernista, especialmente o da segunda geração, que fazia essa exigência dos autores daquele período, e considerando este um dos aspectos relevantes para compreender as marcas do como antimoderno, fomos em busca desses elementos em suas obras.

Constatamos, desse modo, no capítulo 3 que, embora Quintana negasse qualquer tipo de envolvimento político e/ou social, em matéria de poesia, tentou deixar claro, em grande parte de sua obra, a aversão a um certo tipo de poesia empenhada com as contingências sociais e literárias, mas especialmente estas últimas. Assim, encontramos o poeta combatendo grupos e ideais literários em muitas oportunidades, por meio de poemas, cartas, crônicas e entrevistas.

A retomada de alguns fatos históricos do modernismo brasileiro, especialmente nesse capítulo, daqueles referentes à terceira geração, foi importante para contextualizar as posturas de Mario Quintana. Assim pudemos conferir na poesia quintaniana uma postura de oposição, às vezes contraditória, à poética moderna. Mas no que tange àquela Geração de 1945 em diante, o que encontramos de modo perene foi uma deliberada negação, especialmente no que se refere ao Movimento Concretista, cujos rudimentos ele rejeitava.

O próprio Quintana buscou convencer leitores e crítica da sua falta de afinidade com os trabalhos em equipes e grupos literários, segundo ele, com os quais não se afinava. Embora participasse mesmo a contragosto do movimento

modernista, dizia-se livre de todas as peias e contingências literárias, o que de fato não é possível. Tanto isto é verdade que em dado momento argumenta que todos os poetas são filhos da herança literária que se consagra ao longo do tempo, ou seja, os grupos, os movimentos e as escolas.

Desse modo, pudemos verificar, por meio da análise tanto dos posicionamentos dos estudiosos acerca da obra de Quintana e quanto do exame de seus textos, que o engajamento literário desejado por Quintana é aquele que se empenha com a poesia, numa conduta assumidamente paradoxal, visto que não se foge às influências, por mais que se deseje, de um dado momento histórico e literário. O que se pode, algumas vezes, é se recusar a aceitar o novo, numa postura nostálgica e, ao mesmo tempo crítica, do presente.

Sua atitude de rejeição aos moldes da poesia produzida no Brasil durante o Modernismo pode ser constatada, por exemplo, no fato de jamais ter saído em definitivo do Rio Grande do Sul. No entanto, essa mesma atitude pode ser considerada um aspecto da sua posição de ressentido, que se faz presente em vários momentos de sua produção em prosa, particularmente. Mas é o tão conhecido “Poeminha do contra” que melhor traduz esse seu ressentimento. Ele afirma que “Todos esses que aí estão / Atravancando o meu caminho, / Eles passarão... / Eu passarinho!⁶³”.

Assim, a análise dos elementos característicos do antimoderno em sua poesia nos serviu de orientação para a busca de outra marca dessa antimodernidade: a crítica ao próprio modernismo. Dessa forma, chegamos ao capítulo 4, no qual discutimos algumas conjecturas acerca da metalinguagem, para clarearmos a acepção de metapoesia aqui empregada na análise dos poemas. Trazemos assim à tona, a partir dos textos em prosa de Quintana, a presença da crítica ao Modernismo brasileiro.

Essa parte do estudo nos revelou uma relação ambígua e, algumas vezes, paradoxal de Quintana com o Modernismo. Em seus textos em prosa, não só critica como às vezes ironiza sutilmente o Movimento no qual se inseriu mesmo a

⁶³ QUINTANA, Mario. **Caderno H**. São Paulo: Globo, 2003, p. 28.

contragosto, pois, recorreu a inúmeros recursos estéticos e estilísticos que dizia combater.

Desse último capítulo da tese, em que examinamos os poemas e os textos em prosa — as entrevistas, as cartas, os prefácios — verificamos que o processo de metalinguagem instaurado na poesia de Quintana é fruto de uma postura acerca do labor literário assumida por ele. Empenhado com a sua poesia, com a poesia em que ele acreditava, ficou fácil perceber, pelas críticas que realizou ao movimento modernista e aos seus personagens que ele sabia exatamente o que estava fazendo e de que lado do Modernismo tentava a todo custo se postar: do outro lado, do lado oposto. O que nos leva a crer que, além das marcas antimodernas presentes em seus textos, há em Quintana uma tentativa de ser anti-moderno, ou seja, contrário ao moderno.

Dessas nossas constatações, podemos dizer que Quintana não era um mero piadista, um sonetista razoável, um retardatário, um alienado poético, embora muitas vezes tenha sido apressadamente acusado disso. Dos versos clássicos da primeira obra para os poemas em prosa, por exemplo, notamos as diversas nuances de suas posturas estilísticas e poética, autorizadas, entre outras coisas, pelos recursos do próprio modernismo que ele criticava. Essa ambivalência tão constante em Quintana define também o crítico do movimento no qual estava – querendo ou não – inserido.

Compreendemos melhor essa atitude ao lembrar as constatações de Compagnon (2011) sobre o antimoderno como crítico do moderno e aquelas trazidas por Octavio Paz (2012, p. 288), em *Signos em rotação*, ao afirmar que, na era moderna, “estabeleceu-se a união entre poesia e crítica, o que se configura também como mecanismo metalinguístico”. Na poesia de Quintana, encontramos a reflexão crítica como “método poético de aproximação do objeto” com o qual ele lidava: o poema moderno e para o qual dirigia suas reservas.

Assim, procuramos mostrar ao longo da tese um Quintana distinto daquele que é apresentado pela maioria de seus críticos. As considerações teóricas que ele realiza em suas obras e que compõem, sem dúvida, também uma poética particular, não são simples conjecturas metalinguísticas, são produtos de uma postura definida dentro do cenário literário em que ele se encontrava.

A postura de um moderno ressentido com o modernismo surge em seus textos por meio de críticas indiretas sobre o versolibrismo, o concretismo, a linguagem e a estrutura poética das produções de seus contemporâneos. Mostra-se conhecedor dos fatos e dos boatos que circundavam o movimento modernista em São Paulo. Segundo tenta demonstrar, não se deixa impressionar pelos apelos dos novos modernos e, algumas vezes, inspirados por temas antipoéticos, explora o recurso da inversão, transformando valores estéticos em sugestões alternativas e individuais de produção da sua poesia, na busca de romper com os padrões estabelecidos.

Quintana traz para a nossa reflexão, e de seus leitores, uma série de proposições a respeito da literatura moderna, do material cotidiano de que seus poemas se compõe, da instabilidade de se acompanhar os modismos literários, do perigo, conforme ele, do trabalho poético em equipe, entre outras coisas. No desenrolar do estudo, vimos o poeta ratificar insistentemente que trabalho em equipe nunca lhe atraiu, talvez porque não tenha se ajustado a nenhum deles, fora que estava do eixo de maior efervescência do modernismo brasileiro.

Possivelmente por essa razão, argumente que sua caminhada sempre se deu de modo individual, embora não negue ter se valido dos aspectos de determinados movimentos, como o Simbolismo, o Surrealismo e o Modernismo, com os quais, em alguns pontos, diz ele, se identificou. Mas não deixa de criticá-los e, em alguns momentos, de forma irônica.

Dessa forma, as abordagens que realizamos nesta tese podem não satisfazer a determinada crítica do poeta, mas, para nós, aponta para outros rumos no que se refere as reflexões em torno da obra de Quintana. Porque embora ele assegure ter sido sempre gazeador de todas as escolas literárias, não podemos dizer o mesmo quanto a sua filiação poética porque Mario Quintana pertence à família dos modernos ressentidos, que trazem em sua obra as marcas do antimoderno.

Esperamos, com esse estudo, ter colaborado, mesmo que de modo tímido, para desvelar aspectos novos da poética de Mario Quintana, ainda desconhecidos no meio acadêmico. Almejamos também deixar, quem sabe, pistas para futuras e

profícuas pesquisas. Entrar em contato mais íntimo com a poesia de Quintana é um desafio. Ei-lo aí para quem o desejar.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: EDUSP, 2005.
- ALVES, José Edil de Lima (Org.). **Mario Quintana: cotidiano, lirismo e ironia**. Canoas: ULBRA, 2006.
- ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 3. ed. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRADE, Mario. *A escrava que não é Isaura*. In: **Pauliceia desvairada**. São Paulo: Livraria Lealdade, 1925. p. 90.
- ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo. In: **Pauliceia desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1922. p. 11.
- BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. Seguida de uma antologia/posfácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Altaya, 1997.
- BANDEIRA, Manuel. **Seleção prosa e verso**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1971.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 4.
- BECKER, Paulo. **Mario Quintana: as faces do feiticeiro**. Porto Alegre: UFRS/EDIPUCRS, 1996.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- BERNARD, S. **Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: A.-G. Nizet, 1994.
- BITTENCOURT, Gilda N. da Silva (1983). **Caminhos de Mário Quintana: a formação do poeta**. Dissertação (Mestrado) – UFRGS, 1983.
- BITTENCOURT, Gilda N. da Silva. A rua dos cataventos: os primeiros passos de Mario Quintana. In: **Revista da Faculdade Porto Alegrense de Educação, Ciências e Letras**. Porto Alegre, n. 7, p. 76-91, 1986.
- BITTENCOURT, Gilda N. da Silva. Espelho mágico: gênese do verso curto e do humor em Mario Quintana. In: **Revista da Faculdade Porto Alegrense de Educação, Ciências e Letras**. Porto Alegre, n. 39, p. 47-64, jan./jun. 2006.

BOMBINI, Rosilene Frederico Rocha. **O universo metalinguístico na obra de Mario Quintana**: uma poética da linguagem. 2013. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2013.

BORDINI, Maria da Glória. A arte do poeta Quintana. In:_____. **Na esquina do tempo**: 100 anos com Mario Quintana. Org. João Claudio Arendt; Cinara Ferreira Pavani. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006. p. 9-15.

BORDINI, Maria da Glória. Imaginação moderna e intimidade com o leitor. In: SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. **Mario Quintana**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 7-13.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BRASIL, Assis. **História crítica da literatura brasileira**: o modernismo. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

BRASIL, Assis. **Teoria e prática da crítica literária**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BRASIL, Assis. **Vocabulário técnico de literatura**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica>.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista**: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1995.

CARVALHAL, Tânia Franco. Prefácio. In: QUINTANA, Mario. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Quintana, entre o sonhado e o vivido**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1997.

CARVALHO, Vinícius Mariano. **Fora da poesia não há salvação**: uma hermenêutica literária da poesia de Mario Quintana à luz da teologia negativa. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade de Passau, Alemanha, 2006.

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

CASTRO, Sílvio (Dir.). A semana de arte moderna de 1922 e a proposta modernista. In: **História da literatura brasileira**. vol. 3. Lisboa: Publicações Alfa, 1999.

CASTRO, Sílvio (dir.). **História da literatura brasileira**. vol. 2. Lisboa: Publicações Alfa, 1999.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. 4. ed. São Paulo: 2002.

CHKLOVSKI, V. A arte como processo. In: **Teoria da literatura**, vol. I. Trad. de Isabel Pascoal. Lisboa: 70, 1999. (Col. Signos.).

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice B. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COMPAGNON, A. **Os antimodernos**: De Joseph de Maistre a Roland Barthes. Tradução de Laura Taddei Bandini. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

COSTA, Édison José da. A geração de 45. **Letras**. Curitiba, UFPR, n. 49, p. 53-60, 1998.

CUNHA, Fausto. Assassinemos o poeta. In: **A luta literária**. Rio de Janeiro: Lidor, 1965.

CUNHA, Fausto. **Os melhores poemas de Mário Quintana**. São Paulo: Global, 2002.

CUNHA, Fausto. Poesia e poética de Mario Quintana. In: **A leitura aberta**: estudos de crítica literária. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

DEGRAZIA, José Eduardo. Anotações do esconderijo. In: QUINTANA, Mario. **Esconderijos do tempo**. São Paulo: Globo, 2005.

DOLEŽEL, Lubomír. **A poética ocidental**: tradição e inovação. Trad. de Vivina de Campos Figueiredo, pref. de Carlos Reis. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

Fábio Prikladnicki, do **Jornal Zero Hora**, em matéria de 5 de maio de 2014. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/05/morto-ha-20-anos-mario-quintana-tem-a-admiracao-de-novos-leitores-4491865.html>

FACHINELLI, Nelson. **Mario Quintana**: vida e obra. Porto Alegre: Bels, 1976.

FERNANDES, Mônica Luíza Sócio. **Ecos clássicos da moderna poesia de Quintana**. 2001. Dissertação (Mestrado) – UESP, 2001.

FERRAZ, Renata Romero. **A autocrítica dialógica dos quintanares em prosa**. 2006. Dissertação (Mestrado) – UNB, Brasília, 2006.

FISCHER, Luís Augusto & Sérgio Luís (Org.). **Mario Quintana**: uma vida para a poesia. Porto Alegre: WS, 2006.

FONSECA, Juarez. **Ora bolas**: o humor de Mario Quintana. Porto Alegre: LP&M, 2006.

FREDMAN, S. **Poet's prose**: the crisis in american verse. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução dos textos por Marise M. Curioni e tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOYANNA, Flávia Jardim Ferraz. **O lirismo antirromântico em Manuel Bandeira**. Recife: FUNDARPE, 1994.

HOHLFELDT, Antonio. Prefácio. O instante, matéria-prima da poesia. In: **Baú de espantos**. São Paulo: Globo, 2006.

HUCKER JS; Stermac L. The evaluation and treatment of sexual violence, necrophilia and asphyxiophilia. **PsychiatrClin North Am**. 1992.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0**. São Paulo: Objetiva, 2009.

HUPPES, Ivete Susana Kist. **A poética de Mario Quintana**. 1979. Dissertação (Mestrado) – PUCRS, 1979.

LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: **A dimensão da noite e outros ensaios** (org. Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **Modernismo no Rio Grande do Sul**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1972.

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

LINS, Wilson. **Musa vingadora**: crônica do epigrama na Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 1999.

MARCORICONI, Ítalo. **Demarcando terrenos, alinhavando notas** (para uma história da poesia recente no Brasil). Rio de Janeiro, 1992. (Texto mimeografado).

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. A poesia transitiva de Mario Quintana. In: **Revista da Faculdade Porto Alegre de Educação, Ciências e Letras**. Porto Alegre, n. 39, p. 39-46, jan./jun. 2006.

MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição: inspiração e trabalho de arte. In: **Revista Brasileira de Poesia**, n. 7, abr. 1956.

MERQUIOR, José Guilherme. **Crítica**: 1964-1989. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MEYER, Augusto. O fenômeno Quintana. In: **A forma secreta**. Rio de Janeiro: Lido, 1965.

MILLER, MORAIS, Carlos Dante. Mario Quintana – o aprendiz de feiticeiro. **Província de São Pedro**. Porto Alegre, n. 16, p. 164-168, dez. 1951.

MILLIET, Sérgio. **Diário crítico**. São Paulo: Martins, [197?]. v. 3, 6.

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

MOREIRA, Alice T. Campos. **Revista Província de São Pedro**: órgão por excelência da província brasileira. Porto Alegre: Letras de Hoje, 2001.

NADEAU, M. **Histoire Du Surréalisme**. Paris: Seuil, 1958.

NUNES, Mônica Rodrigues. **Paulicéia literária**: páginas e suplementos literários em jornais paulistanos (1920-1964). Disponível em: <http://livroseoutrasmidias.org/papers/pauliceia-literaria-paginas-e-suplementos-literarios-em-jornais-paulistanos.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2016.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**: do romantismo a vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEIXOTO, Sérgio Alves. **Mario Quintana**: o poeta e a poesia. 1978. Dissertação (Mestrado) – UFRJ, 1978.

PEIXOTO, Sérgio Alves. No centenário do poeta Mário Quintana. **CARAVELLE** – Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 87, p.147-155, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 30 mar. 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Um novo olhar sobre a cidade: a nova história cultural e as representações do urbano. In: MAUCH, Cláudia et al. **Porto Alegre na virada do século 19**: cultura e sociedade. Porto Alegre/Canoas/São Leopoldo: EDUFRGS / Ulbra / Unisinos, 1994.

PINTO, Sérgio Castro. Cem anos de Mario Quintana. **Jornal O Norte Online**. Paraíba, 26 jan. 2006.

PINTO, Sérgio Castro. **Longe daqui, aqui mesmo**. A poética de Mario Quintana. São Leopoldo: Unisinos, 2000.

QUINTANA, Mario. **Preparativos de viagem**. São Paulo: Globo, 2008. p. 127.

QUINTANA, Mario. **Porta giratória**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007.

QUINTANA, Mario. **Sapato florido**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.

- QUINTANA, Mario. **A rua dos cataventos**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005a.
- QUINTANA, Mario. **Canções**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005b.
- QUINTANA, Mario. **Esconderijo do tempo**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2005c.
- QUINTANA, Mario. **Baú de espantos**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005d.
- QUINTANA, Mario. **A cor do invisível**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005e.
- QUINTANA, Mario. **Espelho mágico**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005f.
- QUINTANA, Mario. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005g.
- QUINTANA, Mario. **Apontamentos de história sobrenatural**. 1. reimp. São Paulo: Globo, 2005.
- QUINTANA, Mario. **Caderno H**. 9. ed. São Paulo: Globo, 2003.
- QUINTANA, Mario. **Água/Water/água**. Porto Alegre: Artes e Ofício, 2001. (Ed. Trilíngue).
- QUINTANA, Mario. **Da preguiça como método de trabalho**. 5. ed. São Paulo: Globo, 2000.
- QUINTANA, Mario. **A vaca e o hipogrifo**. 1. ed. São Paulo: Globo, 1995.
- QUINTANA, Mario. Bilhete ao James. **Província de São Pedro**. Porto Alegre, v. 2, n. 5, p. 55, jun. 1946.
- QUINTANA, Mario. **Na volta da esquina**. São Paulo: Globo, 1978.
- RESTUM, Olga. **Mario Quintana: recepções críticas e leitura avulsa**. Tese (Doutorado) – Rio de Janeiro: PUCRJ, 1994.
- REVISTA DIGITAL do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 566-576, jul./dez. 2015. Poesia na **Revista do Globo**: duas fases, duas faces. Diego Grando. Acesso em: 6 dez. 2015.
- RODRIGUES, Geraldo Pinto. **Poetas por poeta**. São Paulo: Marideni, 1988.
- RÜDIGER, Francisco. **Tendências do jornalismo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.
- SAAVEDRA, Carola. Da poesia e outros feitiços. In: QUINTANA, Mario. **O aprendiz de feiticeiro seguido de Espelho mágico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **O desemprego do poeta**. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1962. p. 165.
- SANTOS, Gilfrancisco. Pinheiro Viegas e o epigrama na Bahia. Disponível em: <<http://jornadaonline.blogspot.com/2010/05/pinheiro-viegas-e-o-epigrama-na-bahia.html>>. Acesso em: 12 dez. 2013. Texto publicado em **A tarde cultural**, 15 dez. 2001.

SCHMIDT, Simone Pereira. Mario Quintana e a difícil arte de ser menor. In: **Revista da Faculdade Porto Alegrense de Educação, Ciências e Letras**. Porto Alegre, n. 39, p. 65-71, jan./jun. 2006.

SOARES, Terezinha Pezzini. **Ibirapuitan e Província de São Pedro**: uma história da recepção a obra de Mario Quintana. 2010. Dissertação (Mestrado) – URI, 2010.

STEEN, Edla van. **Viver e escrever**. Porto Alegre: L&PM, 1891. v. 1.

TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX**. Trad. de Wilma Freitas R. de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

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**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TELES, Gilberto Mendonça. **A escrituração da escrita**: teoria e prática do texto literário. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. **Contramargem**: estudos de literatura. São Paulo: Loyola, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. **Estudos de poesia brasileira**. Coimbra: Almedina, 1985.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 12. ed. Petrópolis RJ: Vozes, 1994.

TOIPA, Helana Costa. **Mathésis**. vol. 15, ano 2006. Os Clássicos nos Epigramas Portugueses Setecentistas. p. 111-126. Universidade Católica Portuguesa – Viseu.

TREVISAN, Armindo. **Ler por dentro**. Porto Alegre: Pradense, 2010.

TREVISAN, Armindo. **Mario Quintana desconhecido**. Porto Alegre: Brejo, 2006.

TREVISAN, Armindo. Reflexões sobre a poesia. **Colóquio-Letras**, n. 37. Lisboa, maio, 1997. p. 34-41.

TREVISAN, Sílvia Helena Miguel. **A metapoética na obra de Florbela Espanca e Cecília Meireles**. Tese. Doutorado. 2007. USP. São Paulo, 2007.

VASSALO, Márcio. **Mario Quintana**. São Paulo: Moderna, 2005.

VERISSIMO, Erico. **Entre Deus e o pobre diabo**. Província de São Pedro, 1946.

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

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. **A simplicidade sublime da poesia de Mario Quintana**. 1995. Dissertação (Mestrado) – UFG, 1995.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. Ensaio sobre uma canção de muito longe. In: **Revista da Faculdade Porto Alegre de Educação, Ciências e Letras**. Porto Alegre, n. 39, p. 24-38, jan./jun. 2006.

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

ZILBERMAN, Regina. **Literatura comentada**: Mario Quintana. São Paulo: Abril Educação, 1982.

ZILBERMAN, Regina. Mario Quintana e o Brasil dos poetas modernos. In: **Revista da Faculdade Porto Alegre de Educação, Ciências e Letras**. Porto Alegre, n. 39, p. 11-23, jan./jun. 2006.