

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

**A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO NA POESIA DE
MARIO QUINTANA**

JOSÉ HÉLDER PINHEIRO ALVES

São Paulo, 2000

JOSÉ HÉLDER PINHEIRO ALVES

**A REPRESENTAÇÃO DO TEMPO NA POESIA DE
MARIO QUINTANA**

Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas-USP como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça

SÃO PAULO

2000

ABREVIATURAS

ARC - A rua dos cataventos.

Ca - Canções.

SF - Sapato florido..

EM - Espelho mágico.

OAF - O aprendiz de feiticeiro.

CH - Caderno H.

AHS - Apontamentos de história sobrenatural.

AVH - A vaca e o hipogrifo.

ET - Esconderijos do tempo.

BE - Baú de espantos.

DPMT - Da preguiça como método de trabalho.

PV - Preparativos de viagem.

PG - Porta giratória.

ACI - A cor do invisível.

VSD -Velório sem defunto.

NAP - Nova antologia poética.

Dedicatória

Este trabalho é para Raimundo Alves da Silva, meu pai, e Lourdenise Pinheiro Alves, minha mãe. É também para meus irmãos e irmãs: Nonato, Lúcia, Pedro Jorge, João César, Domingos Sávio, João Vianey, Goretti, Artur e Irene Raquel. E para Dulcinea Loureiro, pelos dias alegres que vivemos juntos e que não morrerão.

AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas que em diferentes momentos, contribuíram para a realização deste trabalho. A todos quero expressar aqui meus agradecimentos.

Inicialmente, ao Departamento de Letras da Universidade Federal da Paraíba, campus II, Campina Grande, que me liberou das atividades acadêmicas nesses quatro anos. No âmbito do espaço acadêmico quero destacar a dedicação de Belquice, secretária do Departamento, pelos lembretes, pelo cuidado e atenção aos trâmites legais. Meus "negócios" tiveram neste período o respaldo de Maria Edilnete, cuja amizade muito me alegra. Seu Raimundo e dona Tica cuidaram de minha casa, de meus livros, de minhas plantinhas com a maior dedicação. E dona Adalgiza, pela amizade e pelas recepções carinhosas quando retornávamos a Campina Grande. Também Nilciete, sempre disponível para colaborar conosco e Nerize, amiga de muitos invernos e verões. Às três, muito obrigado.

Desde que iniciei os estudos sobre a poesia de Mario Quintana muitas pessoas discutiram e leram comigo partes da obra do poeta gaúcho. Paulina Lira e Fabiana Ramos começaram comigo este percurso - e nem sabíamos que chegaria onde chegou. Janaína Guedes, interlocutora sensível e perspicaz, iniciou e deu continuidade à leitura da poesia de Quintana. Em São Paulo fizemos grandes amizades. Ana Luíza, pela amizade, disponibilidade para conversa, pelas aulas de francês, sobretudo pela atenção

constante. A Maria Claudete pelo afeto, sem esquecer os tantos programas culturais, pela alegria e serenidade que sempre nos transmite. O mineiro Mário Alex Rosa, o homem que respira poesia, pelas indicações de livros e artigos, sobretudo pela amizade, lembrando sempre das intermináveis conversas em São Paulo e Campinas. A Rejane Tito, companheira de Campina Grande, que leu e releu em primeira mão tudo que escrevemos, minha gratidão e meu carinho. Aos demais companheiros de pós: Gabriel, César, Ângelo, Wilton, Leila, Luciana e Raquel pelos discussões em nossos encontros, pelos almoços, pela convivência. Mirella Brito, amiga de todas as horas, pela ajuda na revisão das citações, mas, sobretudo pela amizade. Márcia Tavares, pela disponibilidade, pelo carinho que, com sua família, sempre me acolheu. Quando estive no Rio Grande do Sul, meu porto seguro foi Santa Cruz, onde reencontrei velhos amigos e amigas que me acolheram com dedicação e amizade: Milton e Suzana, Magda e João Pedro, Isabel, Margareth e minha querida Carmen Inês. Valeu, tchê!

Meus dias em São Paulo não teriam sido tão profícuos se não fosse a presença de Juliana Amaral e Luís Felipe exemplos de amizade, de carinho, de afetividade. Muito obrigado. Invadi o apartamento de meu irmão, João César, e sempre trouxe comigo amigos e amigas para congressos, encontros, bienais. E ele acolheu a todos sempre alegre e disponível para um passeio pela Sampa que conhece tão bem. Valeu João. A Maria José e minhas sobrinhas Anayê e Maíra, pelo carinho, pelos encontros descontraídos. Não poderia deixar de lembrar aqui as meninas da Livraria Duas Cidades - Maria Antônia, Mara Valle s, Cecília e Lillian pelos livros, pelas longas conversas - uma amizade que nasceu e criou raízes. Em João Pessoa, meu porto de passagem, sempre

contei com a disponibilidade e o afeto de Ana Marinho. Obrigado. A André Luís, interlocutor sensível e atencioso, sempre disponível para leituras, preciso nas observações, agradeço e, sobretudo, louvo a amizade que nasceu.

Aos professores José Miguel Wisnik e Joaquim Aguiar quero agradecer pelo cuidado com que leram o relatório de qualificação, pelos questionamentos e pelas sugestões.

Por fim, ao professor Alcides Villaça, pela orientação dedicada, sincera e exigente. Sobretudo, pela amizade, pelas tantas conversas em sua casa, no aconchego de sua família. Também a Aidê, sua companheira, que nos recebeu tantas vezes, sempre com alegria.

À CAPES, pela concessão da bolsa.

contei com a disponibilidade e o afeto de Ana Marinho. Obrigado.

Aos professores José Miguel Wisnik e Joaquim Aguiar quero agradecer pelo cuidado com que leram o relatório de qualificação, pelos questionamentos e pelas sugestões.

Por fim, ao professor Alcides Villaça, pela orientação dedicada, sincera e exigente. Sobretudo, pela amizade, pelas tantas conversas em sua casa, no aconchego de sua família. Também a Aidê, sua companheira, que nos recebeu tantas vezes, sempre com alegria.

À CAPES, pela concessão da bolsa.

ÀS VEZES TUDO SE ILUMINA

Às vezes tudo se ilumina de uma intensa irrealidade
E é como se agora este pobre, este único, este efêmero instante do mundo
Estivesse pintado numa tela, sempre...

Mario Quintana – *A cor do invisível*

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	12
I. A CRÍTICA E A POESIA DE MARIO QUINTANA	17
Primeiras obras e o contexto literário	21
Outras leituras.....	26
II. CONVITE À DANÇA	45
E dançamos em roda	46
Dancemos todos em bando	53
A poesia é a dança.....	60
Dança e consumação	65
A menina dança	69
III. VIVER TÃO SÓ DE MOMENTOS.....	74
O impressionismo e a figuração do instante	75
Tudo vai recomeçar.....	85
Passeio de barco	92
Confluências	98
IV. NO FRÊMITO DA HORA.....	103
Uma data ilegível.....	105
Instante erótico.....	110
Mito e poesia.....	114
V. ALGUÉM ESTÁ SORRINDO ETERNAMENTE	119
Súbito reencontro	122
Uma bolha de tempo	131
VI. UMA VOZ RECONHECÍVEL	137
O epicurismo e a revalorização do tempo.....	139
Vontade pedagógica.....	148
O fruto da simplicidade.....	150
BIBLIOGRAFIA.....	153

RÉSUMÉ

Cette thèse est une étude des moyens de représentations du temps dans la poésie lyrique de Mario Quintana. A partir de l'analyse de quelques de ses poèmes, on a essayé de montrer les différents moyens desquels le poète s'utilize pour faire figurer les inquiétudes que le temps suscite. La lecture de l'ensemble d'oeuvres concernant Quintana que l'on a faite a rendu possible arriver à une valorisation de l'oeuvre dans une perspective qui n'avait pas encore été exploitée. Tout au long des analyses on a établi quelques relations entre la poésie lyrique de Mario Quintana et d'autres champs de la culture tels que la danse, la peinture impressionniste et des aspects de la théorie du mythe. On a, enfin, essayé d'indiquer l'aptitude fondamentale qui émane des différentes façons de la représentation du temps dans l'oeuvre du poète. Cette aptitude a des liens avec quelques présupposés philosophiques des épicuriens.

RESUMO

A tese estuda os modos de representação do tempo na lírica de Mario Quintana. A partir da análise de poemas, procurou-se mostrar os diferentes modos de que lança mão o poeta para figurar inquietações que o tempo suscita. O diálogo inicial com a fortuna crítica disponível possibilitou chegar a uma valoração da obra sob uma perspectiva que ainda não fora observada. No percurso das análises são estabelecidas algumas relações entre a lírica de Quintana com outros campos da cultura como a dança, a pintura impressionista e aspectos da teoria do mito. Buscou-se, ao final, indicar a atitude fundamental que emana das diferentes formas de representação do tempo na lírica do poeta. Esta atitude está ligada a alguns pressupostos da filosofia epicurista.

INTRODUÇÃO

Investigar o sentido que o tempo assume na obra de um poeta é das tarefas mais árduas para o leitor de poesia. As dificuldades são de natureza diversa. De um modo geral, pode-se afirmar que a lírica mantém sempre uma ligação com o tempo: o tempo histórico a que o poeta está ligado e que pode comparecer através de alusões a acontecimentos ou diretamente tematizandando-os; o tempo interior enquanto consciência da transitoriedade da vida - a passagem das horas, o envelhecimento, a tópica do *carpe diem* - e as inquietações que provoca no sujeito; também o tempo mítico que o poeta busca figurar projetando-se ora num passado em que a comunhão homem-natureza se daria de um modo pleno ora num futuro a ser construído; por último, o tempo enquanto memória, retomada de experiências vividas.

A questão central para quem vai se debruçar sobre a representação do tempo em determinada lírica é saber o sentido que ele assume no corpo da obra. Para determiná-lo é necessário um longo percurso de análise de textos.

Muitas vezes o tempo se oculta nas imagens, e, mesmo quando há figuração de repouso, quietude, elas podem esconder a recusa a certos modos de vivenciá-lo ou a confiança noutros modos de experimentá-lo.

Difícilmente se pode fugir ao estudo temático quando tratamos do tempo na lírica. De que modo ele ilumina as preferências e obsessões do poeta? Que inquietações ele suscita? Que atitudes diante do mundo ele impulsiona? Que facetas da alma humana ele vela ou desvela?

O caminho percorrido neste estudo vai da fortuna crítica do poeta à leitura particularizada dos poemas. Nos capítulos de caráter analítico recorreremos sempre ao campo da cultura para situar melhor o alcance da poesia estudada. Referências feitas à dança, ao mito, à memória, ao impressionismo são complementares. Foram os poemas que nos levaram a apontar convergências entre a lírica de Quintana e esses campos da cultura.

Passo em revista a fortuna crítica do poeta (capítulo I), chamando a atenção para os acertos e equívocos de seus leitores - sobretudo a crítica jornalística da década de 40 e 50. A partir da década de 70 a poesia de Quintana passa a ser avaliada pela crítica universitária e é quando surgem as leituras mais abrangentes da obra. O estudo detido do conjunto da fortuna crítica ajudou-me a definir o corpus a ser pesquisado em nossa tese. Percebi que a representação do tempo quase ainda não fora estudada e que poderia fornecer elementos interpretativos novos para a poesia de Quintana.

O motivo da dança (capítulo II), pouco notado pela nossa crítica e sequer apontado na poesia de Quintana, pareceu-me bastante revelador de uma concepção particular do poeta sobre o tempo. A dança, que, segundo Baudelaire, "é a poesia com braços e pernas", articula tempo e espaço de modo peculiar, e aparece na poesia de Quintana quase como uma metáfora de um modo do homem viver o dia-a-dia. Os poemas estudados nessa parte do trabalho, recolhidos de diferentes momentos da obra do poeta, mantêm uma unidade afirmada pela constante presença do tempo. Noutras palavras, a dança é o motivo, enquanto o tema é o tempo.

A partir da análise de dois poemas de *Canções* (capítulo III), segundo livro do poeta, procuro demonstrar as afinidades entre a representação do tempo na estética impressionista - basicamente pintores impressionistas franceses, e, mais particularmente, Monet - e a poesia de nosso poeta. Vale lembrar aqui a profunda ligação de Quintana com a cultura francesa, bem como o fato de ter sido um dos consagrados tradutores de Proust. Não pretendo filiar a poesia do poeta gaúcho ao Impressionismo francês; antes, quero mostrar as afinidades ou, como poderia dizer o próprio poeta, algumas "confluências" entre ambos. A marca da representação do tempo estudada nesse capítulo caracteriza-se pela captação do "instante fugidio", revelando uma constante abertura ao tempo. Outros poemas foram convocados, de passagem, no intuito de mostrar como o registro da fugacidade incide em diferentes obras.

Noutro momento do trabalho (capítulo IV), estudo alguns poemas de *O aprendiz de feiticeiro*, considerado

pela crítica o livro de amadurecimento do poeta. A partir das análises vamos descobrindo que o tempo representado nessa obra articula-se a uma concepção mítica. O conceito de tempo mítico de que lançamos mão aqui foi sistematizado na importante obra *Filosofia das formas simbólicas*, de Ernst Cassirer e, sobretudo, em ensaios mais curtos de seu *Linguagem e Mito*.

Os poemas estudados no quinto capítulo estão nos livros *Apontamentos de história sobrenatural* (1976) e *Esconderijos do tempo* (1980). Como se vê, são obras de um poeta já velho, e esta situação está representada nos poemas. O tempo aqui está ligado à memória, ao resgate de experiências com amigos, a imagens da infância e à lembrança de pessoas que já morreram. O tom dos poemas é, muitas vezes, melancólico, mas o poeta conserva sempre um certo encantamento ante o tempo vivido e parece acreditar na possibilidade de conservá-lo.

As diferentes facetas de representação do tempo conferem um rosto próprio à poesia de Quintana. Chegamos, ao final (capítulo VI), à indicação de uma atitude fundamental do poeta. Esta atitude filia-se, a nosso ver, a alguns pressupostos da filosofia epicurista. Para chegarmos a esta perspectiva filosófica da poesia de Quintana foi necessário todo um percurso de leituras, releituras e análise de poemas.

Por fim, devo esclarecer que os textos selecionados para análise foram recolhidas de livros de poemas em verso. Acredito que o melhor da poesia de Quintana são os poemas em verso. A poesia em prosa foi convocada para ratificar as descobertas proporcionadas pela análise.

Apenas no último capítulo lanço mão deste gênero de poesia.

Alguns poemas de Quintana são encontrados em mais de um livro. Isto se deve às várias antologias de sua obra, e também ao fato de que muitos que aparecem, inicialmente, em livros de prosa poética reaparecerem, depois, em livros de poemas em verso.

I A CRÍTICA E A POESIA DE MARIO QUINTANA

Estamos há 60 anos da publicação do primeiro livro de poesia de Mario Quintana, *A Rua dos Cataventos* (1940). Nestas seis décadas de existência, a poesia de Quintana foi objeto de leituras pontuais, quer no âmbito da crítica jornalística, nas décadas de 40 a 60, quer no âmbito da crítica universitária, a partir do final da década de 70.

Foi a partir da década de 70 que a poesia de Quintana começou a ser lida por um público mais amplo, com a publicação de *Poesias* (1962), que reunia seus cinco primeiros livros, e, posteriormente, com sua *Antologia Poética*, organizada por Paulo Mendes Campos e Rubem Braga (1966). O leitor passou a ler a poesia de Quintana e a ter sintonia com sua obra, sobretudo livros como *Caderno H* (1973), que já está na 6ª. edição. O leitor jovem terá conhecido *Pé de pilão*, verdadeiro clássico de nossa literatura infantil, publicado em 1979. Ainda nesse terreno, já havia publicado, em 1948, *O batalhão das Letras*, reeditado na década e 80 e 90. Estas publicações, somadas ao *Diário Poético* (1985) (depois passou a se chamar *Agenda Poética*), fizeram de Quintana um poeta conhecido nacionalmente e lido por diferentes estratos da população.

No círculo acadêmico, se não há propriamente uma crítica que aponte os limites da poesia de Quintana, há, por outro lado, comentários que indiciam conhecimento apenas de parte da obra. Alfredo Bosi, em sua importante *História concisa da literatura brasileira*, refere-se ao poeta com a seguinte afirmativa: "poeta que encontrou formas felizes de humor sem sair do clima neo-simbolista que condicionara sua formação."¹ O comentário do crítico sobre o clima neo-simbolista aplica-se apenas à parte inicial da obra do poeta. Massaud Moisés é dos poucos historiadores da literatura que se deteve minimamente sobre a poesia de Quintana. Para o crítico "é importante reconhecer em Mario Quintana um dos líricos maiores da modernidade, dono de uma fluência como que encontrada por um movimento de espontânea adesão ao poético das coisas, dos seres, do tempo, do vento, do mar, etc. (...)"² O crítico faz uma aproximação da lírica de Quintana à do poeta francês Jacques Prévert. Outro fato a ser notado é que nosso poeta não comparece em importantes antologias como *Presença da Literatura Brasileira*, vol. III, de Antonio Candido e J. Aderaldo Castella em que nem sequer citam o poeta. *Poesia do Modernismo*, organizada por Mário da Silva Brito, também omite o nome do poeta gaúcho. Por outro lado, em antologias abrangentes como a organizada por Péricles Eugênio da Silva Ramos - *Poesia Moderna* -, bate-se sempre na velha tecla da influência de Antônio Nobre.

Uma hipótese que justifique estas ausências seria a "simplicidade" de sua poesia. Há críticos que afirmam

¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, p. 516.

² MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. p. 350.

ou corrige: cada vez que se relê uma obra, o processo de interpretação que se mantinha fechado reabre-se, e tudo é recolocado em questão; mesmo aquilo que se conservou da primeira interpretação é profundamente mudado, acolhido num novo contexto e integrado por novas descobertas."³

Alguns pontos deste modo de compreender a interpretação parecem-me da maior importância. Ela é "infinita", mas quanto ao "número" e ao "processo". Não quer dizer, portanto, que qualquer interpretação seja válida. Por outro lado, ela não é "definitiva", pois nunca estará acabada. Essa idéia de processo que se dá no fenómeno da interpretação nos vacina contra o dogmatismo, contra os juízos absolutos. Na síntese do filósofo, três momentos nucleares permanecem em qualquer processo de interpretação: "revisão, integração, aprofundamento". Diria que esses movimentos integram a concepção de leitura que fazemos da fortuna crítica de Quintana.

Guio-me por essas reflexões e acredito que as possíveis divergências que possa ter com alguns críticos não significam que não tenha aprendido com eles a ler a poesia de Quintana. As palavras de Pareyson podem também ser tomadas no nível mais pessoal, no que se refere à própria revisão que possa vir a fazer de minhas leituras. O filósofo nos alerta ainda: "*A infinidade do processo interpretativo depende, portanto, da própria inexauribilidade da obra de arte.*"⁴ As diferentes leituras da poesia de Quintana ainda não apontaram as possibilidades interpretativas que lhe são virtuais. No

³ PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. (Trad. Maria Helena N. Garcez). São Paulo: Martins Fontes, 1984, p. 165/166.

⁴ PAREYSON, L. op. cit. p. 168

entanto, faz-se necessário revê-las, discuti-las, confrontá-las, para, de certo modo, propor novos olhares. Ainda com Pareyson, sabemos que

"assim como uma execução não bloqueia a obra numa unicidade definitiva, porque antes a própria obra pede para reviver em execuções ulteriores e sempre novas, assim o processo de interpretação não é fechado, porque logo, sob solicitação de novos pontos de vista, intencionalmente buscados ou casualmente ocorridos, novas descobertas premem, uma revisão se impõe, e o processo reabre com toda uma nova trajetória de propostas, verificações, descobertas, revelações"⁵

Malgrado as restrições que se possam fazer à obra e à fortuna crítica, acredito que a poesia de Quintana nos fala de realidades humanas cruciais, às vezes de um modo tão despretensioso, tão simples, que poderemos correr o risco de achar que se trata de um mero registro de sentimentos ou sensações.

As primeiras obras e o contexto literário

A década de 40 foi das mais pródigas para a literatura brasileira. No campo da poesia, obras importantes como *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade; *Mar absoluto e outros poemas* (1945), de Cecília Meireles; *Pedra do sono* (1942), marcando a estréia de João Cabral de Melo Neto, são alguns dos muitos livros publicados.⁶ Mas a

⁵ PAREYSON, L. op. cit. p. 168

⁶ Álvaro Lins, que acompanhou criticamente a publicação de livros de poesia no ano de 1940, comenta em seu ensaio "Poesia, 1940" cerca de 13 livros de poemas. O destaque é dado a Augusto Frederico Schimiddt

década também foi de reação às conquistas do Modernismo e teve como marco dessa reação o que depois se convencionou chamar "geração de 45", caracterizada pelo seu neo-parnasianismo, seu reencontro com o formalismo mais conservador. José Guilherme Merquior avaliou de modo penetrante e duro a geração de 45:

"Mas a linguagem de 45 é o avesso do poema piada. Seu vocabulário parece nascido no dicionário de Cândido de Figueiredo. Suas imagens são "raras", de rara anemia e abstração. Seus metros repelem a flexibilidade psicológica de 22. A poesia pôs gravata. Uma seriedade difusa se espalhou pelo verso. (...) Um passadismo parnasianinho faz sua "rentrée". Da necessidade da forma se deduziu, com moderada inteligência, a imposição da fôrma."⁷

Alfredo Bosi refletiu com equilíbrio e precisão sobre o formalismo da geração de 45 e seus limites:

"Mas o que caracteriza - e limita - o formalismo do grupo é a redução de todo o universo da linguagem lírica a algumas cadências *intencionalmente* estéticas que pretendem, por força de certas opções literárias, definir o poético, e, em consequência, o prosaico ou não - poético. Era fatal que a arte desses jovens corresse o risco de amenizar-se na medida em que confinava de maneira

(*Estrela solitária*) e a Carlos Drummond de Andrade (*Sentimento do mundo*); é neste ensaio que o crítico tece alguns comentários sobre *A rua dos cataventos*, de Mário Quintana. O ensaio integra o livro *Jornal de Crítica*. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1941.

⁷ MERQUIOR, José Guilherme. "Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45" IN: *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965 (p.35). Outras leituras sobre a geração de 45, com perspectivas às vezes contrárias, encontram-se nos seguintes ensaios: SANT'ANA, Afonso Romano. "Geração de 45: um mal-entendido faz 25 anos." IN: *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977; RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. "O Modernismo na poesia." IN: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; Niterói: UFF, 1986. (vol. 5); IVO, Ledo. "Epitáfio do Modernismo". IN: *Poesia observada*. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

apriorística o poético a certos motivos, palavras-chave, mitemas, etc. Renovava-se, assim, trinta anos depois, a *maneira* parnasiano-simbolista contra a qual reagia masculamente a *Semana*; mas renovava-se sob a égide da poesia existencial européia de entre-guerras, de filiação surrealista, o que lhe conferia um estatuto ambíguo de tradicionalismo e modernidade."⁸

Foi no início dessa década, em Porto Alegre, cidade ainda provinciana, que Mario Quintana publicou seu primeiro livro de poesia, *A rua dos cataventos* (1940). E não passou despercebido. Em São Paulo e no Rio de Janeiro dois grandes críticos deram notícia da publicação e apontaram o valor daquela poesia.

Sérgio Milliet chega a se entusiasmar com alguns sonetos que considerou antológicos. Para o crítico paulista, os sonetos de Quintana

"têm todos uma facilidade de expressão, uma melodia natural, uma limpidez de imagens que descansam e agradam, como a música leve descansa e agrada ao ouvido mais exigente, desde que não comporte pretensões excessivas. (...) Mas o que define melhor o poeta é a melancolia serena diante das cousas. Mario Quintana fora um grande simbolista se tivesse nascido trinta anos mais cedo."⁹

O crítico parece colocar o poeta numa zona intermediária; expressões como "facilidade de expressão", "limpidez de imagem que descansam e agradam" podem soar

⁸ BOSI, Alfredo. "Poesia e Programa: a "geração de 45". In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1957, p.518.

⁹ MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. 2a. ed. São Paulo: Martins/Edusp, 1981. (Vol. IV, p. 263/264). Milliet saudou também o aparecimento de *Sapato Florido*. Neste artigo o crítico chama a atenção para a má vontade da crítica para com o poeta gaúcho. O texto foi recolhido no vol. VI do *Diário Crítico*, p. 100 a 102.

como restrição, no discurso crítico. Mas creio ser possível interpretá-las por outro viés, qual seja o da simplicidade, o da busca de uma expressão do cotidiano que então já se perdia historicamente. É o caso do soneto II ("Dorme, ruazinha..."), soneto IV ("Minha rua está cheia de pregões...") e soneto VI ("Na minha rua há um menininho doente"), entre tantos outros.

Álvaro Lins afirmou, sobre as relações de Quintana com o Modernismo, que "seus versos mostram-no como um indiferente ao que se passou entre nós, de 1922 para cá." Mas reconhece, com boa dose de acerto, que

a "poesia do sr. Mario Quintana é toda intimista: ela se forma naquela zona de superfície da sensibilidade: exige, para se comunicar, que o leitor se encontre num estado de espírito propício, que se disponha às confidências sussurradas, que se determine a ouvir um poeta de voz mansa, suave e delicada. Pois, neste poeta gaúcho, tudo é delicadeza, é simplicidade, é humildade. (...) Dispondo, no entanto, de recursos tão limitados, consegue realmente convencer porque é um autêntico poeta."¹⁰

Aqui também vale discutir esta "zona de superfície da sensibilidade" onde se formaria a poesia de Quintana. O nascedouro desta poesia estaria, portanto, marcado pela ausência de verticalidade, na perspectiva do crítico. Parece-me difícil precisar essa determinação a que Álvaro Lins submete a poesia de Quintana. Penso em poemas complexos, como o soneto X ("Eu faço versos como os saltimbancos"), soneto XVII ("Da primeira vez em que

¹⁰ LINS, Álvaro, op. cit. p. 59/60. Algumas afirmações de Lins relativas à forma dos poemas e à "tão ostensiva" presença de Antônio Nobre na poesia de Quintana foram posteriormente discutidas por Fausto Cunha em ensaio comentado logo a seguir.

me assassinaram") e muitos outros que dizem tanto da condição humana, de experiências, de dores, de desencantos. É preciso lembrar que estas restrições levantadas pelos dois críticos referem-se exclusivamente ao primeiro livro do poeta e, por isso mesmo, devem ser relativizadas.

O certo é que o livrinho de 35 sonetos, publicado na então pequena Porto Alegre, foi lido fora dela não só por críticos profissionais, mas também por poetas importantes. Manuel Bandeira, em seu *Obras Primas da Lírica Brasileira* (1943), recolheu dois poemas de Quintana ("Canção de um dia de vento" e "Canção de Ballet") e fez o seguinte comentário sobre o poeta gaúcho: "até agora só publicou *Rua dos Cataventos*, coleção de sonetos admiráveis, mas que está longe de dar uma idéia de sua grandeza."¹¹

Sérgio Buarque de Holanda, em "Resenha de Poesia", publicada no *Diário Carioca* (RJ), ao comentar a "tendência para a retração formal e às vezes verbal" de alguns poetas da época, refere-se à publicação de *O Aprendiz de Feiticeiro*, quinto livro do poeta, nos seguintes termos:

"Em realidade as trinta e pouco páginas deste livrinho revelam-nos uma riqueza, uma densidade, uma originalidade na expressão do evanescente e do fugidio que pareceria ocioso aproximar seu autor de qualquer outro poeta, ou tentar

¹¹ BANDEIRA, Manuel. *Obras Primas da Lírica Brasileira*. São Paulo: Martins, 1943, p. 367.

situá-lo em alguma escola ou tendência definida."¹²

O comentário final de Sérgio Buarque acena para uma marca da poesia de Quintana, também comum a Dante Milano, segundo o crítico, que é o esquivar-se "a um condicionamento de lugar e tempo." E prossegue: "É talvez por coincidência, mas coincidência significativa, se nenhuma das peças de *O Aprendiz de Feiticeiro* é datada pelo autor. E, com efeito, elas parecem responder a uma solicitação que se inscreve além de qualquer analogia".¹³ Destaquei *tempo* porque me parece um tema central em *OAF*, que ainda não foi estudado devidamente. O acerto do crítico foi dos mais notáveis e a ele retornaremos mais adiante.

Outras Leituras

O primeiro estudo de maior fôlego dedicado à obra de Mario Quintana foi realizado pelo crítico pernambucano **Fausto Cunha**. Seu ensaio tem, entre outros, o mérito de situar a poesia de Quintana no contexto da década de 30, embora a primeira publicação tenha ocorrido apenas em 1940. Comentando a situação da poesia no Brasil na década de 40, o crítico nos lembra que:

"No Brasil de 1940 ainda eram numerosos os poetas provincianos que faziam soneto à moda de Bilac, de Nobre, Cruz e Sousa ou de Augusto dos Anjos, para não falar nos que ainda viviam em pleno romantismo

¹² HOLANDA, S. B. *O Espírito e a Letra: Estudos de crítica literária*, 1947-1958. (Organização, introdução e notas Antônio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 347/348, Vol. II.

¹³ HOLANDA, S. B. Op. cit. p. 348.

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 fora dos livros escolares e só era ensinado por professores mais avançados.¹⁴

Esses comentários querem mostrar que não era tão anacrônico, naquele contexto, publicar um livro de sonetos. Quintana, em entrevista a Edla V. Steen, dirá por que publicou um livro de sonetos: "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".¹⁵

Outro ponto importante abordado pelo crítico refere-se à decantada influência de Antônio Nobre sobre a poesia de Quintana. Trata-se, segundo o crítico, de "uma presença alusiva ou, antes, remissiva. Ela não invalida nem ocupa o espaço ao próprio Quintana, que em momento algum é um epígono ou saudosista do Só." Fausto Cunha comenta as cinco primeiras obras do poeta, sem, no entanto, deter-se de um modo mais analítico em nenhuma delas. O ensaio assume um caráter de defesa da poesia de Quintana. Em sua conclusão proclama que o poeta é,

"por cronologia e por adesão, um modernista da geração de 30, a segunda. (...) Seu temperamento artístico, que exigia um crescente requinte formal, era

¹⁴ CUNHA, Fausto. "Estudo Crítico". IN: *A Leitura Aberta - Estudos de Crítica Literária*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra; Brasília: INL, 1978, p. 216.

¹⁵ A entrevista foi também publicada no livro *Da Preguiça como método de trabalho*. 3a. ed. São Paulo: Globo, 1994, p. 142/151. O fragmento citado é da página 144.

pouco sensível à implantação da desordem estética, ainda que essa desordem fosse, como visivelmente era, o prenúncio de uma ordem nova. O poema-piada vai repontar aqui e ali em Quintana, porém como um poema engajado no absurdo da vida e não como uma reação a velhos cânones literários.”¹⁶

Como se pode notar, a posição de Fausto Cunha com relação à ligação do poeta com o modernismo é contrária à de Álvaro Lins.

O segundo estudo mais abrangente da poesia de Quintana é o de **Gilberto Mendonça Teles**, intitulado “Enunciação metalingüística em Mario Quintana.”¹⁷ Dividido em dois grandes blocos, o ensaio enfoca inicialmente os poemas em verso e a seguir a denominada prosa poética. O crítico traça uma espécie de quadro evolutivo da obra de Quintana no que diz respeito à reflexão metalingüística que se plasma nos poemas. O mérito da leitura está em elucidar a consciência metalingüística que percorre toda a obra do poeta. No entanto, ao buscar provar a existência de uma evolução que vai de ARC até o OAF, obra madura de Quintana, o crítico parece incorrer nalguns equívocos. Ao se referir, por exemplo, à enunciação metalingüística em ARC, diz tratar-se apenas de “suspiros de baleia”, dando a entender que o poeta ainda não havia desenvolvido uma linguagem auto-reflexiva madura. Só para se ter uma idéia do risco dessa afirmação, dos 35 sonetos que compõem o livro, nove contêm elementos de reflexão metalingüística e alguns podem ser lidos como verdadeiras poéticas, não

¹⁶ CUNHA, Fausto, op. cit. p. 220,228/229 respectivamente.

¹⁷ TELES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio - teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Editora Cultrix; Brasília: INL, 1979.

apenas do primeiro livro mas de grande parte da obra de Quintana. Portanto, não me parece adequado falar de "suspiros de baleia". A perspectiva crítica adotada por Teles não permitiu, por outro lado, uma avaliação mais detida de poemas centrais desta primeira obra de Quintana.

Creio que apenas a eleição do veio metalingüístico não garante valoração de uma obra poética. E se o poeta é Mário Quintana, a questão fica mais problemática. Alfredo Bosi foi quem refletiu com profundidade sobre os limites da poesia metalingüística. Para o crítico,

"A poesia vista como uma técnica autônoma da linguagem, posta à parte das outras técnicas, e bastando-se a si mesma: eis uma teoria que estende à prática simbólica o princípio fundamental da *divisão do trabalho* e o exalta em nome da maior eficiência do produtor."¹⁸

A convocação das palavras de Gramsci pelo crítico é decisiva: "A poesia não gera poesia; não há aqui partenogênese";.¹⁹

Quando penso, por exemplo, em poemas como a "Canção de Barco e de Olvido" em que o poeta inicia com duas fortes recusas ("Não quero a negra desnuda./ Não quero o baú do morto.") e logo a seguir indica o seu desejo ("Eu quero o mapa das nuvens / E um barco bem vagaroso."), não creio que a eleição da "enunciação metalingüística" seja suficiente para valorar o poeta. Na poesia de Mario Quintana o que aparentemente pode ser tomado por metalinguagem, na realidade nem sempre o é. Quando fala

¹⁸ BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 2a ed. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 147

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 147.

de poesia o poeta quase sempre está acionando temas poderosos. Sua poesia, portanto, jamais se volta exclusivamente sobre códigos para elegê-los como núcleo temático. A lucidez em Quintana parece-nos inclusive naquela perspectiva de negatividade de que fala Bosi:

"é discreta, não obstrui ditatorialmente o espaço das imagens e dos afetos. Antes, combatendo hábitos mecanizados de pensar e dizer, ela dá à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos."²⁰

Nos melhores poemas de caráter metalingüístico que encontramos na poesia de Quintana, somos solicitados a repensar os esquemas mecânicos da vida moderna, a mirar a natureza, a recolher as coisas "a que os outros não dão importância nenhuma..."²¹ ("Ah, sim, a velha poesia..."). Um estudo sobre a metalinguagem em Quintana deverá mostrar como o poeta nos convida para viajar no seu "barco", caminhar por suas ruazinhas, contemplar os céus de Porto Alegre, ouvir os grilos na madrugada. Ou seja, seus poemas metalingüísticos não se tornaram "indigência extrema" (Bosi, p.143), antes, são pontes de passagem para o olhar, para a contemplação, para o gesto dançante.

◊ **Gilda Neves da Silva Bittencourt** escreveu uma excelente dissertação sobre a poesia de Quintana²² em que, além de realizar um inventário sobre as primeiras publicações do poeta, na Revista Ibirapuitan, estuda com acuidade ARC, *Canções*, SF e OAF. A leitura de ARC mostra

²⁰ BOSI, Alfredo, op. cit. p 149.

²¹ São versos do poema "Ah, sim, a velha poesia...", do livro AVH, p. 81/82

²² BITTENCOURT, Gilda de M. da Silva. *Caminhos de Mario Quintana: A formação do Poeta*. Porto Alegre: UFRGS, 1983. (Dissertação de Mestrado).

com segurança "traços parnasianos" e "traços simbolistas" da obra, e aponta influências formais e temáticas. Para a ensaísta, o que os críticos até então não haviam percebido, e que seria a contribuição do poeta gaúcho à nossa tradição lírica, é o que denominou de "traços impressionistas". Esses traços

"manifestam-se com frequência em atitudes de pura contemplação da realidade, captando-a sensivelmente através de impressões sinestésicas e tentando reproduzi-las tal qual elas parecem surgir, num determinado momento, diante dos olhos" ²³

O estudo sobre as *Canções*, entre outras descobertas, chama a atenção para a feição popular de muitos poemas do livro:

"Estas composições de feição popular conservam muitos resquícios das primitivas formas de manifestação poética que, como se sabe, surgiram como complemento aos rituais de dança e canto em homenagem aos deuses por ocasião das festas da vindima da entrada da primavera."²⁴

A autora vê, também, sob várias facetas, um amadurecimento em OAF:

"se a emotividade continua forte, o ritmo da frase se modificou; o abandono da ordem inversa, tão freqüente nos sonetos, imprimiu um ritmo prosaico aos versos, favorecidos também pela liberdade métrica que ampliou suas possibilidades. Aquele coloquialismo, já

²³ BITENCOURT, Gilda de M. da Silva, op. cit. p. 40.

²⁴ Idem, Ibidem, p.81.

entrevisto nos sonetos, aparece aqui em sua plena realização.”²⁵

Toda a pesquisa estilística realizada por Gilda Bittencourt nos tem sido muito útil e abriu inúmeras perspectivas de leitura para a obra de Quintana.

O método estilístico, se por um lado expõe os vários recursos utilizados pelo poeta, temas recorrentes, evolução de visão de mundo, por outro não se detém na investigação do sentido dos poemas, nas descobertas de sua riqueza semântico-expressiva. Há, porém, indicações preciosas, como as marcas míticas de *Canções*. Trata-se, portanto, de uma das leituras mais importantes das obras iniciais do poeta gaúcho.

◊ **Donaldo Schüller** publicou na revista *Organon*, em 1986, um ensaio avaliativo da obra de Quintana. O texto é basicamente retomado em “Convergência e Renovação: Mario Quintana”, capítulo de seu livro *A poesia no Rio Grande do Sul*.²⁶ O crítico percorre toda a obra até então publicada, ora detendo-se de um modo mais analítico em determinados livros, ora passando com estranha superficialidade por outros. Ao eleger o cotidiano como eixo de sua abordagem, Schüller não faz a devida justiça a obras importantes do poeta gaúcho. Observemos um aspecto do que acabamos de apontar: ao avaliar *Canções*, afirma que o livro “apresenta-se como um momento de indecisão, um livro experimental, em sintonia com as manifestações que a poesia sofre também no centro do país”. Logo adiante dirá: “desbastado da escória do dia-a-dia, a poesia de Quintana neste livro se reduz a um puro jogo

²⁵ Idem, *Ibidem*, p. 156/157.

²⁶ SCHULER, Donaldo. *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

formal.”²⁷ Reduzir as *Canções* a “puro jogo formal” é passar ao largo de inúmeras peculiaridades da lírica de Quintana e, sobretudo, não querer ouvir a voz sensível que emana das canções, poemas que encerram uma percepção singular do mundo, inclusive do cotidiano. Vale ressaltar, no ensaio, a leitura que realiza de *SF*, sobretudo quando se detém no estudo do mito lunar, em sua competente análise de “Metamorfose”. Por outro lado, ao avaliar *OAF*, que não ostenta o veio do cotidiano como em outros livros, o crítico não consegue perceber a riqueza expressiva desta obra considerada por Augusto Meyer e Manuel Bandeira como a melhor realização de Quintana. *AHS* também não receberá do crítico conterrâneo do poeta uma abordagem justa.

◊ **Santiago Kovadloff** é responsável por uma das leituras mais significativas e abrangentes da obra de Mario Quintana.²⁸ Sua abordagem tem como eixo tensões que, a seu ver, recobrem toda a obra com diferentes nuances. Eis alguns momentos em que o crítico chama a atenção para as tensões da poesia de Quintana: 1) “Assim, ganha corpo, em *A rua dos cataventos*, o estabelecimento de uma tensão de fundo, constante, áspera, entre realidade desejada e padecida, que distingue inequivocamente as melhores composições do livro, conferindo-lhe uma atualidade “argumental” que contrasta com a relativa desatualização das estruturas formais”; 2). “*Canções* retoma, substancialmente, o dualismo irresoluto de *A rua dos cataventos*. O conflito entre um

²⁷ SCHULER, Donaldo, Op. cit. p. 231/232.

²⁸ KOVADLOFF, Santiago. “Mario Quintana: trayectoria de una voz”. IN: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, nº 462.

eu que evita a indagação de sua interioridade e sua consciência lírica que se desdobra na vocação celebratória do mundo objetivo, volta, pois, a buscar-se aqui..."; 3). "Fica assim recortada a dualidade cosmovisional de Quintana neste *Caderno H*. Por um lado, a atomização do Uno em múltiplo, que iniciado na ordem cósmica e continuado no plano social, redundando em um aumento incessante de alheamento e no fracasso; por outro, a dissolução da unidade primitiva permite a irrupção da criação no que esta tem de fecundo e vitalista."²⁹ A leitura de Kovadloff tem como um de seus méritos localizar e explicitar tensões que percorrem a obra, procurando apontá-las no corpo dos poemas. Não chega a realizar, como os demais críticos anteriormente comentados, leituras pormenorizadas. No entanto, sobretudo quando estuda *OAF*, faz comentários esclarecedores sobre poemas enigmáticos dessa obra que também considera o "melhor livro" de Quintana.³⁰ Aborda questões importantes como a postura muitas vezes irônica do poeta, aspectos da concepção de poesia veiculados nos poemas e também a relevância que o tempo assume em algumas obras. Trata-se de um dos estudos mais densos sobre a poesia de Mario Quintana.

◊ O mais detido estudo sobre a poesia de Quintana é o do crítico e poeta **Paulo Becker**. Trata-se do livro *Mario Quintana - As faces do feiticeiro*³¹ em que o ensaísta se propõe, com sua leitura, a "minorar um pouco

²⁹ KOVADLOFF, Santiago, op. cit. p. 79, 79-80 e 92, respectivamente.

³⁰ KOVADLOFF, Santiago, op. cit. p. 84.

³¹ O livro é sua tese de doutorado defendida na PUC-RS e logo a seguir publicada. O autor mudou apenas o título da tese que se chamava *OS QUINTANARES: UMA POÉTICA DA CONTRADIÇÃO*. Porto Alegre: PUC-RS, 1995.

a dívida de nossa cultura para com a obra de um de seus poetas maiores.”³² A tese tem como objeto as cinco primeiras obras de Quintana, mas Becker tem o cuidado de convocar exemplos de quase todos os livros do poeta – de prosa e verso. Desse modo, chama a atenção para a unidade que percorre a obra poética de Quintana. Podem ser encontradas já no início do ensaio análises detidas de poemas importantes como o “Soneto I”, “Canção da primavera”, “Pino”, “Mundo”, entre outros.³³ A leitura que realiza de *EM*, livro de “provérbios” sob a forma de quartetos, é a mais completa até agora realizada. No conjunto do trabalho, o crítico buscará um cotejo entre “visão de mundo que emerge da obra com a visão de mundo dominante na sociedade burguesa.”³⁴ Ao longo de sua leitura, Becker lançará mão de elementos das teorias de Adorno e Herbert Read sobre a relação entre arte e sociedade. Um ponto a ser destacado é o modo como chama a atenção para a questão do tempo na lírica de Quintana, embora não a aprofunde devidamente. Há também que se destacar a insistência no caráter “impressionista” de alguns poemas, questão anteriormente estudada por Bittencourt. Reforça-se aqui a idéia da atitude contemplativa que emerge dos poemas. Creio que, embora haja momentos de contemplação na poesia de Quintana, o que a define é mais uma atitude subjetivamente ativa, de envolvimento ou interação com o objeto. Noutras palavras, muitas vezes os poemas iniciam com um procedimento descritivo/contemplativo, mas logo se dá um processo de

³² BECKER, Paulo Ricardo. *Mario Quintana - As faces do feiticeiro*. Porto Alegre: Editora da universidade/ UFRGS/ EDIPUCRS, 1996. p.10.

³³ Os poemas citados são, respectivamente, dos seguintes livros: *A rua dos cataventos*, *Canções* e *O aprendiz de feiticeiro*.

³⁴ BECKER, Paulo, op. cit. p. 15

metamorfose lírica, como ocorre no "soneto I" de ARC, em "Lunar", de AHS, para ficarmos apenas com dois exemplos.

Além do trabalho de Gilberto Mendonça Teles, mais dois estudos se voltaram para a reflexão sobre a poesia na obra de Quintana. Trata-se de um capítulo da dissertação de mestrado de Sérgio Alves Peixoto, agora transformado em livro, e da dissertação de mestrado de Ivete Huppés.³⁵

◊ O livro de **Peixoto** destaca e comenta as reflexões do poeta sobre "A poesia", "A poesia e sua essência", "A função da poesia", "Poesia e inspiração" e "Poesia e romantismo". O crítico lança mão de vasta citação recolhida tanto de poemas quanto da prosa poética de Quintana. Levanta questões importantes sobre a poesia e a visão de mundo do poeta, convoca filósofos e críticos para conferir fôlego à sua apresentação. No entanto, a leitura ressent-se de uma verticalização analítica que procurasse, além de revelar a densidade de determinados poemas, demonstrar se de fato o poeta realiza em seus melhores poemas o que "teoriza", às vezes prosaicamente, sobre o que é poesia, sua essência e função. No capítulo sobre "A poesia e sua essência", o autor faz um rápido e significativo apanhado de imagens surrealistas na poesia de Quintana. O equilíbrio da reflexão e a precisão dos exemplos, dão a dimensão da perspicácia do crítico. Ficamos com vontade de vê-lo alongar-se um pouco mais nesta fecunda vertente da poesia do poeta gaúcho.

◊ Já o trabalho de **Ivete Huppés**, que delimitou seu

³⁵ PEXOTO, Sérgio Alves. *A poesia de Mário Quintana*. Belo horizonte: Ed. LÊ, 1994. HUPPÉS, Ivete Susana Kist. *A poética de Mário Quintana*. Porto Alegre: PUC-RS, 1979. (Dissertação de Mestrado)

corpus à área da prosa poética, tem como propósito "sistematizar a reflexão teórica desenvolvida no interior da poesia, para apresentar a Poética de Mario Quintana, isto é, sua compreensão do poeta, da poesia e do leitor."³⁶[Grifos meus]. O desenvolvimento da monografia esclarece muitas peculiaridades do pensamento poético de Quintana, mas também ressent-se de uma abordagem mais analítica.

Os trabalhos de Sérgio Peixoto e Ivete Huppés são importantes no sentido de revelarem a riqueza reflexiva, a consciência lírica de que está investida toda a obra poética de Mario Quintana.

◊ Ironia e humor são marcas da poesia de Quintana sempre apontadas pela crítica. No entanto, ainda não temos um estudo mais denso sobre o modo como o poeta os trabalhou, e o nível estético com eles alcançado. A *ironia em Mario Quintana*³⁷, de Elvo Clemente, Alice T. Campos Moreira e Heda Maciel Caminha, é uma tentativa de elucidar alguns aspectos desta questão. O livro fornece uma bibliografia um tanto diversificada sobre humor e ironia, o que resultou, quando da aplicação dos conceitos aos poemas, em uma sensação de pouco ganho crítico-expositivo. Há no livro capítulos desiguais, como "O fazer poético", escrito em um tom por demais exclamativo, que compromete a avaliação, embora ostente riqueza de exemplificação. Os capítulos "O estar-no-mundo" e "O discurso irônico" procuram aprofundar um pouco mais as leituras, sobretudo o segundo, que se além

³⁶ HUPPES, Ivete S. Kist, op. cit. p. 5.

³⁷ MOREIRA, Alice T. Campos, CAMINHA, Heda Maciel & CLEMENTE, Elvo. *A ironia em Mario Quintana*. Porto Alegre: Livraria Editora Acadêmica, 1983.

especificamente a três poemas, desentranhando-lhes a perspectiva irônica adotada. Parece-nos mais produtivo, no que diz respeito ao estudo da ironia em um poeta, partir dos poemas para articular a perspectiva adotada e, se possível, só então confrontá-la com determinada teoria. Talvez aí esteja a fragilidade do livro: procurar "aplicar os conhecimentos teóricos num autor", e não o inverso.

◊ A recente monografia de mestrado de **Teobaldo Dias de Araújo**³⁸ investiga a lírica de Quintana "a partir da sondagem do eterno lirismo na era da civilização e da técnica" (p. 10). A "Introdução" e mais os cinco primeiros capítulos que compõem o estudo procuram oferecer uma visão da vida e da obra do poeta, lançando mão, sobretudo, de comentários analíticos de poemas centrais dos quatro primeiros livros de poemas, passando por alguns de *Caderno H*, detendo-se um pouco em *AHS* e estudando, por fim, um poema de *AVH*. Há momentos de intuição analítica das mais felizes no estudo de Teobaldo; por exemplo, quando estuda comparativamente um poema de Quintana e um de Paul Verlaine, ou quando analisa "O Anjo Malaquias", em que faz interpretações audaciosas. Um valor incontestável da dissertação é a escolha certa de poemas centrais de Quintana, o que revela sua longa convivência com o poeta e sensibilidade para o trato com o poema. No entanto, a dissertação apresenta alguns problemas: o crucial (porque dele, de certo modo, derivam os demais) está no corpus elástico demais que o crítico elegeu. Para se ter uma idéia, ele

³⁸ ARAÚJO, T. D. de. *Mário Quintana: O Moderno Cantor das Coisas Eternas*. UFPB, João Pessoa, 1996 (Tese de Mestrado).

trabalha com cerca de trinta poemas, num espaço de cem páginas. Outro problema é o raro diálogo com a fortuna crítica de Quintana. Teobaldo ignorou trabalhos importantes como o de Bittencourt, Schuler, Santiago Kovadloff, para lembrar apenas três. O conhecimento de outros estudos sobre o poeta de Alegrete evitaria algumas afirmações peremptórias e, sobretudo, a retomada de questões já esclarecidas. Por fim, no quinto capítulo, quando analisa o poema "Tão lenta serena e bela", momento em que o esforço de verticalização é notável, Teobaldo força a interpretação ao aproximar a "vaca" ao "feminino". O crítico não consegue com seus argumentos convencer-nos da procedência dessa aproximação.

◊ **Graça Ramos** publicou recentemente sua monografia de mestrado sobre a ironia na poesia de Machado de Assis, Oswald de Andrade e Mario Quintana³⁹. O estudo sobre Quintana, "A dualidade poética", se propõe a investigar a "combinação entre o lirismo e a ironia" (p.160). Após uma rápida apresentação do conceito de *humor*, a ensaísta traça um painel da obra do poeta - de *A rua dos Cataventos* ao *Caderno H*, para chegar a *A vaca e o hipogrifo*, livro objeto de seus comentários. Essa passagem pareceu-nos rápida demais e deixou de lado contribuições importantes da fortuna crítica sobre os cinco primeiros livros do poeta. A eleição da ironia para eixo do estudo parece-nos legítima e contribui para o reconhecimento do valor da poesia de Quintana. No entanto, o recorte corre o risco de não reconhecer o valor de obras em que a ironia não é determinante como os

³⁹ RAMOS, Graça. *Ironia à Brasileira: o enunciado irônico em Machado de Assis, Oswald de Andrade e Mario Quintana*. São Paulo: Paulicéia, 1997.

primeiros livros. O ensaio segue dividido em partes que se complementam: "Lirismo", "A ironia", "O excesso", "O humor", "A concentração" e "Pós-moderno". A contribuição específica do estudo está nas quatro primeiras partes, sobretudo na que diz respeito à investigação das relações entre lirismo, humor e ironia. Na parte denominada *Concentração*, Graça aproxima poemas de Quintana aos "Koans" do Zen Budismo. Esta aproximação não leva em conta o contexto do poeta, as determinações culturais dele, não esclarecendo, portanto, as peculiaridades de sua poesia. Também me parece arriscada a aproximação da poesia de Quintana com a de Oswald de Andrade:

"Ao perseguir a depuração da linguagem, Quintana conseguiu a difícil síntese proposta por Oswald de Andrade, de aliar o lirismo primitivo à capacidade de crítica. A poética do gaúcho simboliza a proposta básica da antropofagia, que desejava "substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua." Oswald pretendia gerar nova poética em que o elemento de brasilidade, a capacidade de ironizar e exercer o humor em todas as situações, estivesse presente nos textos."⁴⁰

Quanto à filiação do poeta gaúcho à "solução pós-moderna de poesia", se pensarmos nos livros híbridos, organizados a partir de matéria publicada em jornal, como *A Vaca e o Hipogrifo*, *Caderno H*, *A Preguiça como método de trabalho*, os argumentos podem ter algum sentido, dado o caráter aberto do que se denominou pós-modernidade. No entanto, grande parte da obra de Quintana ostenta outras

⁴⁰ RAMOS, Graça, op. cit. p. 187.

marcas, estruturas diversas, o que dificultaria a filiação à dita poética pós-moderna.

Algumas conclusões de Graça parecem-me bastante adequadas ao livro escolhido para estudo. No entanto, quando procura estender suas descobertas para o conjunto da obra, sua leitura fica enfraquecida.

Até aqui me restringi à crítica de caráter mais monográfico (dissertações de mestrado e teses de doutorado) e a ensaios mais conhecidos que procuraram realizar uma leitura mais abrangente da obra de Quintana⁴¹. No entanto, há que registrar alguns artigos que considero densos, como o de **Tânia Franco Carvalhal**, "Quintana, entre o sonhado e o vivido"⁴²; **Regina**

⁴¹ Quando já havíamos concluído este capítulo, tivemos acesso a mais duas teses de doutoramento e duas dissertações de mestrado sobre a poesia de Mario Quintana. Embora tenhamos lido os trabalhos, não foi possível discuti-las. Resumo aqui, com palavras dos próprios autores, a proposta de cada uma delas. *Mario Quintana: recepções críticas e leitura avulsa* (tese de doutoramento), de Olga Restum, "procede ao estudo das recepções da obra poética de Mario Quintana em diferentes horizontes do passado e do presente," e, "à luz da Estética da Recepção," procede a uma leitura da poesia de Quintana, "considerando o repertório da cotidianização poética do todo, e a estratégia do fino humor, buscando cumplicidade com o leitor." (Sinopse); *Longe daqui, aqui mesmo* (tese de doutoramento), de Sérgio M. Aquino de Castro Pinto, pretende demonstrar "o quanto MQ, mesmo deitando raízes na tradição, mostra-se receptivo à modernidade. E o quanto ele, mesmo incorporando alguns traços do Surrealismo, não aboliu o cotidiano das coisas simples, miúdas, que perpassam toda a sua poesia". (Resumo). *A simplicidade sublime da poesia de MQ* (dissertação de mestrado), de Solange F. Cardoso Yokozawa, "procura mostrar como MQ, compartilhando e levando adiante a desconfiança moderna (e modernista) para com o sublime clássico, constrói uma poesia que faz da simplicidade o principal meio para alcançar a grandiosidade". (Resumo). Por fim, *As faces do tempo: o regime diurno da imagem na poesia de MQ*. (Dissertação de mestrado), de Ana Beatriz Cabral, "procura demonstrar, na poética de MQ, a presença marcante do Regime Diurno da Imagem, no qual assume-se uma postura de não-aceitação da passagem temporal, além de um sentimento de incorformidade como o momento presente." (Resumo). (cf. Bibliografia) De certo modo, algumas conclusões a que chego neste trabalho se colocam numa perspectiva contrária à de Ana Beatriz Cabral.

⁴² O artigo de Carvalhal foi publicado em: *Mario Quintana*. Porto Alegre: IEL, 1984. (Série Autores Gaúchos, 6)

Zilberman escreveu "Diversidade sempre fiel a si mesma" e "O modernismo e a poesia de Mario Quintana."⁴³ "Poesia sem data", de **Guilhermino César**, é uma reflexão sobre poesia a partir da leitura do soneto XXXVII, de Quintana. Guilhermino aproxima a poesia de Quintana dos "grandes sensitivos" e afirma: "o forte dos sensitivos é intemporalidade".⁴⁴ Outro artigo de interesse, de **Maria Helena Parente Cunha**, tem um título que explicita a perspectiva adotada, "Fuga para o mundo mágico: um tema de Mario Quintana"⁴⁵. A autora tece comentários sobre cerca de cinco poemas de diferentes obras do poeta. Para ela o "desejo de fuga de realidade imposto pelas estruturas racionais (...) não apresenta omissão nem alheamento, mas defesa psíquica ante as forças subjugadoras, vigentes na nossa condição." Possivelmente, por se tratar de uma abordagem temática, a autora não tece nenhum comentário sobre a qualidade estética dos poemas, o que poderia dar mais consistência a seu estudo. Por último, há que comentar o esclarecedor "O fenômeno Mario Quintana", de **Augusto Meyer**, onde o grande crítico e amigo do poeta dá um depoimento sobre as primeiras publicações de Quintana e tece considerações sobre a pessoa e a poesia do poeta⁴⁶. Ele traça,

⁴³ O primeiro ensaio se encontra em: ZILBERMAN, Regina. *Mario Quintana. Seleção de textos, notas, estudos bibliográfico e histórico e crítico e exercícios* por R. Zilberman. 3a. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990 (Literatura comentada); o segundo IN: *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

⁴⁴ O artigo de Guilhermino César, escrito em 1973, foi recolhido no livro *Notícia do Rio Grande - Literatura*. Porto Alegre: IEL / Editora da UFRGS, 1994. O livro foi organizado por Tânia Franco Carvalhal.

⁴⁵ CUNHA, Ma. H. Parente. "Fuga para o mundo mágico: um tema de Mario Quintana." In: *Rio Artes*. Agosto/set. de 1992, p. 06

⁴⁶ O texto de Meyer está em seu *A forma secreta*. 4a. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1981.

inicialmente, um rápido panorama da situação da literatura no Rio Grande do Sul no início do século, para, a seguir, situar Mario Quintana: "Em pleno frescor do poema-piada, ou dos caligramas crioulos, quando já ensaiávamos os primeiros borborismos *surréalistes*, só abria a boca para elogiar as panóplias de Herédia. Morava em inumeráveis pensões balzaquianas, onde fiava a língua bem temperada e sempre a serviço do mais puro espírito de contradição." (p. 158) O crítico também relembra os encontros nos bares e a "voz cantante e grave" do poeta a recitar Camões. Meyer teve acesso a muitos poemas de OAF antes de serem publicados e reconhece a originalidade da obra: "Era uma música nova e não cabia em nenhuma receita ou formulário do momento" (p.159). O depoimento aponta ainda a proximidade vida e poesia em Quintana: "Não sei de outro poeta em que o poema seja consubstanciação tão perfeita entre viver e cantar, entre sofrer vivendo e sofrer cantando. Ele é, dando luz na corrida de todos, o maior poeta moderno do Rio Grande." (p. 159)

Outros artigos serão convocados no decorrer de nossas análises. Ao retomarmos estas diferentes leituras da obra de Mario Quintana, queremos chamar atenção, inicialmente, para o fato de que a fortuna crítica do poeta já não é mais tão sucinta e parcial quanto poderia parecer. Evidentemente que, se a compararmos com a de um Drummond, de um Bandeira, a defasagem é significativa, mas é importante ter claro que o que define uma fortuna crítica não é o volume de estudos. Por outro lado, há que lembrar que nossa tradição crítica, nos últimos anos, pouco se importou com poemas e poetas de extração mais aproximada do mítico e do místico. É o caso da poesia de Cecília Meireles (ou de uma certa Cecília) e a de Jorge

de Lima, entre outras. A fortuna crítica de Mario Quintana, de modo diverso, chama a atenção para as grandes linhas de força de sua poesia, entre as quais destaque: a reflexão metalingüística; a representação do cotidiano; a tensão aguda entre o eu e o mundo; a presença do tempo; influências parnasianas e, sobretudo, simbolistas; a ironia e o humor que recorta praticamente toda a obra; uma melancolia que se mostra de diferentes modos; a maestria na construção de poemas de forma fixa como o soneto, bem como o domínio absoluto do verso livre. Também já foi bastante investigada a "evolução" formal do poeta - que vai do soneto ao domínio completo do verso livre em *O Aprendiz...*

Feita a verificação das conquistas e dos limites da fortuna crítica, é hora de enfrentarmos a obra. Procuraremos demonstrar o que há de peculiar na representação do tempo na poesia de Quintana ao longo de mais de cinquenta anos de poesia.

II CONVITE À DANÇA

*Eu danço tu danças nós dançamos
Sempre dentro de um círculo implacável de luz
Sem saber quem nos olha atenta ou distraidamente
[no escuro.]*

O motivo da dança é pouco freqüentado em nossa tradição lírica. Um inventário parcial aponta um ou outro poema no conjunto da poesia romântica, poemas e versos esparsos entre os modernistas, exceção feita a Cecília Meireles, que visitou o motivo em diversos poemas e nos deixou uma extraordinária crônica, "Os dançarinos"¹, em que fala sobre a natureza da dança. Mário de Andrade com o seu *Dança (Remate de males)* nos legou um poema mais longo.²

João Cabral de Melo Neto nos trouxe o ritmo e o mistério da *bailarina espanhola* em dois poemas: "Estudo

¹ "Função", *AHS*, p. 136/137

² MEIRELES, Cecília. *Crônicas em geral* - tomo I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p157-158

³ Há um importante estudo de Victor Knoll sobre a poesia de Mário de Andrade que se detém sobre o sentido que o motivo da dança assume na poesia do poeta paulista. Para o crítico, a dança em Mário de Andrade pode ser lido como um desdobramento da "imagem arlequinada". Com sua face ambígua, por um lado a dança "como impulso dionisiaco ligado à criação, à fertilidade, à renovação da vida, faz o poeta reconhecer (...) em seu descobrimento do Brasil ou do povo brasileiro, que há uma fermentação que fará brotar do solo tropical um homem novo, uma nova nacionalidade." (76); por outro, ela "faz o poeta reconhecer (...) um dos lados de caráter do brasileiro," (77) ou seja, ela "é um dos meios de dissimular a pobreza, a tristeza e a condição de um povo não totalmente homogêneo" (77). O crítico insiste nesta dualidade: "Em seu descobrimento, o poeta vê os dois lados da dança: canto que desvela e força dissimuladora". (77) Mas se por um lado "a dança vela a realidade com alegria que conduz ao esquecimento, por outro, é a própria manifestação das artes - do desvendamento (develamento) da realidade." (78) Outra dualidade apontada por Knoll é a de que ela é "veículo de inspiração do poeta" e "alegria que conduz ao esquecimento de si próprio" (79) KNOLL, Victor. *Paciente arlequinada*. São Paulo; Hucitec/Secretaria de Educação de São Paulo, 1983.

para uma bailadora Andalusia" e "Uma bailadora Sevilhana".³

É na poesia dedicada ao público infantil que o motivo é mais recorrente, sobretudo com a exploração da imagem da *bailarina*. Cecília nos legou um poema precioso, "A bailarina," hoje retomado por inúmeros poetas que não alcançaram o nível de ludismo da poetisa de *Ou isto ou aquilo*. O certo é que no país do samba, do frevo, do forró, dentre outros ritmos e danças, o motivo da dança ainda não foi descoberto em todas suas virtualidades pelos poetas. Curioso este fenômeno, uma vez que grandes poetas da literatura universal deixaram-nos significativos poemas que retomam o motivo da dança. Rilke, Baudelaire, Rimbaud, Valéry são alguns dos estudados no ensaio de Michel Finck.⁴

E dançamos em roda

Há permanência do motivo da dança na poesia de Quintana. Da primeira à última obra encontramos um poema, um verso, uma imagem que remetem à dança. O motivo está articulado à temática do tempo, ou seja, o poeta, em quase todos os poemas em que o convocou, esteve sempre atento, entre outros aspectos, ao seu caráter fugidio. Por outro lado, não há nesta poesia a fixação de uma determinada dança regional ou nacional; nem a

³ Em diferentes momentos e de modos diversos outros poetas modernos visitaram o motivo da dança: Jorge de Lima, no seu "Grande circo místico"; Carlos Drummond de Andrade, em "Aurora" (*Brejo das Almas*); o poema "Mensagem", de Mário Faustino; "Marabaxo", de Raul Bopp (*Putirum*); "Meninos carvoeiros", entre outros de Manuel Bandeira.

⁴ In: FINCK, Michel et. alli. "Poésie e danse à L'époque Moderne." In: *Danse: Corps Provisoire - Cinéma, Peiture, Poésie*. Paris: Armando Colin, 1992.

representação de estilos de dança específicos. Nem mesmo o ritmo dos poemas assume um caráter mimético.

Percorreremos a obra de Quintana procurando identificar e elucidar os momentos em que o motivo da dança se faz presente. Os poemas ligados a esse motivo ganham quase sempre uma dimensão convocatória. Dançar é encontrar um ritmo que permita viver as experiências humanas de modo significativo. A dança, portanto, parece assumir um caráter transcendente, algo mais que um mero divertimento ou passatempo. Antes, seria um modo mais adequado de viver o tempo em sua instantaneidade. O motivo da dança parece constituir na poesia de Quintana uma metáfora de um certo modo de viver a vida, de encantar o tempo, surpreendê-lo, vivenciar instantes infinitos.

Cinco dos trinta e cinco sonetos de *A rua dos cataventos* fazem referência à dança, ora ligada a objetos, ora a pessoas. O "soneto XXIV" tem como motivo a "ciranda".

"O soneto I" figura um momento de metamorfose lírica, isto é, um instante em que o poeta nos apresenta uma experiência de contemplação no ambiente de trabalho, e que, de um momento para outro, ocorre uma mágica inserção do eu lírico no objeto contemplado:

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

O segundo quarteto dá continuidade à descrição, agora de um modo interrogativo. Mas é o primeiro terceto que nos traz a imagem da dança:

*Jogos de luz dançando na folhagem!
Do que ia escrever até me esqueço...*

Pra que pensar? Também sou da paisagem...

Como se vê, a natureza dança e vai contaminando o eu lírico que esquece o que "ia escrever" para, a seguir, integrar-se à cena descrita: "Também sou da paisagem..." O esquecimento indica a atitude de entrega, de suspensão instantânea do cotidiano.⁵

O "soneto XIV" nos coloca a seguinte situação: o eu lírico ao ouvir uma voz (um canto), acorda assustado, com "frêmito" nas mãos, (1ª estrofe); retorna "Depois" à calma, e imagina o brilho das lâmpadas quebradas, que dançam ao luar. Trata-se de um devaneio em que está projetada uma metáfora de grande interiorização: as "lâmpadas quebradas" sugerem, entre outras possibilidades, os sonhos que perderam o brilho, ou ideais não alcançados.

*E quando a lua, enorme, nas estradas
Surge... dançam as minhas lâmpadas quebradas
Ao vento mau que as apagou...*

O eu lírico dirá, no final, que a voz que o acordou é a "voz do morto que cantou". Antes, o poeta já se referiu à "noite alucinada", o que reforça a idéia de que o soneto é um devaneio lírico, no meio da noite, sobre as perdas acumuladas na vida. A dança das "lâmpadas quebradas/ Ao vento mau que as apagou", conferem um tom ameno à perda.

A convivência pacífica com a morte é o tema do soneto XIX. A dança se dá entre o eu lírico e a morte:

⁵ A suspensão indicia um estilo de dança de caráter dionisíaco. Nietzsche em diferentes momentos de sua obra nos oferece exemplos desse tipo de dança. Destaco um fragmento de seu Zarathustra: "Aprendi a caminhar; desde então, gosto de correr. Aprendi a voar; desde então, não preciso de que me empurrem para sair do lugar. Agora estou leve; agora vôo; agora, vejo-me debaixo de mim mesmo; agora, um deus dança dentro de mim" (Canto "Do ler e escrever", p. 58). Trata-se, como se vê, de uma metamorfose, de um momento de êxtase possibilitado pela dança. Formalmente, veja-se a gradação que

*E dançamos de roda ao luar amigo
Na pequenina rua em que vivi.*

O ambiente ("pequena rua", "lunar amigo") em que ocorre a dança é simples, acolhedor e remete à passividade do eu lírico no contato com a morte.

O "soneto XXVII" descreve uma possibilidade de transfiguração do real. O poema inicia-se com um "Quando" que remete a vários acontecimentos ocorridos. Depois que se deram esses fatos, a natureza será modificada:

*Encheremos o céu de vãos encantados!...//
E as rosas da Cidade inda serão mais rosas,
Serão todos felizes, sem saber por quê...
Até os cegos, os entrevadinhos...*

Não há como não lembrar uma grande celebração dionisiaca, um grande ditirambo.⁶ E na estrofe final, para coroar todos os feitos extraordinários, temos a retomada da imagem da dança:

*Vestidos, contra o azul, de tons vibrantes e violentos,
Nós improvisaremos danças espantosas
Sobre os telhados altos, entre o fumo e os cataventos!"*

O clima surreal permanece na indicação do palco da dança. A imagem do catavento retornará de modo central, logo mais, em "Canção da primavera". Diferentemente dos dois poemas anteriores, a dança aqui é um gesto realizado pelo estranho coral "de grande olhos claros e rasgados". Não devemos esquecer que o poema se constrói como um projeto, já que imagina e anuncia o futuro, como atestam os verbos "seremos", "encheremos", "serão", "improvisaremos".

se opera: *caminha, corre, voa* e que sugere o movimento de afastamento do chão e pode indiciar estado de transe.

⁶ Lembro mais uma vez as reflexões de Nietzsche no "Canto do túmulo" de seu *Assim falou Zaratustra*: "somente dançando, sei falar em imagens das coisas mais elevadas." (p. 125) Observe-se a prioridade que o gesto dançante assume em detrimento do conceito, do discurso racional.

O único poema que apresenta a dança como motivo central é "soneto XXIV." Trata de uma experiência específica de dança, a ciranda, que assume aqui uma feição simbólica.⁷

Soneto XXIV

Para Lino de Mello e Silva

- 01 *A ciranda rodava no meio do mundo,*
- 02 *No meio do mundo a ciranda rodava.*
- 03 *E quando a ciranda parava um segundo,*
- 04 *Um grilo, sozinho no mundo, cantava...*

- 05 *Dali a três quadras o mundo acabava.*
- 06 *Dali a três quadras, num valo profundo...*
- 07 *Bem junto com a rua o mundo acabava...*
- 08 *Rodava a ciranda no meio do mundo...*

- 09 *E Nosso Senhor era ali que morava,*
- 10 *Por trás das estrelas, cuidando o seu mundo...*
- 11 *E quando a ciranda por fim terminava*

- 12 *E o silêncio, em tudo era mais profundo,*
- 13 *Nosso Senhor esperava... esperava...*
- 14 *Cofiando as suas barbas de Pedro Segundo.*

O poema se impõe, inicialmente, pela musicalidade. As repetições de palavras (mundo, ciranda), as rimas em *undo* e *ava* que também ressoam no interior de alguns versos, conferem-lhe um ritmo embalante, com gosto de acalanto. Acompanhando os passos desta dança, observe-se que há momentos distintos e complementares. O primeiro quarteto articula bem o ritmo da dança e nos dá notícia de uma momentânea parada e imediata entrada em cena de um grilo. O palco da ciranda é "o meio do mundo", portanto, não há precisão de lugar. A notícia de que o mundo "acabava" bem próximo vem-nos no segundo quarteto, que conserva as mesmas rimas, numa espécie de eco da dança iniciada anteriormente. Aqui os espaços são apontados:

⁷ O *Dicionário de folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo, define ciranda como "dança infantil, de roda, vulgaríssima no Brasil e

"valo profundo", "bem junto com a rua" e "no meio do mundo". O primeiro terceto é iniciado por uma aditiva que nos sugere uma junção do que vinha sendo apresentado com algo de novo. Há um ser que ordena e cuida "o seu mundo". O fim da ciranda contamina "tudo" de silêncio (último terceto).

Instala-se uma tensão entre "o meio do mundo" e "Dali a três quadras...". Por outro lado, o verso 07 reúne o distante e o próximo: "Bem junto com a rua o mundo acabava." Parece-nos que o poeta articula no poema uma perspectiva um tanto mítica, isto é, o eu lírico vê um mundo ordenado, com um centro, um Deus que, "Por trás das estrelas", vive "cuidando o seu mundo...". A repetição de "ciranda" contribui para a sensação de "circularidade".

A imagem do grilo, que canta solitário na noite, escondido no seu canto, é, na poesia de Quintana, remetida ao poeta. O verso 04 ("Um grilo, sozinho no mundo, cantava...") articula essa dimensão do poeta-grilo. Quando tudo é silêncio, quando a "Ciranda" da vida é suspensão, o poeta canta no meio da noite.⁸

Na *Rua dos cataventos*, como se vê, o motivo da dança não assume um caráter central nos poemas. Aparece de modo remissivo, embora alguns poemas já anunciem um modo de figuração mais complexo.

Dos 35 poemas que compõem *Canções*, segundo livro do poeta, quatro têm na dança o motivo central. Em "Canção

vinda de Portugal, onde é bailado de adultos." (p. 231)

⁸ Solange Yokozawa, ao analisar este soneto afirma: "O movimento circular evocado por ambas as leituras, tanto pela brincadeira de roda quanto pela ciranda da vida, encontra correspondência na exploração dos elementos musicais. Desse modo, em nível fônico, o texto também desenvolve um movimento circular, que o poeta foi buscar na conhecida cantiga infantil: *Ó ciranda, ó cirandinha, (...)*. Novamente, é o ritmo de uma brincadeira de roda, do nosso folclore, da rua, que palpita em um quintanar." (Yokozawa, Solange

da Chuva e do Vento", somos colocados diante de uma espécie de roteiro para a dança. Os passos a serem dados ("Põe um pé. Põe outro pé."), o andamento a ser seguido ("Mais depressa. Mais depressa", "Mansinho, agora, mansinho") e os movimentos ("Upa. Salta. Pula. Agacha") são claramente apontados.

Na "Canção do Primeiro do Ano", o poeta representa a festa que se arma no ano novo através da imagem da dança. Dois momentos figuram a aproximação de seres e objetos através da dança. Na quinta estrofe temos:

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

O animismo dos objetos em tempo de festa, novamente aponta o caráter renovador que a dança imprime ao meio. No final da última estrofe temos uma cena em que a cidade é como que contaminada pela dança dos sinos:

*E levada pelos sinos,
Toda ventando de sinos,
Dança a cidade no ar!*

A dança aqui é instrumento de aproximação entre as pessoas, como costuma acontecer nas grandes festas que comemoram passagens. O primeiro dia do ano, ciclo novo que se inicia, é recebido no poema com uma verdadeira dança de sons, numa bela sinestesia.⁹

F. Cardoso, opus cit p. 179/80)

⁹ Um dos documentos mais ricos sobre o valor da dança está em *As Bacas*, de Eurípedes. O encontro dos velhos Tirésias e Cadmo ilustra bem o caráter rejuvenescedor da dança. "Cadmo: Onde irei dançar? Onde deter o passo e sacudir a cabeça grisalha? (...) Não me fadigaria de noite nem de dia bater com o tirso a terra. É doce esquecer-nos que somos velhos. (...) Tirésias: (...) Dirão que da velhice não me envergonho ao ir dançar, coroada a cabeça de heras? Pois não distingue o Deus quem o jovem e quem o velho se é preciso dançar, (...)" As citações são de: Eurípedes, *As Bacas* (Tradução e estudo de Jaa Torrano) São Paulo: Hucitec, 1995, p. 59.

Temos ainda a interrogativa "Canção de Domingo", que põe em paralelo significativo para a poesia de Quintana, "dança" e "trança", "canto" e "reza". Parece estar aqui o embrião de dois grandes poemas em que o motivo da dança é central: "Aula inaugural" e "Inscrição para uma lareira".

Os livros *Sapato Florido* e *Espelho Mágico* não fazem referência à dança. Já em *O Aprendiz de Feiticeiro* encontramos apenas um poema, *A Canção*, que fala de "uma canção // Tão linda que só poderia ler dançando." (p. 158). Mas o que caracteriza esta canção? O poeta nos diz que ela "nada dizia" // "Dos subterrâneos êxtases e horrores em que estavam mergulhadas as suas raízes..." A insuficiência da palavra para expressar esta experiência sublime leva o eu lírico a convocar dança. Aqui, dança e poesia se integram de modo surpreendente. Só esta simbiose poderá expressar nossos "subterrâneos êxtases e horrores."

Dancemos todos em bando

Além dos três poemas de *Canções* que se referem à dança, já comentados, temos a "Canção da primavera", primeiro poema em que Quintana alcançou um nível estético mais alto tratando do referido motivo. O poema ficou um tanto esquecido pelos críticos do poeta. Sua análise cerrada poderá nos fornecer elementos mais fortemente caracterizadores de sua poética.

Canção da Primavera

Para Érico Veríssimo

- 01 *Primavera cruza o rio*
- 02 *Cruza o sonho que tu sonhas.*
- 03 *Na cidade adormecida*
- 04 *Primavera vem chegando.*

- 05 *Catavento enlouqueceu,*
 06 *Ficou girando, girando.*
 07 *Em torno do catavento*
 08 *Dancemos todos em bando.*
- 09 *Dancemos todos, dancemos,*
 10 *Amadas, Mortos, Amigos,*
 11 *Dancemos todos até*
 12 *Não mais saber-se o motivo...*
- 13 *Até que as paineiras tenham*
 14 *Por sobre os muros florido!*

A presença da redondilha maior, do primeiro ao último verso, confere ao poema um caráter popular, um liame com nossa tradição lírica mais antiga. A rima comparece em apenas três versos, embora o poema ostente rica musicalidade nascida de repetições de palavras-chave, sobretudo "dancemos". Observe-se que rimam os versos 4 (chegando), 6 (girando) e 8 (bando). A rima sugere a contaminação que a chegada da primavera imprime ao ambiente. O verbo "dancemos" é convocado quatro vezes e de forma gradativa: uma na segunda e três vezes na terceira estrofe, que é a mais musical, mais embalante, onde se sugere a chegada a um ápice, a um estado de inconsciência.: "Dancemos todos até / Não mais saber-se o motivo..."

O título do poema é uma das portas de entrada para sua análise. Uma "canção da primavera", espera-se, deve dar conta do caráter exuberante e encantatório dessa estação. Grandes poetas, tocados pela magia que a natureza assume na primavera, compuseram poemas inspirados pela riqueza da estação.¹⁰ Nietzsche, que

¹⁰ Holderlin escreveu um poema de duas estrofes intitulado "Primavera". A segunda estrofe dá conta da exuberância da natureza: "Nos nobres montes, os rios são fulgores,/lembram coroas, nas árvores, ou flores, / O jovem ano começa como em festa./ Com o melhor e mais alto o homem se apresta." HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*

estudou a natureza do culto a Dionísio, lança mão da imagem da *embriaguez* para nos fazer compreender a natureza do culto:

"ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do Dionsíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*. Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento."¹¹

A primavera, portanto, parece convocar o "homem primitivo" a cantar e dançar até "Não mais saber-se o motivo". O poema nos apresenta a chegada súbita da primavera e, ao mesmo tempo, nos convoca a dançar.

Observemos um pouco a estrutura sintática do poema e os efeitos que resultam de sua construção. A economia verbal é marca do poema. Ela se revela nas elipses do sujeito (v. 2, 6, 8, 9 e 11) e na ausência de descrições. Há apenas convocação e sugestão. As repetições, sobretudo do verbo "dancemos", servem a um propósito rítmico e têm uma função de chamamento para dentro da ação. Não são, portanto, excessivas. Duas inversões sintáticas têm efeito poético nuclear: "Na cidade adormecida / Primavera vem chegando" e "Em torno do catavento / Dancemos todos em bando". Note-se que a inversão confere primazia aos lugares em que se realizará a dança. E há uma gradação que vem de "cidade", espaço maior, para "em torno do catavento", espaço particularizado. Outro ponto a ser

(Tradução e Introdução de José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução: Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 30. O caráter dionisíaco de "Canção da Primavera" já havia sido apontada por Bittencourt e mais recentemente foi reforçado por Becker.

destacado é a estrutura paralelística em que se apoia quase todo o poema. Na primeira estrofe ela comparece nos versos 1, 2 e 3; retorna depois, nos versos 8, 9 e 11. Há, portanto, movimentos sintáticos de retorno que conferem ao poema uma circularidade. Esta circularidade pode reforçar a figuração da cena de dança grupal, das cirandas, sobretudo. Becker chamou a atenção para o fato de que "Vamos todos cirandar" praticamente equivale a "Dancemos todos dancemos".¹²

Inicialmente a Primavera é animizada: ela "cruza o rio" e "o sonho que tu sonhas". Atentemos para o poder da Primavera de cruzar elementos distintos: o *rio* (dimensão física, geográfica) e o *sonho* (dimensão irracional, do devaneio, onde o inconsciente se revela com sua vasta gama de imagens e signos). A chegada da Primavera, portanto, articula (*cruza*) duas vertentes da realidade: a física e a psíquica. A reiteração do verbo *cruzar* nos dois primeiros versos parece indicar a força incontrollável do que chega e modifica a natureza, invade e mobiliza o que estava aquietado. No terceiro e quarto versos da primeira estrofe deparamo-nos com um indicador temporal: ela "vem chegando" na "cidade adormecida", portanto, à noite. Esta chegada noturna da Primavera liga-se à imagem do *sonho* que já fora cruzado. Ao chegar à noite ela parece apanhar a todos desprevenidos. O verbo no particípio ("adormecida") indica o imobilismo da cidade, contrariamente à Primavera que "cruza o rio", "cruza o sonho" e "vem chegando". A opção pelo tempo composto no quarto verso nos dá a idéia de prolongamento, do que vai envolvendo lentamente. Ela "vem chegando" e

¹² BECKER, Paulo, op. cit. p. 64/65.

vamos percebê-la através de seus índices, do ritmo novo que imprime às coisas e às pessoas.

Observemos como isto se dá a partir da segunda estrofe. O índice geo-físico da chegada da Primavera é o vento, uma imagem obsessiva do poeta de Alegrete. Para Bittencourt a imagem do catavento "(...) conduz também à idéia de movimento e dança pelo rodar contínuo de suas pás, além de trazer consigo um clima de renovação através da conotação que o elemento 'vento' adquire na obra quintanesca".¹³ O 'enlouqueceu' liga-se aqui ao sonho que fora cruzado na primeira estrofe. Ou seja, estamos diante de elementos irracionais, do que não segue os ritmos ditados por uma ordem lógica. Novamente nos deparamos com o fato de que a chegada da primavera imprime uma mudança. A seguir, o eu lírico se mostra na convocação para a festa: "Em torno do catavento/ Dancemos todos em bando." A chegada da Primavera provoca uma contaminação que leva o eu lírico a convocar para a dança coletiva. É o início do ritual. O ritmo da estrofe como um todo é de dança, de movimento repetido: a repetição de "girando", que no gerúndio tem um sabor de presentificação, de retorno contínuo; as nasalizações presentes em catavento, dancemos e bando conferem à estrofe alguma suavidade. O verbo dançar, sempre no imperativo, vai se repetir três vezes ao longo da terceira estrofe e em lugares estratégicos. Observando ainda a segunda estrofe, não há como esquecer a imagem do "Círculo Mágico". Suzane Langer nos deu indicações precisas da importância da dança em círculo para o homem primitivo:

"Mas a dança em círculo realmente
simboliza uma das realidades mais
importantes na vida dos homens

¹³ BITTENCOURT, op. cit. p. 84.

primitivos - o reino sagrado, o círculo mágico. (...) No círculo mágico todos os poderes demoníacos são soltos. O reino mundano é excluído, e com ele, muito freqüentemente, as restrições e propriedades que lhe pertencem."¹⁴

A sugestão da dança em círculo está representada, sobretudo, nos versos 07 e 08. No entanto, como já apontamos, toda a estrutura do poema, com idas e vindas, com sugestões de circularidade, confirma a idéia de que estamos diante de um poema que quer resgatar o sentido mágico da dança.

Na terceira estrofe a convocação se amplia e envolve "Amadas, Mortos, Amigos", numa mistura que rompe com as contingências temporais.¹⁵ A alegorização desses seres, sem nome, para a grande dança que a Primavera parece insuflar, é também marca da ausência de ordem racional, que escolhe, seleciona. Três vezes "todos" são convocados. E a durabilidade da dança, podemos dizer, do ritual, vai "até / Não mais saber-se o motivo..."

Quando falo em caráter dionisiaco estou pensando nas reflexões de Nietzsche sobre o culto a Dionísio. Destaco três fragmentos do "filósofo da dança" sobre o culto a Dionísio:

01. "Sob a magia do dionisiaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. (...) "

02. "Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. (...) "

¹⁴ LANGER, Suzane. "O Círculo Mágico", em seu: *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 200.

¹⁵ A convocação dos mortos já aparecera no "soneto V" de *A rua dos cataventos*.

03. "O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-Primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez."¹⁶

O "frêmito da embriaguez" parece ser atingido neste convite a dançar "até/ Não mais saber-se o motivo." O dístico que fecha o poema retoma os versos iniciais. Ou seja, o sinal de encerramento do ritual virá do andamento da natureza, do seu próprio ritmo. A suspensão temporal que ocorreu só cessará com outro sinal da mesma natureza: "Até que as paineiras tenham / por sobre os muros florido!"

Estamos diante de um poema que representa um momento mítico de encantamento proporcionado pela chegada da primavera. Há uma espécie de desejo de realização ou de envolvimento do eu lírico com os demais, insuflado pela atmosfera primaveril.

Há um resgate da concepção de poesia como algo sem outra finalidade senão conduzir o homem ao reencontro de uma experiência perdida. O poeta seria aquele que busca, com palavras, reencontrar a harmonia que se foi. A poesia de Quintana, do primeiro ao último livro, ostenta esse veio mítico-celebrativo. Quando insiste, demoradamente, em dizer o que é a poesia, em "ensinar", cai, às vezes, num didatismo que fragiliza sua expressão poética.

¹⁶ NIETZSCH, Friedrich, op. cit. p. 31. A palavra "frêmito" é nuclear na poesia de Quintana. Diria que pode ser comparada ao "alumbramento" de Bandeira.

A poesia é a dança

Publicado em 1976, *Apontamentos de História Sobrenatural* interrompe um longo jejum de livros de poesia de Quintana. É o livro com maior número de poemas e dá continuidade às várias linhas temáticas e formais de sua poesia: reflexão metalingüística, a maestria no manuseio do verso livre, a presença marcante do cotidiano, a poetização de instantes de "frêmito", e, sobretudo, o tempo como temática determinante.

A aproximação que vimos seguindo entre o motivo da dança como revelador de um modo de viver o tempo tem peculiaridades no poema "Aula inaugural". Trata-se de um poema emblemático de uma certa concepção de poesia e de vida. Isto é, formaliza-se nele uma poética que, se aponta para a natureza da poesia, enraiza-a numa experiência, num modo de ver e viver a vida. O poema pede-nos uma leitura mais detida:

Aula Inaugural

- 01 É verdade que na Iliada não havia tantos heróis
como na guerra do Paraguai...
- 02 Mas eram bem falantes
- 03 E todos os seus gestos eram ritmados com num balé
- 04 Pela cadência dos metros homéricos.
- 05 Fora do ritmo, só há danação.
- 06 Fora da poesia não há salvação.
- 07 A poesia é dança e a dança é alegria.
- 08 Dança, pois, teu desespero, dança
- 09 Tua miséria, teus arrebatamentos,
- 10 Teus júbilos
- 11 E,
- 12 Mesmo que temas imensamente a Deus,
- 13 Dança como David diante da Arca da Aliança;
- 14 Mesmo que temas imensamente a morte
- 15 Dança diante da tua cova.
- 16 Tece coroas de rimas...
- 17 Enquanto o poema não termina
- 18 A rima é como uma esperança
- 19 Que eternamente se renova.
- 20 A canção, a simples canção, é uma luz dentro da

arrebatamentos, tudo deve transformar-se em gesto dançante. Ao falar de poesia, o poeta nos remete ao conceito do "eterno retorno do mesmo".

A idéia do trágico que está colocada pode ser suportada através desta atitude que privilegia a dança/poesia. O caráter iluminador da poesia é acionado através de diferentes imagens: "a rima é como uma esperança"; "A canção (...) é uma luz dentro da noite", o canto "é um archote nas trevas". Essa afirmação do poder da poesia está presente em toda a obra do poeta gaúcho. Num poema também de AHS, ele dirá: "Quem faz um poema salva um afogado".¹⁷ Vale destacar que, se a poesia tem esse poder salvador, o poeta é o feiticeiro que nos comunica e lida com essas forças divinatórias.

O poema estrutura-se através de movimentos diversos que se integram na fatura final da interpretação. Do verso 01 a 04 o poeta nos remete à ordenação das personagens da *Iliáda*, que "eram bem falantes / E todos os gestos eram ritmados como num balé / Pela cadência dos metros homéricos". Essa constatação é o ponto de partida para a afirmação peremptória que está nos versos 05 e 06. A poesia é eleita como possibilidade única de salvação. Essa possibilidade parece ter como escopo a natureza alegre da poesia, que leva o poeta a compará-la com a dança. O motivo da dança entra no poema como uma espécie de indicação de um rumo, de um caminho ou perspectiva de vida.

Comentando este poema, tido pelo ensaísta como emblemático da poética de Quintana, Roberto Brandão afirma:

"Sua "AULA INAUGURAL" focaliza o ato criativo do poeta, situado entre a ordem (cujo modelo é a *Iliáda*) e o Caos. O

¹⁷ Trata-se de "Emergência", de AHS.

poeta se identifica com a visão tradicional da poesia. Não apenas por tomar Homero como parâmetro, mas também por considerá-la em seu poder de mover todas as coisas. Entretanto, essa sobrevalorização da poesia ele a vai buscar no "ritmo", fator elementar comum à poesia, à canção, à dança e à própria vida:"¹⁸

Do verso 08 ao 15 o poema enumera "os dramas humanos"(Brandão) a serem dançados: "teu desespero", "Tua miséria, teus arrebatamentos, / Teus júbilos", o medo de Deus e da morte. Este procedimento de "redução de tudo à base elementar, e física, do ritmo acompanha a redução dos dramas humanos(...) à vida concreta, tornando-a não apenas suportável, mas também fonte de felicidade."¹⁹

Temos, a partir do verso 16 até o último, todo um quadro da função da dança e da canção: "A rima é como uma esperança / Que eternamente se renova", "A canção (...) é uma luz dentro da noite", e uma definição de poeta: "encantado dominador de monstros, / Tirano de esfinges".

A dança se ergue no poema como motivo central, uma vez que é o elemento propiciador do "equilíbrio" ou o único instrumento para suportar os "dramas humanos" e resistir ao rugido do "Caos atônito". A perspectiva adotada pelo poeta parece-nos bem delineada: a dança é o modo possível de o homem ordenar o caos, dar uma forma (um ritmo) à existência que, por natureza, é desordem e desequilíbrio: "Fora do ritmo só ha danação." Um dado importante a ser assinalado é que o poeta não nos coloca diante de personagens em ação, dançando, antes, formaliza, poeticamente, sua concepção de poesia e vida.

¹⁸ BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Poemas sobre a poesia na literatura brasileira*. Tese de livre docência. São Paulo: USP, 1992, p. 192/193.

¹⁹ BRANDÃO, Op. cit. p. 194

A força do poema não está no ritmo dançante de seus versos, antes, no apelo das imagens, na repetição do verbo dançar no imperativo (novamente o caráter de convocação, já assinalado em "Canção da primavera") e no "estilo elevado" (Brandão). Formalmente, o verso livre, neste poema, engendra um ritmo que articula versos de mais de 20 sílabas a versos formados apenas pela aditiva "e". O tempo todo os versos longos são seguidos por versos curtos e vice-versa. O tom exortativo do poema confere-lhe um caráter pedagógico, no sentido mesmo de indicação de um caminho, de configurar-se como guia. Há uma certeza que nos é comunicada. Os elementos lingüísticos que articulam este caráter de "ensinamento" são claros; "só há", "não há", "A poesia é", "Dança como", "Dança diante", "A rima é". "A canção é". Normalmente, os poemas que ostentam um caráter de poética, trazem estas marcas. Veja-se, por exemplo, o modo como Drummond constrói o seu "A procura da poesia".

A dança representa no poema a possibilidade de engendrar um modo de viver alegre de um eu que não abdica da dor, do sofrimento. Articula-se aqui toda uma antropologia que tem como princípio não fugir da vida, antes, "dançar a vida"²⁰. Se em "Canção da Primavera" somos convocados à dança coletiva, realizada num tempo

²⁰ A expressão é título de um livro de Roger Garraudy. Nesta obra o ensaísta francês tece considerações importantes sobre a natureza da dança. Destaco alguns fragmentos de sua concepção de dança que se ajustam bem à idéia representada no poema: "Para mim, a dança é não apenas uma arte que permite à alma humana expressar-se em movimento, mas também a base de toda uma concepção da vida mais flexível, mas harmoniosa, mais natural." "Não apenas jogo, mas celebração, participação e não espetáculo, a dança está presa à magia e à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e à morte. O homens dançam todos os momentos solenes de sua existência: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, a sementeira e a colheita." "Dançar é, antes de tudo, estabelecer uma relação ativa entre o homem e a natureza, é participar do movimento cósmico e do domínio sobre ele." GARAUDY, R. *Dançar a vida*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, pp. 57, 13 e 14.

especial, a chegada da primavera, em "Aula inaugural", articula uma sugestão mais ampla que não se prende a nenhum tempo específico. Isto é, deve-se dançar todos os instantes e situações com que nos deparamos. Se lá deve-se dançar até a embriaguez, aqui a dança tem uma função de resistência ao caos. Diante da dor, da desesperança, da falta de perspectiva, o poeta deve dançar.

Dança e consumação

Dançar e cantar se encontram novamente neste poema que parece guardar uma certa consciência trágica da vida.

Inscrição para uma lareira

- 01 A vida é um incêndio: nela
- 02 dançamos, salamandras mágicas.
- 03 Que importa restarem cinzas
- 04 se a chama foi bela e alta?
- 05 Em meio aos toros que desabam,
- 06 cantemos a canção das chamas!

- 07 Cantemos a canção da vida,
- 08 na própria luz consumida...

Por que uma inscrição para uma lareira? Normalmente encontramos inscrições em determinados monumentos, em lápides, em praças e outros espaços públicos. A lareira está associada aos espaços internos das residências. A eleição dela como espaço digno para inscrição é curioso. Diferentemente dos modernos sistemas de aquecimento alimentados por gás ou energia elétrica, a lareira conserva para os homens um certo fascínio. É o fogo domesticado. O colorido e a dança das chamas, o aquecimento que proporciona, a rapidez com que destrói o que a alimenta, tudo isto produz fascínio.

A primeira estrofe, de seis versos, é toda composta de versos de 7 e 8 sílabas. O esquema rítmico varia. Até o terceiro verso a tônica acentuada é a sexta. Nos demais há mudança: no 4º é a quinta, no 5º é a quarta e no 6º a segunda e a quarta. O primeiro verso do dístico final retoma a acentuação na segunda e na sílaba final. Quanto aos elementos de sonoridade, temos no 2º verso uma aliteração discreta do /m/. Ela aparece suavemente e "chamas" e se reforça em "salamandras mágicas".

A sintaxe do poema é simples, sem inversões complexas. Temos um cavalgamento do primeiro para o segundo verso. O sentido como que desliza para o seguinte num rápido passo de dança. Um fato curioso é que o poema se constrói sintaticamente em blocos de dois versos. De fato é como se tivéssemos quatro dísticos. Há ainda uma contaminação da primeira parte do poema na segunda (ou vice-versa). Os versos 5 e 6 nos oferecem uma significativa inversão sintática. Primeiro a localização espacial ("em meio aos toros"), depois a ação ("cantemos a canção").

O primeiro verso é uma afirmação peremptória, acabada. Esse modo de dar início ao poema construindo uma imagem com o verbo de ligação é muito recorrente na poesia de Mario Quintana.²¹ A aproximação entre incêndio

²¹ Alguns exemplos retirados do livro AHS: "A vida é tão bela que chega a dar medo (...) A vida é nova... (...) A vida é nova e anda nua." ("O adolescente", p. 11); "A pantera é uma curva em movimento": ("Crônica", p.12-13); "O mundo é um búzio oco,/ menino..." ("Canção", p. 16/17); "O tempo é uma tela que precisa ser tecida"... ("Vida", p. 29); "O tempo é indivisível. (...) "A vida é indivisível. (...) "Todos os poemas são um mesmo poema," ("Pequeno poema didático", p. 30); "Poeta é o que encontra a moedinha perdida..." ("Descobertas", 41); "O teu silêncio é imemorial como as pirâmides" ("Dois versos para Greta Garbo", p. 71) "Deus é mais simples do que todas as religiões". ("Dogma e Ritual", p. 78); "O mundo é frágil/ E cheio de frêmitos/ como um aquário..." ("Momento", p. 93).

e vida aparentemente não nos coloca nenhum problema, não traz dificuldades para o leitor. O incêndio conota destruição rápida, violência mas também é luz, imagens surpreendentes. Depois da afirmação inicial, seguida de dois pontos vem outra afirmação curiosa: "Nele dançamos". Somos, na perspectiva do poema, dançarinos do fogo, portanto, "salamandras mágicas". Magia é palavra recorrente na obra de Quintana. Somos colocados dentro do fogo, dentro da dança, uma vez que o verbo no plural nos envolve. Vale lembrar aqui o diálogo de Valery, *A alma e a dança*, em que Erixímaco, Fedro e Sócrates apreciam e discutem a natureza da dança; há no diálogo uma curiosa aproximação entre a dançarina e a salamandra. Nas palavras de Sócrates:

essa criatura que vibra ali, e que se agita adoravelmente para nossos olhos, essa ardente Athiktê que se divide e se reúne, que se alteia e se abaixa, que se abre e se fecha tão depressa, e que parece pertencer a outras constelações que não as nossas - não parece viver, como se fosse em casa, num elemento comparável ao fogo - numa essência muito sutil de movimento e música, onde ela respira uma energia inesgotável, enquanto participa, com todo o seu ser, da violência pura e imediata de uma extrema felicidade?

Sócrates ao comparar "nossa condição pesada e séria" a esse estado de "coruscante salamandra", chama a atenção para o fato de que :

nosso atos ordinários, engendrados sucessivamente por nossas necessidades, e que nossos gestos e movimentos acidentais sejam como materiais grosseiros, como uma impura matéria de duração, enquanto que essa exaltação e essa vibração da vida, enquanto que essa supremacia da tensão, e esse transporte no que de mais ágil se possa obter de si mesmo, têm as virtudes e os poderes da

chama; e que as vergonhas, os enfados, as tolices, e os alimentos monótonos da existência se consomem aí, fazendo brilhar diante de nossos olhos aquilo que há de divino numa mortal?²²

Na dança, a bailarina é comparada à salamandra que queima sem se consumir. A dança consome "os alimentos monótonos da existência". Ela assume, portanto, uma função vital.

Veja-se ainda que o dístico é todo afirmativo. Os dois versos seguintes nos colocam diante de uma afirmação disfarçada de interrogação. Há uma certeza: do incêndio restarão cinzas, mas isto não é o mais importante. O que importa é o processo, o percurso da dança. Isto é, importa que a chama seja "bela e alta". De fato, estamos no estatuto da vivência do instante, do brilho singular de cada chama. A imagem da dança está intimamente ligada a esta idéia do instantâneo, do fugaz. Esta idéia se corporifica de modo mais claro no dístico seguinte. O que poderia parecer trágico para uns, aqui não é. Ou seja, em meio à destruição, à consumação que se dá a cada instante somos convocados a dançar e cantar. A consciência do fato inevitável da consumação não conduz a um afastamento ou desencanto com a vida. É necessário viver o calor do instante, estar aberto e deixar-se consumir. Trata-se portanto de um curioso "carpe-diem". Viver o instante que passa, dançá-lo e cantá-lo. Viver a própria fugacidade de modo completo, consumir-se nela. A imagem do fogo percorre o poema, atualizada em imagens que vão do título ao último verso: "lareira", "incêndio", "salamandras", "chama", "chamas", "luz consumida".

²² VALERY, Paul. *A Alma e a Dança* (Tradução: Marcelo Coelho). Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996, p. 57/58.

A idéia de que é preciso *dançar a vida* retorna aqui não mais apenas como convocação; ela se realiza. Ela está aliada a uma profunda consciência da condição humana, efêmera, passageira. A "sabedoria" estaria em *dançar* e cantar, pouco importando se vão restar "cinzas". A atitude do poeta é de quem acredita que o valor/sentido da vida reside em viver a intensidade do instante. A consciência aguda de que a passagem pela vida é rápida e está a cada momento desmoronando é que conduz o eu lírico a esta postura, diríamos, existencial.

A menina dança

"*Dança*" enriquece, com suas peculiaridades, o motivo que vimos acompanhando. Sua leitura integral também se faz necessária:

Dança

- 01 *A menina dança sozinha*
- 02 *por um momento.*
- 03 *A menina dança sozinha*
- 04 *com o vento, com o ar, com*
- 05 *o sonho de olhos imensos...*
- 06 *A forma grácil de suas pernas*
- 07 *ele é que as plasma, o seu par*
- 08 *de ar,*
- 09 *de vento,*
- 10 *o seu par fantasma...*
- 11 *Menina de olhos imensos,*
- 12 *tu, agora, paras,*
- 13 *mas a mão ainda erguida*
- 14 *segura ainda no ar*

15 *o hastil invisível*
16 *deste poema!*

O poeta aqui não convoca, não justifica, não indica caminhos, como o faz nos poemas anteriormente estudados. Recolhe a imagem da menina que dança e nos coloca diante de seus gestos. Cada estrofe parece dar conta de uma nuança desta menina bailarina.

Formalmente, trata-se de um poema bastante simples. Versos livres, repetições de versos e palavras, ausência de regularidade rímica. Há uma sonoridade agradável, um deslizar suave que lembra os movimentos da menina. Na primeira e segunda estrofes predominam vogais nasais possivelmente responsáveis pela suavidade de que falamos. A enumeração dos pares de dança da menina, na segunda estrofe, devidamente virgulados, sugere um andamento pouco acelerado. A terceira estrofe inicia-se com uma indicação visual, pictórica, mas logo muda. A solidão da menina reforçada nas duas estrofes anteriores aqui é esquecida. Observe-se que a sonoridade nesta fase do poema nasce da aliteração do /p/ (pernas, plasma, par), das rimas (par e ar) e das contaminações sonoras (plasma, fantasma). A situação inicial (v.01 e 02) é devidamente delimitada: "A menina dança *sozinha*" e "*por um momento*". Temos logo a sensação de que o poeta capta o instante fugaz da dança que a menina, absorta, realiza. Sugere-se uma situação de perfeita integração com a natureza, de total absorção na dança.

A segunda estrofe reforça a idéia de que há uma total comunhão com a natureza, uma vez que "o seu par/ de ar,/ de vento" é que plasma "A forma grácil de suas pernas". Ou seja, o corpo da menina é como que modelada pelos elementos da natureza (ar e vento). Há até aqui um mergulho no modo peculiar das crianças de se envolverem

em seus jogos, esquecendo-se totalmente da realidade em volta. Melhor dizendo, mergulhando fundo nesta dimensão imaginária que também é, a seu modo, realidade²³.

Na terceira estrofe o poeta dirige-se à menina, que parece haver suspenso a brincadeira, para afirmar que o gesto dela é que alimenta o poema. A recolha da cena instantânea da menina dançando tem para o poeta um sentido mais fundo. Parece emergir na dança uma sabedoria que a criança segue sem ter consciência. Este modo mítico de viver a dança, totalmente absorvida, é que foi, ao longo de vários poemas, desejado pelo poeta. Daí, talvez, a sua convocação constante, o seu acreditar na magia que a dança encerra.

Um dos últimos livros de Quintana, *ACI*, composto em sua maioria por poemas curtos, traz um dístico que retoma o motivo da dança:

O BAILARINO

Não sei dançar.

Minha maneira de dançar é o poema.

Confirma-se aqui a hipótese que vimos seguindo no decorrer das análises e comentários sobre o motivo da dança. A dança é de fato um motivo para o poeta falar de outra coisa que o inquieta: a passagem do tempo e modo de vivenciá-lo.

Vale observar que, em "Minha maneira de dançar é o poema", o poema não está determinado com "meu poema" (do poeta); isto é, o poema deixa em aberto a hipótese de "o poema" poder ser também de outros poetas. Poderíamos pensar, também, que "o poema" é o lugar da dança dos ritmos (repetições de sons, de palavras, de versos, etc)

²³ Estou pensando no jogo dramático infantil estudado por Peter Slade

e dos sentidos. O poema assume tanto numa como noutra perspectiva um sentido superior, que seria o de oferecer ao leitor uma possibilidade de, simbolicamente, *dançar* sua própria vida.

A dança assume ao longo da obra de Quintana um sentido que consiste basicamente em elevar-se a modelo ideal de vivenciar o instante. Dançar vai assumir, como vimos em "Aula inaugural", um paradigma para o homem enfrentar as diferentes situações que a vida apresenta. Todas as experiências de sofrimento, angústia, incerteza, medo, indecisão podem ser dançadas. O tom convocatório e imperativo do poeta confere aos poemas um caráter de poética. Poética de uma pedagogia. A convocação à dança em diferentes momentos estudada tem em seu cerne uma marca primitiva, uma espécie de reaprendizagem do homem. O poeta não nega a razão, a reflexão como instrumento essencial para o homem enfrentar as dores da vida. Antes, chama a atenção para uma outra perspectiva. Isto é, dançar cada experiência, seja qual for sua natureza. Para um homem moderno, marcado por séculos de racionalismo, que acredita na máxima de Descartes - "Penso, logo existo" - esta "nova" lógica do poeta talvez soe fora de tempo, até mesmo superficial. É como se a máxima do poeta fosse: "danço, logo existo". Não creio que a perspectiva apontada por Quintana se contraponha a isto ou àquilo. Trata-se de algo possível que, a meu ver, nasce duma espécie de reaprendizagem da vida. Não de voltar ao primitivo, antes, de reencontrar, no primitivo, formas de viver que nosso racionalismo foi deixando de lado. Esta abertura que o poeta aponta liga-se, portanto, a tradições culturais antiqüíssimas, a experiências

culturais consideradas anacrônicas, ao modo mítico, enfim.

Vimos ao longo das análises perseguindo a hipótese de que o motivo da dança, acionado na poesia de Quintana, está intimamente ligado ao modo do poeta conceber a vivência do tempo. Cada poema analisado revela uma nuance nova neste quadro de representação da dança. A dança, pelo que tem de fugidio, de encantatório, pela alegria que possibilita, pela suspensão do tempo histórico que pode provocar, torna-se um espécie de imagem-paradigma para o poeta. A vida e seus dramas podem ser dançados e essa opção não se constitui num fugir do real, num esconder-se; antes, trata-se de criar um ritmo para cada situação, dançar cada adversidade, mesmo a mais trágica, a mais dolorosa. Essa postura talvez represente uma novidade da poesia de Quintana e está ligada a diversas tradições culturais e até mesmo a determinadas correntes de pensamento. A insistência do poeta nesse motivo e o modo como o faz conferem à sua poesia um lugar de destaque em nossa tradição lírica.

III "VIVER TÃO SÓ DE MOMENTOS"

*"Ah, quanta coisa deliciosamente
quotidiana, quanto efêmero
instante, eu não gravaria na
memória dos homens, se..."¹*

Parte da poesia de Quintana já foi aproximada à estética impressionista. Nosso ponto de partida para efetuar essa aproximação se diferencia da abordagem de Gilda Bittencourt, que mais adiante será retomada. A ensaísta gaúcha procura destacar traços estilísticos determinantes da poesia de Quintana, ficando restrita, portanto, a um levantamento de ordem retórica. Isto é, aponta as figuras de que lança mão o poeta na "descrição subjetiva do real". O estudo de Bittencourt foi da maior importância para que pudéssemos avançar em nossa pesquisa. Em diferentes momentos de nosso trabalho temos dialogado com suas afirmações e descobertas.

Partiremos da análise de dois poemas centrais do livro *Canções*, procurando demonstrar como a representação do tempo se efetiva e, mais ainda, aproximaremos esse modo de representação ao da estética impressionista. Embora o tempo esteja representado em diferentes obras de pintores impressionistas, em Monet ele se objetiva em quantidade e qualidade. Desde já devemos esclarecer que

¹ QUINTANA, Mario. *Sapato Florido*, p. 77

não procederemos a uma análise comparativa entre Quintana e Monet. O que nos interessa é a atitude de nosso poeta diante do tempo. E essa atitude está, como procuraremos demonstrar, muito próxima de determinados processos de representação do tempo em quadros impressionistas.

O impressionismo e a figuração do instante

A mudança no ritmo de vida no final do século XIX, com certeza, influenciou a postura dos artistas diante dos fatos, dos acontecimentos e da própria arte. Indicar como as mudanças de ordem social se refletiram na atitude dos artistas pode não ser suficiente para avaliar a poética de um autor, mas, por certo, contribui para se ter uma visão mais completa da época e das opções formais e temáticas do artista. Em seu estudo sobre o Impressionismo, Arnold Hauser² nos fornece algumas bases econômicas e sociais necessárias para compreensão da estética impressionista e simbolista. Para o historiador, a "tecnologia moderna introduz um *dinamismo* sem precedentes em toda atitude perante a vida - e é, sobretudo, essa nova *sensação de velocidade* e mudança que encontra expressão no impressionismo." Esse estilo de vida calcado num ritmo intenso vai gerar um novo modo de viver e conceber o tempo. O tempo, portanto, torna-se um *leitmotiv* na poética impressionista e, em parte, na simbolista, notadamente nos poetas portugueses, entre

² HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. (Trad. Álvaro Cabral) São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 896

eles Antônio Nobre, bastante lido por Quintana³. Hauser nos indica a matriz heraclitiana da postura do artista com relação ao tempo:

"O domínio do momento sobre a permanência e a continuidade, a sensação de que cada fenômeno é uma constelação fugaz e jamais repetida, uma onda que desliza no rio do tempo, o rio que 'não se pode entrar duas vezes', é a mais simples fórmula a que o impressionismo pode ser reduzido. Todo o método do impressionismo, com seus expedientes e ardis, inclina-se, sobretudo, a dar expressão a essa perspectiva heraclitiana e a sublinhar que a realidade não é um ser mas um devenir, não uma condição mas um processo."⁴

Esta "primazia do momento", avaliada numa perspectiva sociológica, como o faz Hauser, pode ser lida como

"de uma concepção de vida fundamentalmente passiva, um consentimento do papel de espectador, do sujeito receptivo e contemplativo, um ponto de vista de indiferença, espera, não-envolvimento - em resumo, a atitude estética pura e simples."⁵

Se por um lado a percepção do modo de figuração impressionista é acertada, por outro sua interpretação tende a reduzir toda uma estética a atitude passiva, de indiferença. Se pensarmos na poesia e na pintura que navegou pelos mares da primazia do momento, parece-nos estreito demais reduzir tudo "a atitude estética pura e simples".

³ Sobre a presença do tempo na poesia simbolista portuguesa, temos a tese de Livre Docência de Álvaro Cardoso Gomes, *O Tempo na Poesia Simbolista*. São Paulo: FFLCH-USP, 1980 (Mimeografada), em que estuda Eugênio de Castro, Antônio Nobre e Camilo Pessanha.

⁴ HAUSER, A, op. cit. p. 897

⁵ HAUSER, A, op. cit. p. 898

Hobsbawn, em seu *A era do Capital*, aponta limites sérios à pintura impressionista: "Os impressionistas foram importantes não pelos motivos populares que retratavam - danças populares, visões das cidades e cenas das ruas, teatros, corridas e bordéis da sociedade burguesa -, mas por suas inovações de método." Comentando a série de Monet sobre a catedral de Rouen, o historiador afirma: "foram tão longe quanto era possível chegar com tintas e pincéis, mas não muito longe." Para Hobsbawn os Impressionistas apenas buscavam "fazer um realismo mais científico" que "inevitavelmente removia-o do senso comum, até que as novas técnicas em si tornaram-se um código convencional"⁶. No importante ensaio "O elogio do trabalho (Sobre Paul Cézane)", Maria Helena de Souza Pato discute a interpretação que Hobsbawn apresenta sobre o Impressionismo. A ensaísta, baseada em inúmeros depoimentos, mostra as dificuldades econômicas enfrentadas por pintores e a importância que o trabalho assumia na vida deles; também oferece uma síntese do projeto estético do Impressionismo e seus temas recorrentes:

"A realização de um projeto artístico insólito, irreconhecível, e por isso mesmo incômodo, perturba a ordem e cumpre um dos destinos mais elevados da inteligência: o de fazer pensar onde antes dominava o hábito. Numa época na qual a vida burguesa se fechava nos espaços privados, a mão se tornava peça de engrenagem e a velocidade tomava conta da existência, o 'ar livre', a autonomia dos olhos e da mão, a captura lenta e trabalhosa de efeitos luminosos

⁶ Todas as citações são da seguinte edição: HOBBSBAWN, Eric J. *A Era do Capital - 1848 - 1875*. 5ª ed. Revista. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1997, p. 405, 406 e 405, respectivamente. As citações contidas no ensaio de Maria Helena de Souza Pato são de outra edição.

fugidios, a abolição dos contornos, o predomínio da cor e da forma sobre o desenho, tudo isso não deixava de ser uma modalidade poderosa de oposição ao estabelecido."

Quanto ao universo temático abordado pelos impressionistas, ela lembra: "Em lugar da representação acadêmica de cenas bíblicas e mitológicas, ou retratos dos notáveis, suas telas mostram pessoas simples e anônimas, sem qualquer traço de heroísmo ou arrogância, entregues a afazeres cotidianos." Por tudo isso, afirma a ensaísta, "é descabido avaliá-los do ângulo do realismo socialista e concluir, como Hobsbawn, que "ao tomar impressões e não idéias como matéria de pintura, o impressionismo tornou impossível a arte comprometida política e ideologicamente (...) pois pintura política não existe sem idéias e julgamentos".⁷ Maria Helena ainda nos lembra que:

"Ao se dedicarem incansáveis ao trabalho artístico, esses homens e mulheres por certo faziam mais do que discordar dos valores dominantes no seu tempo: eles buscavam a vida significativa como antídoto à consciência incômoda da morte, ferida narcísica que a crença na onipotência da Razão e a vida sem sentido - num mundo que impõe à existência o tempo do relógio, valoriza a posse de objetos e carece de projetos coletivos de conteúdo axiológico positivo - só vieram a aprofundar." (Grifo meu)⁸

Estudando o tempo na literatura, Mendilow também chama a atenção para o que teria condicionado a "obsessão

⁷ SOUZA PATO, Maria Helena. "O Elogio do Trabalho (Sobre Paul Cézanne) In: *Discurso*. Revista do Departamento de Filosofia da USP, nº 25, 1995 p. 134-135 e 136, respectivamente.

⁸ SOUZA PATO, Maria Helena, op. cit. p. 136

do século XX pelo tempo". Suas observações se aproximam dos comentários de Hauser, embora não seja tão taxativo:

"Não parecia improvável, pois, que aquilo que é amplamente referido como 'a obsessão do século XX pelo tempo' seja condicionado pelo crescente ritmo de vida, pelo sentido muito difundido da transitoriedade de todas as formas de vida moderna, e talvez, mais particularmente, pela rapidez das mudanças econômicas e sociais. Estes fatores retiraram do homem aquele sentimento de estaticidade social, aquela certeza de permanência que parece ter marcado períodos de transformação mais confiantes e mais vagorosos."⁹

Outro estudioso do tempo na literatura, Hans Meyerhoff, dedicou importante capítulo de seu estudo à relação entre "O tempo e o mundo moderno". Para ele o que hoje chamamos mundo moderno teve início com mudanças sociais profundas, "que gradualmente se estenderam sobre toda a série de ações, instituições e crenças humanas."¹⁰ Os efeitos dessas mudanças no "conceito do tempo na experiência humana", apontados pelo autor, estão em sintonia com os demais teóricos aqui apresentados: "o tempo veio a ser experimentado mais e mais como mudança constante, sendo inserido com a dimensão da vida e da história humanas neste mundo mutável. O conceito de eternidade conserva-se ainda dentro da perspectiva religiosa, mas essa perspectiva perde crescentemente sua força, função e significado quando inserida no contexto da real situação histórica e humana".¹¹

⁹ MENDILOW, A. A. *O Tempo e o Romance*. Tradução: Flávio W. Aguiar. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 06

¹⁰ MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura* Tradução: Myrian Campello. São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1979, 78.

¹¹ MEYERHOFF, Hans, op cit p. 79.

Uma hipótese interpretativa poderá ser lançada: se o homem do século XX perde a "certeza da estaticidade social", se ele foi se tornando consciente da "transitoriedade de todas as formas de vida moderna", a produção artística não estaria a refletir menos um "ponto limite de indiferença" e sim uma tentativa de expressar uma certa ausência de perspectiva, um certo desconforto ante a avalanche de transformações sociais, políticas, econômicas, industriais que caracterizam o final do século XIX e início do século XX?

A localização histórica da representação do tempo na arte moderna, marcada por uma obsessão pelo instante fugidio, nem sempre ao modo do *Carpe diem*, poderá nos ajudar a apontar e compreender o modo de representação de nosso poeta.¹² Interessa-nos em Hauser, inicialmente, a localização histórica do nascimento da figuração do instante na modernidade, para a seguir retomar a filiação da poesia de Quintana à poética impressionista.

Creio que a constância do tempo na poesia do poeta gaúcho possa ser filiada a este veio impressionista de "primazia do momento", sobretudo nas duas primeiras obras. Embora nosso poeta escreva cerca de 50 a 60 anos depois do predomínio do Impressionismo, sabemos que ele apreciava os pintores dessa escola. Em diferentes momentos de sua prosa e poesia Quintana refere-se à pintura em geral e, particularmente, a pintores impressionistas. Destaco dois momentos: "Aliás, o silêncio é que torna tão impressionante - tão de outro mundo - uma rua numa tela. Que torna tão encantadoras as

¹² Evidentemente o tempo está presente na literatura desde a antigüidade, sob diferentes perspectivas. Estou pensando aqui no tempo como uma obsessão influenciado pelas condições históricas a partir do final do século XIX.

crianças daquelas cenas familiares pintadas pelo velho Renoir." (AVH, p. 91) O "Poema marciano número dois" retoma a imagem da cadeira pintada por Van Gogh para chamar a atenção para a simplicidade das coisas "tão visíveis": "Não brinco! Não minto! Um dia um de nós (Van Gogh) pintou uma cadeira vulgar,/ uma dessas cadeiras de palha trançada.../ Mas quando viram na tela, foi aquela espantação: / (...) Uma cadeira? Não, a cadeira. / Tudo é singular." (ET, p. 81) Junte-se a isto o fato de Quintana ter visto também as transformações trazidas pela vida moderna à sua Porto Alegre. Ou seja, o poeta viveu, a seu modo, as transformações físicas que o desenvolvimento urbano imprimiu à cidade: a chegada dos grandes edifícios, as demolições, o barulho, o ritmo intenso da vida moderna. Portanto, ele conheceu, no seu cotidiano, a "rapidez das mudanças", o sentido de "transitoriedade de todas as coisas". Tanto, que em inúmeros poemas e reflexões publicadas em jornais e depois em livro, o poeta lamenta a substituição da paisagem simples pelo concreto. E mais: elegeu as ruazinhas desconhecidas, pequenas cidades como um locus privilegiado de sua poesia, como que para compensar o caráter demolidor do progresso.¹³

Sabemos que não há unanimidade na crítica quanto ao caráter impressionista de alguns poetas. Possivelmente a poesia mais associada à estética impressionista seja a do

¹³ Veja-se sobre este tema alguns exemplos: "BARULHO & PROGRESSO": "O progresso é a insidiosa substituição da harmonia pela cacofonia". (CH, p.2) "ESVAZIAMENTO:" "Cidade grande: dias sem pássaros, noites sem estrelas." (CH, p. 6) A indiferença entre as pessoas que marca a vida nas grandes cidades é denunciada com humor às vezes negro como este de "OS RUÍDOS DA CIDADE": "Não, não tenhas escrúpulos: se, alta noite, meteres uma bala no ouvido, os vizinhos pensarão - polidamente - que foi um pneu que estourou." (CH, p. 71) O livro BE traz um bom número de poemas em que a denúncia do modo de vida moderno se faz clara. Cito os poemas: "O homem do botão" (p. 7/8),

poeta francês Paul Verlaine. Alguns estudos o aproximam do grupo de impressionistas de sua época. Por outro lado, há estudiosos que procuram provar que a aproximação de Verlaine dos impressionistas não foi sistemática e que ele não estava enfronhado nas idéias daquele grupo de pintores. A discussão já antiga sobre esta relação ajuda-nos a melhor situar nossa perspectiva de abordagem.¹⁴ Não nos parece que o essencial seja acoplar um poeta a esta ou àquela escola ou movimento artístico. A postura de Quintana neste aspecto sempre foi muito clara.¹⁵ Por outro lado, o fato de não ter participado efetivamente de um grupo, não ter discutido formas, temas, não quer dizer que determinado artista não sofra as influências de sua época, que não tenha captado os ventos que sopravam ou, para dizer com Adorno, não tenha participado da "corrente subterrânea" de seu tempo. Ainda com relação a Verlaine, não se pode esquecer de que as relações entre as artes são complexas. Efeitos alcançados por um pintor necessariamente não encontrarão correspondência direta na poesia.¹⁶

"O pobre poema" (p. 18/19), "Os arroios" (p. 25) entre outros.

¹⁴ A relação de Verlaine e de sua poesia com os impressionistas foi discutida, entre outros, por: PRATT, Bruce, "Verlaine et Impressionisme" In: *Revue d'Histoire Littérature de la France*. Janvier e février, 1990, 90 Année n°. 01; PEIRE, Henri, "L'impressionisme tragique de Verlaine". In: *Qu'est-ce que le symbolisme?* Paris: Presses Universitaire de France, (Cap. IV).

¹⁵ Em diferentes momentos o poeta se refere às escolas poéticas. Em CH temos o seguinte depoimento: DAS ESCOLAS POÉTICAS: "A minha escola poética? Não frequento nenhuma. Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho... Tão bom!" (p. 42)

¹⁶ Aguinaldo José Gonçalves indica "alguns fundamentos que determinam as relações analógicas e as relações homológicas no estudo das artes comparadas." Para o crítico: "Buscar as equivalências homológicas entre sistemas distintos é verificar possíveis correspondências entre tais procedimentos e também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos." GONÇALVES, Aguinaldo José. "Relações homológicas entre literatura e artes plásticas". *Revista Literatura e Sociedade* 2. FFLCH - Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, 1997. Não é nosso objetivo um estudo nestes moldes, embora não possamos deixar de estar atentos a certos pontos levantados pelo

Convocamos a discussão em torno de Verlaine e o impressionismo por duas razões. Primeiro, Quintana foi um leitor de Verlaine e chegou a confessar que desejaria ter escrito *Sagesse*.¹⁷ Segundo, a poesia de Quintana também foi aproximada ao impressionismo, embora por outro viés.

Os primeiros quatro livros de poesia de Mario Quintana foram detidamente estudados, sob a perspectiva estilística, por Gilda Bittencourt, como já afirmamos. A crítica gaúcha foi quem primeiro apontou os "traços impressionistas" na obra de Quintana, mostrando com acuidade os recursos de que lança mão o poeta e que confirmam a filiação. Retomando as idéias de Richter, Raul Castagnino e Amado Alonso sobre o impressionismo na literatura, e, mais especificamente, na poesia, Bittencourt faz um levantamento detido sobre as imagens que conferem caráter impressionista ao primeiro livro do poeta. São sinestesias, animismos, imagens oníricas clara e rapidamente apontadas. Para a crítica gaúcha os traços impressionistas

"revelam-se em especial numa descrição subjetiva do real e na tentativa de expressar determinada impressão momentânea, procurando, algumas vezes, a partir desta sensação apreendida, recuperar um tempo perdido, mas feliz, que permanece vivo na memória do poeta."¹⁸

Quando se refere ao tempo em *ARC*, Bittencourt aproxima-o da "imagem proustiana da impossibilidade em recuperar o tempo passado" (e cita o soneto IX como

crítico.

¹⁷ Em dois poemas ele registrou seu desejo. O primeiro é "Chove", poema de 1925, publicado em *PV*, p. 35; o segundo está em *BE*, no poema "Três poemas que me roubaram", p. 99.

¹⁸ BITTENCOURT, G. N. da S. *Caminhos de Mario Quintana: a formação do poeta*. Porto Alegre: UFRGS, 1983, p.73/74

exemplo) e da "visão do constante fluir do tempo, como uma corrente perene e ininterrupta, visualizada através dos movimento contínuos e uniformes" (exemplos desta postura são os sonetos XXIII e XXIX). Aos três exemplos citados, acrescentaríamos apenas um, o soneto VIII, que se enquadraria no bloco da "impossibilidade de recuperar o tempo perdido".

É em *Canções*, a nosso ver, que a temática começa a ser representada em quantidade e qualidade estética relevantes. Bittencourt, no apanhado da temática predominante nessa obra, novamente acerta em suas observações:

"O tempo, por sua vez, reaparece como uma das preocupações do poeta, ou na tentativa de recuperar um passado distante e feliz ("Canção de muito longe" e "Segunda canção de muito longe"), ou então na alusão à irreversibilidade temporal, usando a velha imagem de Heráclito para sugerir a efemeridade de cada momento, que deve ser vivido como único, pois jamais se repetirá."¹⁹

A descoberta parece-nos um ganho na fortuna crítica de nosso poeta. Embora aponte um dos modos mais constantes de representação do tempo nas primeiras obras de Quintana, que é o de captar o "constante fluir do tempo", a abordagem se restringe mais a elementos de retórica. A ensaísta não associa a representação do tempo à estética impressionista.

Como se vê, a filiação ainda não foi explorada em todos os seus matizes. O tempo, portanto, poderá revelar uma aproximação significativa à estética impressionista, agora sob o viés temático. Nosso intuito não será,

¹⁹ BITTENCOURT, G. N. da S. op. cit. p. 105/106

certamente, provar que a poesia de nosso poeta é impressionista. A filiação, se for confirmada, deverá ser vista como uma "confluência"²⁰, como quer o poeta, não como uma etiqueta a ser pregada ao rosto de sua poesia. Noutras palavras, interessa-me localizar a peculiar riqueza desta poesia e não apenas aproximá-la desta ou daquela estética. Quando o fizer, será para ajudar a compreender melhor o conjunto da obra.

Tudo vai recomeçar

Embora as observações de Bittencourt sejam esclarecedoras, para o nosso propósito faz-se necessário comentar a presença do tempo em pelo menos mais dois poemas de *Canções*. O primeiro é a "Canção do Dia de Sempre", exemplar da atitude do poeta diante do tempo nos dois primeiros livros.

Canção do Dia de Sempre

Para Norah Lawson

- 01 *Tão bom viver dia a dia...*
- 02 *A vida, assim, jamais cansa...*

- 03 *Viver tão só de momentos*
- 04 *Como estas nuvens do céu...*

- 05 *E só ganhar, toda a vida,*
- 06 *Inexperiência... esperança...*

- 07 *E a rosa louca dos ventos*
- 08 *Presa à copa do chapéu.*

- 09 *Nunca dê um nome a um rio:*
- 10 *Sempre é outro rio a passar.*

²⁰ "Carta", CH, p.136-139

11 *Nada jamais continua,*
12 *Tudo vai recomeçar!*

13 *E sem nenhuma lembrança*
14 *Das outras vezes perdidas,*

15 *Atiro a rosa do sonho*
15 *Nas tuas mãos distraídas...*

O poema se inicia com um registro alegre ("Tão bom viver..."), expressando um modo de viver imune ao cansaço. Se há na primeira estrofe um tom alegre, há, por outro lado, uma certa indeterminação quanto a este "viver dia a dia..." que "assim jamais cansa..." Mas ainda não sabemos como vivê-lo. Este "assim" pode sugerir um tom compensatório. Só na segunda estrofe é que se determina esse modo de "Viver tão só de momentos" que tem como paradigma a imagem das nuvens no céu. Observe-se que esta determinação carrega uma forte indeterminação, uma vez que a imagem paradigma é caracterizada pela inconstância. O ganho advindo desta postura diante da vida - "viver tão só de momentos" - é contrário a um projeto de acumulação, de enriquecimento de qualquer natureza. O ganho que importa é o da "Inexperiência... esperança..."

A recusa da experiência *acabada* parece-nos uma atitude típica de quem deseja conservar a graça da descoberta; é como se o eu lírico desconfiasse de que a experiência pudesse petrificar, sedar os olhos para a apreensão do constante e sempre surpreendente fluir da vida. As reticências aqui, como nas demais recorrências, são quase que uma convocação ao leitor para aderir à postura assumida. O outro ganho é o da "esperança". Esperança em quê? Ou de quê? Não sabemos ainda. É possível que quem deseja ganhar "esperança", em seu íntimo, esteja carente dela. Se o for, talvez este modo

de viver a vida revele-se como uma estratégia do eu lírico para enfrentar o desencanto de viver.

A terceira estrofe torna mais complexo o modo de vivenciar o tempo. O verso 5 inicia-se com um conjunção aditiva que nos sugere uma soma do que fora figurado anteriormente. O "só" reforça a idéia de abertura e disponibilidade ao tempo. O verbo ganhar supõe uma idéia de acúmulo, ajuntamento. No entanto, o que se ganha é "inexperiência" e "esperança". Há um possível jogo irônico e antitético aqui. A reticência que se segue às duas palavras reforça a idéia de abertura ao tempo. Mas aqui plasma-se uma aceitação que se dá como suspensão da perda e do ganho. Há, portanto, um jogo irônico de positivação da perda. Não é mais experiência de perda ou ganho que se figura; antes, trata-se de permanecer disponível ao tempo. Uma expressão ainda não comentada, que está entre o verbo e o substantivo, é "toda vida". Parece-nos que esse projeto de disponibilidade ao tempo é para sempre, conforme o título do poema.

A quarta estrofe divide o poema ao meio. Inicialmente ela parece totalmente solta. No entanto, a aditiva que a inicia indica uma ligação possível com as estrofes anteriores. Observemos com cuidado as duas imagens: a "rosa louca dos ventos" e a "copa do chapéu". A primeira é um "mostrador em que estão gravados trinta e dois raios que dividem a circunferência do horizonte e que representam outros tantos rumos dos ventos" (Caldas Aulete). Trata-se, portanto, de um indicador de direções. Mas a rosa dos ventos do poema é "louca" e está "presa à copa do chapéu". Isto é, o que por natureza indica um horizonte, uma perspectiva, está próximo e não determina.

É exatamente essa indeterminação libertadora o que o eu lírico está buscando e nos convoca a dela participar.

Na quinta estrofe temos a convocação da imagem do rio que nunca é o mesmo, cuja tradição remonta a Heráclito. O fragmento aludido é o seguinte: "Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos", também traduzido, segundo Chauí, como: "Não podemos entrar duas vezes no mesmo rio porque suas águas não são as mesmas e nós não somos os mesmos". Para Chauí está aí "expressa a idéia mestra de Heráclito: o mundo é um fluxo ou mudança permanente de todas as coisas".²¹ A estrofe de Quintana não faz referência ao entrar no rio, mas fala em dar "um nome a um rio". É como se quisesse nos dizer: o que é constantemente mutável não pode ser nomeado, fixado por palavras em sua essência. Ao nomeá-lo estaríamos nomeando o rio que foi, não o que é agora. É como se o eu lírico recolhesse das nuvens, da rosa louca dos ventos e do rio a passar elementos que justificassem sua opção pela vivência "tão só de momentos".

A sexta estrofe é uma reafirmação da anterior e não nos parece conferir força nova à imagem do rio a passar. Trata-se de uma explicitação do que está sugerido na imagem.

Chegamos à última estrofe, único quarteto. Inicia-se também com uma conjunção coordenativa, sugerindo uma possível soma do que fora representado ao longo do poema. Trata-se da única estrofe em que o verbo indica ação concreta do eu lírico. A ação consiste em *ofertar* a "rosa dos sonhos" (v. 15 e 16). O verbo é semanticamente forte (atirar) e o destinatário da ação parece um tanto

²¹ CHAUÍ, Marilena. *Introdução a História da Filosofia - dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. I, p 67.

indiferente ("tuas mãos distraídas"). A atitude do sujeito coaduna-se com a atitude geral figurada no poema: ele quer livrar-se das "lembranças" para ganhar "inexperiência" (v. 5 e 6). Mas lembranças de quê? "Das outras vezes perdidas". Parece que esse gesto já fora realizado anteriormente. Ou seja, a busca da vivência do "momento" pode estar enraizada na recusa de uma experiência de sofrimento. Para não sofrer, é preciso "recusar" os sonhos, não criar expectativas. Daí o desejo de viver como as "nuvens no céu", sem qualquer determinação prévia. Parece-nos que a insistência nesse modo de vida é sintoma de que o poeta pode não estar completamente convicto dele. Retomemos o que apontamos logo atrás: será que um modo de viver como o proposto pelo poeta se sustenta? Ou trata-se de um esforço para reencontrar um modo de vida mais pacificado, em que se busca uma interação entre homem e natureza? Não estaríamos aqui diante daquela perspectiva de idílio de que nos fala Schiller?²²

Em sua leitura de *Canção do Dia de Sempre*, Becker aproxima a lírica de Quintana da tópica do *Carpe diem* horaciano e do pensamento de Heráclito. Segundo o crítico, "Um dos pontos centrais desse pensamento é a concepção da existência como fluxo constante,

²² No ensaio *Poesia Ingênua e Sentimental*, Schiller refere-se ao idílio como uma "classe" da elegia. Poeta elegíaco seria o que "opõe a natureza à arte e o Ideal à realidade;" as duas classes que compõem a elegia são assim apresentadas por Schiller: "Ou a natureza e o Ideal são um objeto de tristeza, quando se expõe aquela como perdida e este como inatingível. Ou ambos são um objeto de alegria, se representados como reais. No primeiro caso, tem-se a elegia sem significado mais restrito; no segundo, o idílio, em significado mais amplo." Aqui Schiller abre uma longa nota para esclarecer a questão. Destaco um ponto apenas: "Lembre-se, todavia, que aqui só se fala daquele idílio que é uma espécie de poesia sentimental, de cuja essência faz parte que a natureza seja oposta à arte, e o Ideal à realidade." In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Tradução: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 69/70.

representada na imagem do rio que "sempre é outro".²³ Ele conclui sua leitura do seguinte modo:

"a filosofia defendida por Quintana na 'Canção do dia de sempre', baseada no *Carpe diem*, na vivência intensa de cada instante fugaz, e na percepção heracliteana da radical unicidade de cada momento que compõe a cadeia temporal, expressa sem dúvida uma aspiração coletiva de conferir novamente um significado ao nosso próprio tempo, à nossa experiência particular da vida." ²⁴

Estamos de acordo com o crítico em sua percepção da função do tempo no poema estudado. No entanto, a filiação direta à tópica do *Carpe diem* precisa ser nuançada. A genealogia dessa tópica remonta, conforme o detido estudo de Francisco Achcar²⁵, a Homero e Catulo. A ode "Ad Leuconoem", de Horácio, fonte de quase todos os estudos da tópica, tem como núcleo um convite (ou um alerta?) para colher o dia, uma vez que a vida é passageira. Trata-se, de fato, de um convite à vivência do amor, antes que a juventude se vá e seja tarde demais. Como se pode depreender da leitura de inúmeros poemas, a tópica do *Carpe diem* tem como horizonte a morte e não ostenta nenhuma esperança em vida pós-morte.²⁶

Se por um lado a poesia de Quintana apresenta em todos os seus livros um desejo de recolher/colher o "instante fugidio", por outro, não nos parece tratar-se do *Carpe diem* no sentido horaciano. Isto é, de um convite

²³ BECKER, P. Mario *Quintana: as faces do feiticeiro*. Porto Alegre: EDIPUCRS / Ed. da UFRGS, 1996, p.89.

²⁴ BECKER, P. op. cit.p. 92.

²⁵ ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

²⁶ Ao comentar o poema "Retrato sobre a cômoda", de AHS, Kovadloff afirma: "Uma versão, em suma, do *Carpe diem* horaciano que não convém associar à defesa cega do aproveitamento sem mais do presente" Op. Cit. p.99.

a viver o prazer amoroso, possível no presente. Viver o instante presente sim, mas não necessariamente na forma de convite à mulher para aproveitar a juventude, embora alguns poemas indiquem esta nuance. Diríamos que o *Carpe diem* quintaniano estende a vivência do instante a múltiplos aspectos da vida: contemplar uma paisagem, uma ruazinha, o seio brotando, o vôo de um pássaro, o canto do grilo na noite, entre outras experiências.

Por fim, a atitude que se plasma na canção que acabamos de analisar já estava embrionária nalguns sonetos de ARC. No soneto XX o eu lírico afirma: *Joguei a minha bússola quebrada / Às águas funda... E afinal sem norte, / (...) / Eu nada mais desejo, nem a morte...* O gesto de jogar a bússola e saber-se sem norte e sem "desejo", revela uma atitude de abertura ao instantâneo, o que se confirma nos versos 9 e 10:

*Delícia de ficar deitado ao fundo
Do barco, a vos olhar, velas paradas!*

No soneto XXXV, que fecha o livro, o eu lírico deixa claro o que deseja levar depois de sua morte:

*Eu levarei comigo as madrugadas,
Pôr de sóis, algum luar, asas em bando,
Mais o rir das primeiras namoradas...*

Como se vê, o que será conservado são significativas experiências momentâneas.

Passeio de barco

Outro poema que se adequa a esta perspectiva de vivência do tempo é:

Canção do Barco e de Olvido

Para Augusto Meyer

- 01 Não quero a negra desnuda.
- 02 Não quero o baú do morto.
- 03 Eu quero o mapa das nuvens
- 04 E um barco bem vagaroso.

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

- 09 Que eu vou passando e passando,
- 10 Como em busca de outro ares...
- 11 Sempre de barco passando,
- 12 Cantando os meus quintanares...

- 13 No mesmo instante olvidando
- 14 Tudo o de que te lembrares.

O título do poema nos coloca diretamente a postura assumida na canção anteriormente analisada. A imagem do barco sugere o suave deslizar sobre as águas, conforme comparece em vários poemas do autor. O título da canção traz duas determinações: é "do barco" e é "de olvido". Isto é, a canção do lento deslizar, mas também de esquecimento. A junção destas duas perspectivas parece-nos indicar uma tensão, ou, no mínimo, uma inquietação. A mesma, possivelmente, de quem busca a "inexperiência."

Esta canção é a última do livro *Canções*. É possível que sua colocação tenha algum significado na composição da poética de Quintana. São versos de sete sílabas que

apresentam uma musicalidade ora discreta ora mais destacada. Nos dois casos, o efeito é sempre significativo. As rimas toantes (desnudas x nuvens e morto x vagaroso) se adequam bem ao tom declarativo mas sóbrio da primeira estrofe. A frequência da consoante nasal /n/ confere aos três primeiros versos uma sugestão de suavidade. Ela comparece seis vezes na estrofe. A sensação de calma, portanto, está sugerida na matéria sonora do poema e culmina no sentido expresso no verso 4. Ressalte-se ainda a sintaxe da estrofe, toda ela coordenada, que sugere também a idéia do fluir, do deslizar livre das âncoras da subordinação.

A força do poema também repousa nas imagens, que nos conduzem a um sentido peculiar de apreensão e vivência do tempo. O eu lírico aqui se mostra o tempo todo nas opções e recusas.

A expressão do desejo está estampada na primeira estrofe, que se constrói de modo antitético: não quero x eu quero. As imagens negadas são concretas ("a negra desnuda", "o baú do morto"), palpáveis, bem determinadas. As eleitas são recorrentes na poesia de Quintana: o "mapa das nuvens" dá continuidade à perspectiva assumida na "Canção do Dia de Sempre". Quanto ao barco, já foi acionado nos sonetos X e XX de ARC. No entanto aqui ele compõe um núcleo imagético indicativo de um modo de viver a vida. Diria que compõe uma poética. Figura-se nesta primeira estrofe o desejo do eu lírico de encontrar um rumo, um destino, um projeto, mesmo que o projeto seja o de não ter projeto. Quem busca o mapa das nuvens e quer seguir num "barco bem vagaroso" está indicando um modo de ser.

A segunda estrofe tem lugar especial na proposta que o poema encerra. Não há aqui caráter de negação/afirmação da primeira, nem o dinamismo da terceira. O que se observa inicialmente é seu caráter enumerativo: "esquinas", "lâmpioes", "janelas". Parece haver aqui uma tensão entre esquecimento e lembrança. Ele fala que as "esquinas" foram esquecidas, mas recolhê-las no poema é lembrá-las. A imagem de alguém que acena do passado está registrada, embora o poeta não saiba de quem se trata. As reticências nos versos 05 e 06 sugerem-nos a delicada permanência das imagens do passado, e a estagnação dos versos 07 e 08 nos aponta o limite do desejo de esquecer. Quem esqueceu, de fato, não tem por que perguntar.

A tensão que se construiu aqui indica uma questão importante: a abertura ao tempo, o desejo de buscar "outros ares", de olvidar "tudo o de que te lembrares" convivem no poema. O poema é a superação ou a suspensão desta dicotomia. De fato, ao tentar esquecer, o poeta está ainda lembrando. E o tentar esquecer é não se deixar afogar ante a força das imagens do passado. Daí a abertura ao tempo, o buscar viver o instante fugidio. O resultado estético/poético a que chega é, ao mesmo tempo, de conservação (o baú, a negra, o barco, o passar cantando). Esta atitude é expressão de uma poética de *Canção*. De fato todo o livro tem uma marca de conservação das experiências culturais, mas, ao mesmo tempo, abre-se para o presente.

O tom da estrofe é exclamativo/interrogativo e as reticências apontam para a não fixação - novamente o deslizar - que se coaduna com a idéia representada no poema. A estrofe coloca-nos, já, no percurso da viagem. De fato o eu lírico está figurando um desejo apontado na

estrofe anterior. As "esquinas esquecidas", os "lâmpioes de fins-de-linha", as "antigas janelas de guilhotina" são espaços já percorridos por este barco do desejo.

A terceira estrofe liga-se, quanto ao esquema rítmico, ao dístico final. As rimas agora são consoantes (passando x olvidando, ares x quintanares x lembrares) e conferem à estrofe uma musicalidade mais destacada. O verbo passar, no gerúndio, retomado três vezes, indicia a consciência ante a passagem do tempo.

A última estrofe aproxima-se claramente da "Canção do dia de sempre": o desejo de esquecer "no mesmo instante" "Tudo o de que te lembrares" indica atitude similar à de quem deseja manter-se "sem nenhuma lembrança / Das outras vezes perdidas".

O percurso descrito pelo poema contém, sinteticamente, as seguintes marcas: na primeira estrofe flagramos a representação do desejo e a indicação do modo de vivenciá-lo. O poeta fala do que quer e do que não quer e do instrumento escolhido (o barco) para executar este modo de viver. A segunda aponta o que vai ficando para trás, os espaços esquecidos. Imagens visuais são aqui privilegiadas. A terceira dá continuidade ao percurso, como reforçando as anteriores. O poeta busca "outros ares", mas sempre de barco, como na primeira. A novidade aqui fica por conta da presença do "Cantando os meus quintanares". Esse elemento novo do modo de passar tem na estrofe sua confirmação, uma vez que é aqui que a musicalidade mais se explicita.

Também nesta canção a atitude do eu lírico tem antecedentes em poemas de ARC. O soneto XXVIII conjuga bem a imagem do barco e da nuvem:

*Minh'alma louca há de sair cantando
Naquela nuvem que lá está parada*

E mais parece um lindo barco a vela!...

Já o soneto XXX, que ostenta uma verdadeira transmutação lírica, nos oferece o embrião da atitude de esquecimento como estratégia de abertura ao presente:

*"Tão leve estou que já nem sombra tenho
E há tantos anos de tão longe venho
Que nem me lembro de mais nada agora!"*

No soneto XXXIII, depois de revelar o gosto de "ficar horas inteiras / Fumando... e olhando as lentas aspirais...", o eu lírico assume a mesma atitude formulada na "Canção de barco e de olvido":

*Sair assim (tudo esquecer talvez!)
E ir andando, pela névoa lenta,
Com a displicência de um fantasma inglês...*

A abertura ao tempo projeta-se também ao longo da obra. É como se essa abertura condicionasse uma atitude constante de recolha do instante fugaz e significativo. Ela não é, portanto, uma fase da juventude do poeta, é mais um estado que parece não ter envelhecido com o homem-poeta. Recolhemos quatro poemas de livros posteriores para observar a permanência dessa atitude. Como veremos, trata-se de um veio fecundo na poesia de Quintana. O primeiro poema é "Um vôo de andorinha", de AHS:

*Um vôo de andorinha
Deixa no ar o risco de um frêmito...
Que é isto coração?! Fica aí, quietinho:
Chegou a idade de dormir!
Mas
Quem é que pode parar os caminhos?
E os rios cantando e correndo?
E as folhas ao vento? E os ninhos...
E a poesia...
A poesia como um seio nascendo...*

Observe-se que o estímulo visual, de algo que habitualmente não causa estremecimento, toca a fundo o

corpo do poeta. A reação consciente é de censura, afinal "chegou a idade de dormir!" Não é mais momento de se entregar a essas sensações. No entanto, os cinco versos finais são uma declaração de que a poesia, como a natureza, não estaciona.

O livro *ET*, de 1980, traz alguns poemas que também atestam a permanência da atitude do poeta ante o instante fugidio. Destaco "Os poemas", em que lança mão de uma imagem recorrente em sua poesia, a do pássaro. A idéia do alimento instantâneo do pássaro/poema parece-me bem próxima da busca do flagrar o instantâneo que temos estudado.

Em "Meu bonde passa pelo mercado", de *BE* (1986), o poeta afirma:

*Meu bonde passa pelo Mercado
Mas o que há de bom mesmo não está à venda,
O que há de bom não custa nada.*

"A verdadeira arte de viajar", poema de *ACI* (1989), exemplifica bem este veio da poesia de Quintana:

*A gente sempre deve sair à rua como quem foge de casa,
Como se estivessem abertos diante de nós todos os
[caminhos do Mundo...
Não importa os compromissos, as obrigações, estejam logo
[ali...
Chegamos de muito longe, de alma aberta e o coração
[cantando!*

Novamente a atitude que se plasma aqui é a do eu que está aberto ao tempo, livre para recolher o frescor dos "caminhos do mundo".

Confluências

Como vimos no início deste capítulo, diferentes historiadores e críticos de arte refletiram sobre o motivo do tempo na estética impressionista²⁷. Os críticos de arte, por se deterem nas obras em particular, nos oferecem elementos precisos para nossa aproximação da poesia de Quintana à estética impressionista. Destaco os comentários de Serullaz sobre os motivos predominantes no Impressionismo:

"São, aliás, os aspectos mais efêmeros, mais fugazes que vão sobretudo atrair nossos pintores: o mar e seus instáveis horizontes, o céu e suas nuvens móveis, o sol e suas vibrações, a fumaça e seus imponderáveis. Tudo o que é reflexo, e particularmente o elemento fluido, retém, antes de mais nada, sua atenção. Enfim, são seduzidos pela neve e seus jogos de irisações nacaradas"²⁸

Ao mostrar a correspondência entre pintura, literatura e música, Serullaz refere-se ainda à "notação rápida da impressão fugitiva, esse triunfo da sensação sobre a concepção racional". Para o crítico, Marcel Proust é "quem personifica melhor o Impressionismo literário; quando descreve uma paisagem, ou mais exatamente suas sensações diante de uma paisagem, é um quadro impressionista que surge diante de nossos olhos."²⁹ Observe-se que alguns motivos centrais do impressionismo são retomados por Quintana: "o céu e suas nuvens móveis", "a fumaça e seus imponderáveis", "a

²⁷ KELDER, Diane. "Introdução" IN: *O melhor do impressionismo francês*. São Paulo: Ática, 1977. DEVENIR, Bernard. *El impresionismo*. Barcelona: Editorial Labor, 1983. MATHEY, Francois. *O impressionismo*. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976.

²⁸ SERULLAZ, M. *O Impressionismo* (Tradução: Luiz Carlos Bruni). São Paulo: Difel, 1965, p. 8

²⁹ SERULLAZ, M. op. Cit. P.12,13 e14

notação rápida da impressão fugidia". Vale lembrar que Quintana foi um dos tradutores de Proust em nossa língua. Estes procedimentos parecem-nos perfeitamente adequadas à poesia de nosso poeta, como procuramos destacar na leitura dos poemas.

Antoine Terrasse, a partir de uma reflexão de Renoir, faz interessantes considerações sobre o problema do tempo na estética impressionista:

"Nós libertamos a pintura do tema", dizia Renoir; este tema que era tirado da Bíblia, da história, da mitologia. Os pintores de Barbizon já tinham se interessado pela pintura muito mais do que por cenas históricas. Os impressionistas deviam ainda mudar a maneira de pintar preocupando-se com uma pincelada mais livre, com cores mais claras, com temas tirados voluntariamente da vida cotidiana: "Para a eternidade de todos os dias, percebida na esquina da próxima rua", dizia Renoir. E isto implicava em sua arte, novas, relações, não apenas com os problemas de espaço (composição reduzida a uma praia, a uma pintura do interior de um bosque, uma campina, ou a um hall de estação) mas também com a concepção do tempo (aquela catedral vista naquela hora do dia; uma região observada na sucessão das estações). Daí a importância, em sua técnica, do movimento da mão para captar em detalhe os reflexos fugitivos, as sombras e as claridades, a vibração da atmosfera - tudo que resgate a naturalidade das "impressões". Por uma pintura relativamente estável, apesar das primeiras pinceladas nervosas e divididas de Delacroix, por uma pintura "plana" eles substituíram por uma pintura vibrante e fremente, onde a fugacidade do tempo parece inscrita."³⁰

³⁰ TERRASSE, Antoine. *Du l'impressionnisme à l'art moderne - de Cezanne a Matisse*. Geneve, Edition Fumat, s/d.

Em seu ensaio "Bachelard e Monet: o olho e a mão", José Américo Motta Pessanha estuda a representação do tempo na pintura de Monet, articulando-a a questões filosóficas. Para o ensaísta "os postulados do Impressionismo, que Monet leva à plenitude, acarretam não apenas questões técnicas e opções estéticas, como reacendem questões filosóficas, fundamentais e permanentes".³¹ Pessanha percorre a pintura de Monet apontando os alçapões concebidos pelo pintor "para tentar aprisionar o instante que voa". São três os momentos fortes de que lança mão o pintor. Primeiro ele pinta incansavelmente "paisagem", que para o crítico "é bem mais que cenário de fundo para peripécias humanas; é de onde os homens surgem, chão natal e raiz de onde emergem como florações passantes e perecíveis". Um segundo alçapão são as séries pintadas por Monet em que se destaca a catedral de Rouen, que consta de mais de 40 telas pintadas a partir de 1892. As telas são "momentos diversos da mesma paisagem" e podem ser lidas como um "modo de captar a alteridade do mesmo que é sempre outro quando visto sob outra luz, a sempre outra luz de um sempre outro instante." Outro alçapão apontado por Pessanha é a pintura da água: "Querendo pintar a luz do instante que passa, Monet não recusa desafios. E avança. Percebe que antes que sua tela seja reflexo das andanças da luz, as superfícies das águas pintam, refletindo, a natureza que ele se tortura por alcançar. Pintar como a água pinta não é, afinal, o que pretende? E eis então Monet pintando a pintura das águas, reproduzindo obsessivamente os quadros líquidos da natureza." O quarto

³¹ PESSANHA, José Américo Mota. "Bachelard e Monet: o olho e a mão". In: NOVAES, Adauto (Org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 159

alçapão, para muitos o ponto mais alto da arte de Monet, são as *Ninféias*. Sobre elas refletiu Gaston Bachelard:

"A cada aurora, após o bom sono de uma noite de verão, a flor da ninféia, imensa sensitiva das águas, renasce, renasce com a luz, flor assim sempre jovem, filha imaculada da água e do sol". Por isso mesmo acrescenta: "a ninféia é a própria flor do impressionismo, [...] é um instante do mundo".³²

As paisagens, as séries de Rouen, as águas e seus reflexos, as ninféias, imagens de que o pintor-poeta lançou mão para representar a singularidade do instante. Nosso poeta parece-nos que também, em toda sua vida, esteve impregnado desse projeto: captar o instante fugidio. Por certo o conhecimento que tinha do Impressionismo influenciou de modo determinante sua visão de mundo e sua poesia. Portanto, não nos parece forçar a nota afirmar que neste momento inicial da obra de Quintana a figuração do tempo mantém uma "confluência" com o modo de figuração impressionista. Trata-se de uma postura diante do mundo que privilegia a vivência do instante, "colher as horas, em suma", como afirma o poeta em sua "Canção de outono".

³² PESSANHA, José Américo Mota, op. Cit. respectivamente p. 160, 161, 162. Um comentário importante sobre Monet e que particularmente nos interessa, feito pelo estudioso italiano Giulio Carlo Argan, que levanta a hipótese de que o pensamento de Bergson sobre o tempo pode ter sido influenciado por Monet: "Quando jovem, Monet havia elaborado e aplicado uma técnica rápida para captar em flagrante uma imagem perceptiva que não podia durar senão poucos instantes; mais tarde, ele elabora uma técnica capaz de registrar e dar visualidade às durações da impressão, sua ocorrência nos longos tempos da existência psíquica e não apenas no espaço plano, superficial do choque perceptível. (...) valeria a pena verificar o quanto a experiência da pintura de Monet teria contribuído para a formação do pensamento de Bergson, sempre muito atento às questões da arte e da poesia." *Arte Moderna*. Tradução: Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p 102.

Nos livros posteriores a atitude diante do tempo vai adquirir novas nuances, embora a atitude inicial possa ser detectada também. Isto é, o poeta diversificou a atitude, ampliou a reflexão, lançou mão de novas imagens, problematizando a abordagem do tema, conforme procuraremos mostrar.

IV "NO FRÊMITO DA HORA"

*O poema é um objeto súbito.
Os outros objetos já existiam...'*

Nos dois modos de representação do tempo estudados nos capítulos anteriores há uma atitude comum do poeta: recolher o instantâneo, o fugaz, ora na captação de um gesto ora na abertura ao momento presente e a toda gama de imprevisibilidade. Nos dois casos estamos diante de paradigmas para a vivência do tempo.

De que modo a representação da experiência com o tempo se particulariza a partir de *OAF*? Que imagens são acionadas? Que procedimentos formais são convocados? Que visão de mundo pode ser depreendida desse modo de representação?

Diferentemente dos outros capítulos, neste estudaremos a representação do tempo em apenas um livro. Acreditamos que em *OAF*, embora se encontrem aspectos do tempo estudados nos demais capítulos, há um caráter particular em seu modo de representação. Trata-se, como procuraremos demonstrar, de um registro de feitio mítico. Esse caráter, nalgum momento, vai se encontrar com os demais modos de representação do tempo estudados neste trabalho.

* "O poema", In: *ACI*, p. 83.

O título do livro, *O Aprendiz de Feiticeiro*, nos faz pensar na imagem do feiticeiro/poeta que busca a transfiguração instantânea do real.¹ Para Quintana, melhor seria dizer que o real, em si mesmo, contém algo de sobrenatural que caberia ao poeta recolher. Não se trata exatamente de transfigurar, mas de atentar para o que há de mágico no cotidiano, nas experiências mais simples. Por se tratar de um feiticeiro aprendiz está indicado que o percurso de experimentação desta magia é cheio de idas e vindas, supõe as dificuldades da aprendizagem.

Os indicadores da presença do tempo na poesia de Quintana estão muitas vezes no título de alguns poemas. Ou seja, alguns títulos, direta ou indiretamente, nos colocam diante de facetas do tempo - sua divisão em horas, dias, meses; sua passagem e as marcas que imprime no corpo e no espírito do poeta; o tempo histórico que destrói espaços caros ao olhar contemplativo do eu lírico, entre outras dimensões.

Um inventário de poemas que já no título postulam a tópica do tempo em *OAF*, reconhecerá dez entre trinta e cinco poemas que compõem o livro: "O Dia", "De Repente", "Mundo", "Cripta", "Sempre", "Depois", "Boca da Noite", "Noturno", "A Noite", "Momento".²

¹ Mais de um crítico mencionou o fato de Quintana ter ido buscar na balada de Goethe o título para seu livro. As opiniões são convergentes. Paulo Becker afirma que "Quintana se comparara ao aprendiz da balada de Goethe, e não ao mestre, por entender que o instrumento que maneja na criação poética, a linguagem, não só possui vida própria (como a vassoura mágica), mas é, no fundo, algo incontrolável." Op. cit, p. 166.

² Respectivamente, páginas: 149, 150, 150/151, 154/155, 157, 158, 160, 161, 162/163, 164/165.

Uma data ilegível

Do quadro exposto acima, selecionamos para análise "Mundo" e "Dia". Passemos, então, à leitura do primeiro poema:

Mundo

- 01 *E eis que naquele dia a folhinha marcava uma data em*
[caracteres desconhecidos,
02 *Uma data ilegível e maravilhosa.*
03 *Quem viria bater à minha porta?*
04 *Ai, agora era um outro dançar, outros sonhos e*
[incertezas,
05 *Outro amar sob estranhos zodíacos...*
06 *Outro...*

07 *E o terror de construir mitologias novas!*

A leitura inicial do poema já nos coloca diante de vários indicadores de tempo (ou palavras que, de um modo ou de outro fazem referência ao tempo): *dia, folhinha, data, agora, zodíacos*. À medida que vamos adentrando suas camadas, percebemos que pode haver *tensões*, que não se trata de uma invenção arbitrária, de devaneio gratuito.

Acreditamos que o poema comporta momentos que representam etapas diversas de um sentimento, mas que mantêm entre si a mais perfeita unidade. O primeiro, constitui-se dos versos 01 e 02. É a fase da revelação súbita. O verso três, intimamente ligado aos dois anteriores, figura o estado de curiosa perplexidade do eu lírico. Do verso 04 ao 07, segundo momento, temos hipóteses de novas experiências e, no final, um súbito acordar, ou uma dolorosa constatação. Cada momento figura um universo de significação.

A expressão que inicia o primeiro verso ("E eis que naquele dia...") lembra o modo como algumas revelações bíblicas são narradas, sobretudo através de anjos. O tom, portanto, é de revelação, embora no poema não haja um ser superior a revelar alguma coisa. Mas o efeito advindo do uso confere ao poema um caráter sobrenatural. Isto é, algo de diferente e "maravilhoso" irá acontecer³. Observe-se que o objeto mais prosaico, a folhinha (o calendário das casas simples), será o indicador da súbita mudança. O legível torna-se incompreensível: "a folhinha marcava uma data em caracteres desconhecidos". Se no primeiro verso deparamos com a constatação do "desconhecido", no segundo temos notícia da sensação inicial ante aquele fenômeno. Tratava-se de "Uma data ilegível e maravilhosa" (Grifo meu). O desconhecido indiciado no novo código não obstrui, portanto, uma espécie de adesão instantânea ao tempo novo que se instala. O processo de coordenação entre as duas palavras indicia a adesão do eu lírico à experiência nova que está em curso. "Uma data ilegível" é a imagem do tempo novo, afetivamente acolhido, pois que é maravilhoso, mas ainda incompreensível. O vocábulo "maravilhosa" guarda em seu campo de significação a noção de extraordinário, de "sobrenatural". Esta acepção está intimamente ligada à idéia de revelação anteriormente figurada.

³ Para dar uma idéia do contexto bíblico em que aparece a expressão "Eis que" selecionamos alguns exemplos de dois capítulos iniciais do Evangelho de Lucas: Lc 1, 20: Anúncio do Anjo do Senhor a Zacarias: "Eis que ficarás mudo e sem poder falar até o dia em que isto acontecer..." Lc 1, 31: Anúncio do Anjo Gabriel a Maria: "Eis que conceberás no teu seio e darás à luz um filho, e tu o chamarás com o nome de Jesus." Lc 2, 10: Anúncio do Anjo aos Pastores: "Não temais! Eis que eu vos anuncio uma grande alegria, que será para todo o povo." Lc 2, 34: Profecia de Semeão: "Eis que este menino foi colocado para a queda e para o soerguimento de muitos em Israel, e

O instalar do novo tempo, ou do novo mundo, não desnorteia, de início, esse eu lírico, antes é aceito com ingênua empolgação, como uma doce fantasia. O verso três, uma interrogação, dá conta da expectativa criada. Novo tempo poderá condicionar novos homens, novas visitas. A expectativa não se efetivará, pelo menos no corpo do poema. O ritmo do verso 04 é marcado pela repetição do vocábulo "outro(s)". A enumeração da novidade engloba diferentes dimensões da vida: "Outro dançar..." pode ser referido aos novos ritmos que nascerão; "Outros sonhos e incertezas" remetem a uma dimensão mais existencial. Mas a coordenação que acopla "sonho" e "incerteza" prenuncia um certo desequilíbrio no que vinha sendo representado. É como se os "novos sonhos" implicassem também dúvidas novas. Portanto, esse novo que se instalou trouxe, dialeticamente, sementes de seus limites. Chegamos ao "outro amar sob estranhos zodíacos": configura-se aqui uma dimensão cósmica, faceta também marcante da poesia de Quintana. Nuvens, estrelas, ventos sempre têm presença nesta poesia. A consciência do limite corporifica-se na partícula "sob". É como se o poeta estivesse agora ciente de que a mudança do "zodíaco" não conferiria um "outro amar" - sempre renovado. Muda o "zodíaco", não muda a condição de estar "sob". O limite permanece. O que no início do poema era empolgação ante a experiência nova, aqui é consciência do limite. O verso 06 não cria a imagem, portanto, não dá continuidade à enumeração. Há a supressão de outras experiências possíveis. Esta interrupção pode ser indicativo de uma parada, um corte no devaneio que vinha se delineando. A leitura do verso

07 ilumina um pouco esta interrupção. Agora o ritmo se diferencia. Houve uma pausa no tom enfático. O substantivo "terror" põe um freio no devaneio construído sobretudo nos versos 03, 04 e 05. "Novas mitologias" substituirão as anteriores. E os homens seguirão suas vidas como dantes.

Retornemos ao verso 04 para nos determos na expressão "agora era..." A locução formada por um advérbio indicativo do momento presente acoplado ao verbo no imperfeito indica aqui a consciência do eu lírico que buscou recriar com palavras um momento de devaneio. Os tempos verbais no poema se ajustam bem aos diferentes instantes figurados. No momento inicial de envolvimento eles estão conjugados - "marcava" (v 01) e "viria bater". A partir do momento em que surge a "dúvida" ante a permanência do estado de maravilha, temos o verbo de ligação - "era" (v 04), verbos substantivados, desprovidos de seu caráter ativo - "dançar" (v 04), "amar" (v 05), "cantar" (v 07). Portanto, a forma confere força expressiva ao sentido geral do poema. Estamos diante de um poema que embora figure um instante de devaneio, o sonhar um "outro" mundo ou um mundo diverso, com experiências mais valorosas porque investidas de novidade e inocência, mostra que o poeta está consciente o tempo todo dos limites da figuração. Esta consciência pode ser sempre percebida nos meandros dos melhores poemas de Quintana, além de estar presente em inúmeros depoimentos em seus livros de prosa poética.⁴

⁴ Destaco algumas das reflexões do poeta que indicam a consciência dos limites e dificuldades do ato de criar. No "soneto XXXV", de ARC, afirma: "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!..."; em CH temos um curioso depoimento em que o poeta nos diz porque substituiu dois

Apenas uma curiosidade a ser apontada: o poema representa uma gênese, o nascimento de um novo tempo, de um "Mundo", conforme o título. Este "Mundo", faz-se, também, sob o signo do número sete. São sete versos, como são os sete dias da criação do mundo no relato bíblico.

Que tipo de tempo é configurado neste poema? Parece-nos que podemos falar, depois de percorrer cada verso, que se trata de um *instante de caráter mítico*. O poeta colocou-nos ante uma experiência singular de suspensão do tempo histórico e acenou com "outros" modos de viver, de sonhar, de amar, mas também de duvidar e criar novos mitos.⁵

sonetos de seu livro inicial e porque mudou uma palavra em um dos sonetos: "para segunda edição, troquei, no penúltimo verso do último soneto, a palavra "chorando", pela palavra "cantando". Ficou muito mais triste. E agora, se um ou outro saiu com armadura clássica, espero que isso não lhe tenha prejudicado a naturalidade do olhar." ("Desde muito", p. 134/135); "O velho poeta" nos fala da eterna luta para construir um bom poema: "Não, ele não está comodamente sentado em cima dos louros, sem espetar-se. Felizmente a inquietação continua: ele nunca sabe se o seu próximo verso vai sair bom mesmo ou tão comovedoramente ruinzinho como os primeiros versos que fez em menininho." (DPMT, p. 79/800; "O apanhador de poemas" fala-nos que "Um poema, é preciso esperá-lo com paciência e silenciosamente como um gato. É preciso que lhe armemos ciladas: com rimas, que são seu alpinista; há poemas que só se deixam apanhar com isto." (DPMT, p. 103/104). Por fim, para não nos alongarmos demais, transcrevo um depoimento do livro AVH: "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- " ("Relax", p. 18/19)

⁵ Becker, em sua análise do poema, observa: "A data referida no poema "Mundo" interrompe definitivamente o tempo cronológico, decretando o fim do mundo conhecido e anunciando o começo de outro mundo, cujas formas permanecem, entretanto, indefinidas. O novo mundo só se erguerá a partir da construção de mitologias novas, e esta tarefa infunde terror ao poeta, pois ele percebe que o mundo nada mais é, afinal, do que a representação que fazemos dele." Op. cit. p.174.

Instante erótico

Passemos ao segundo poema escolhido:

O Dia

- 01 O dia de lábios escorrendo luz
02 O dia está na metade da laranja
03 O dia sentado nu
04 Nem sente os pesados besouros
05 Nem repara que espécie de ser... ou deus... ou animal
 é esse que passa no frêmito da hora
06 Espiando o brotar dos seios.

Com forte apelo sensual, o primeiro verso é imagem da claridade que brota do corpo. Animado, o "dia" explode em luz pela força de suas oclusivas /d/ e /b/. A energia que brota desse "dia" ou, diríamos, dessa hora vai inundar os versos seguintes. O segundo, ostenta uma imagem visual concretizada. A laranja partida sugere luz também, na força de seu amarelo, mas sugere algo mais. Trata-se da "metade", e temos aí uma sugestão tátil antecipando o seio do verso final. No v. 03 retoma-se o animismo mais corporal do primeiro. O estado desse dia representado nesses três primeiros versos sugere a vivência da condição animal. A atmosfera de calor imprime àquele instante um caráter bruto; trata-se da captação de um tempo natural, com fortes apelos eróticos. O quadro vai sendo composto lentamente: o verso 04, visual e auditivo, reforça o tom erótico, um tanto fáunico do poema. Esse momento de vivência das dimensões mais animais, do brotar dos instintos, é recolhido, captado pelo poeta que de fato é, na perspectiva de Quintana, meio animal, meio Deus. O que espia o brotar dos seios, desabrochar natural do corpo no tempo, e que recolhe a

imagem fugidia, momentânea do ser "que passa no frêmito da hora".

Do primeiro ao terceiro verso o substantivo "dia" nos é mostrado em três momentos (ou estados). Nos versos 04 e 05 ele retorna, agora na desinência dos verbos que, antecipados pela partícula negativa "nem", funcionam como caracterizadores do "dia": "nem sente", "nem repara".

À medida que vamos caminhando, percebemos que embora não haja indícios no texto de um eu que sente ou vê - não há verbos de primeira pessoa - foi criado um personagem que "passa no frêmito da hora".

Para Quintana, o poeta é o que recolhe o "efêmero instante", o momento fugidio. Se o dia (o tempo) em seus diferentes momentos não "sente", não "repara", isto é, permanece indiferente, parece-nos que a "espécie de ser... ou deus... ou animal" que *espia* e *recolhe* (uma imagem, um sentimento, uma paisagem, uma sensação, etc,) é o poeta. Se o "dia" permanece indiferente, o poeta está *espiando*. A escolha do verbo (e o tempo verbal) não é ingênua. Espiar é observar secretamente, é procurar descobrir o que ninguém sabe (daí, *espião*). Não é apenas contemplar. Mas o que espia esse "ser... deus... ou animal"? Espia "o brotar dos seios". A imagem dos seios ponteia toda a obra de Quintana. Afora a conotação erótica que pode assumir, trata-se quase sempre de um *símbolo* do poético em sua dimensão original, do que está sempre nascendo ou renascendo. Noutro poema deste mesmo livro, "De Repente", ele aproxima o ato de ler - entenda-se aqui, reencontrar a poesia - ao seio:

*"No entanto,
O livro que eu lesse,
O livro na mão.
Era sempre o teu seio!"⁶*

Anos depois o poeta retoma a imagem no poema "Um vôo de andorinha": "A poesia como um seio nascendo". Agora, como se vê, explicita a proximidade seio x poesia.

Se retornarmos à questão do tempo neste poema, vamos perceber que há uma proximidade com "Mundo", anteriormente analisado. Se lá o poeta cria uma suspensão do tempo e acena com "outro(s)" modos de viver, aqui não há propriamente suspensão, antes pode-se falar em "resgate do instante". A perspectiva adotada nos dois poemas parece-nos a mesma: trata-se de fazer do poema o "instrumento" que nos revela outros modos de ser e viver.⁷

Observamos, de passagem, a recorrência da figuração do instante em mais dois poemas de OAF, cujos títulos já indiciam o modo de representação. Em "Sempre" somos colocados diante de uma estranha ação: "Veio o Todo e apagou o vestígio de Tudo", depois "Quando nem mais suspiros havia / Ele surgiu de um salto / Vendendo súbitos espanadores de todas as cores!" A situação representada comporta dois momentos: uma mudança (o "Todo" "apagou o vestígio de Tudo") e o surgimento de "Ele". Duas expressões, no segundo momento, merecem destaque: o "surgiu de um salto" e "súbitos apagadores". Elas indicam com precisão a tentativa de figurar esses fragmentos de tempo em que as coisas se transformam.

⁶ Trata-se do poema "De repente", p. 150

⁷ BITTENCOURT leu o poema numa perspectiva bem referencial: "Em 'O dia', a atmosfera de calor sugerida pelo sol da metade do dia aponta a um clima propício à germinação, ao brotar de plantas e seres vivos em geral, e tudo se completa com a sensualidade da imagem final do poema:" Op. Cit. p. 178

"Momento" se inicia com um "E, de repente", expressão presente em vários poemas⁸:

Momento

*E, de repente,
 Todas as coisas imóveis se desenharam mais nítidas no
 silêncio
 As pálpebras estavam fechadas...
 Os cabelos pendidos...
 E os anjos do Senhor traçavam cruzes sobre as portas.*

Não sabemos exatamente o que aconteceu, sabemos que, num átimo, ocorreu uma mudança, e que a partir deste "momento" ou neste momento, as coisas parecem mais "nítidas". Trata-se de um instante de revelação, de iluminação; num passe de magia algo sobrenatural irrompe no cotidiano. As imagens são indefinidas. Fala-se de "coisas imóveis", de "pálpebras (...) fechadas", de "cabelos pendidos". Os versos 1, 2, 3 e 4 estão sob o signo do estático. O último verso é dinâmico e parece iluminar os demais. Trataria o poema de um instante de súbita consciência da condição de mortal? As cruzes traçadas sobre as portas indiciam uma espécie de imagem do destino inelutável? O poema não dá pistas para uma interpretação segura. A revelação instantânea faz com que o eu lírico confira o devido valor às coisas. Ou seja, o devido valor das coisas se torna claro ante a consciência da morte?

⁸ Além do poema cujo título é "De repente", a expressão aparece em "Boca da noite" ("Todas as vitrines de repente iluminaram-se...") e "Noturno" ("Não sei por que, sorri de repente"), p. 160/161.

Mito e poesia

Ao estudar a "raiz comum" entre mito e linguagem, Cassirer afirma "que, por mais que se diferenciem entre si os conteúdos do mito e da linguagem, atua neles uma mesma forma de concepção mental"⁹. Essa forma ele denominou de "poder metafórico". No seu percurso argumentativo, Cassirer mostrou-nos que "o mito recebe da linguagem, sempre de novo, vivificação e enriquecimento interior, tal como, reciprocamente, a linguagem os recebe do mito".(114) No entanto, "a linguagem não pertence exclusivamente ao reino do mito; nela opera, desde as origens, outra força, o poder do *logos*". Segundo o filósofo das formas simbólicas, "com este processo de separação e libertação, corre outro paralelo"(114) e é aqui que a arte aparece:

"Do mesmo modo que a linguagem, a arte também se mostra, desde o princípio, estreitamente entrelaçada ao mito. Mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa, que só pouco a pouco se desdobra em uma tríade de modos independentes de plasmação espiritual."¹⁰

A linguagem vai cada vez mais renunciar "à plenitude da intuição" e se converter em "veículo do pensamento". Mas

"há, porém, um reino do espírito no qual a palavra conserva seu *poder figurador original*, como dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de *polingenesis* permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual. Essa regeneração efetua-se

⁹ CASSIRER, E *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 114-115.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 114.

quando ele se transforma em expressão artística" ¹¹ (grifo meu)

O filósofo aponta a lírica, dentre os demais tipos e formas de poesia, como "aquela que mais claramente reflete este desenvolvimento ideacional", uma vez que "a lírica não somente se arraiga desde seus começos, em determinados motivos mítico-mágicos, como mantém sua conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras." (p. 115)

No entanto, a lírica não é serva do mito e da linguagem, uma vez que "O espírito vive na palavra da linguagem e na imagem mítica, sem ser dominado por esta ou por aquela" (p. 116). Mas qual o mundo expresso na poesia? Ele responde:

"não é o mundo mítico dos demônios e deuses, nem a verdade lógica das determinações e seleções abstratas. O mundo da poesia separa-se de ambos os domínios, como um mundo da ilusão e jogo, mas precisamente nesta ilusão é que o universo do puro sentimento atinge a expressão e, assim, a sua plena e concreta atualidade." ¹²

A filiação ao universo do mítico está apontada; no entanto, o filósofo se apressa em mostrar a autonomia da arte, seu mundo específico. O estudioso de um poeta determinado fica agora com a árdua tarefa de apontar esta possível filiação mítica. Isto é, apontar imagens, cenas, referências, enfim, que comprovem a filiação mítica.

Por filiação mítica entendemos aqui não necessariamente um sistema simbólico arrumado, ordenado, como grandes poetas como Leopardi construíram ou, entre

¹¹ Idem, ibidem, p.115.

¹² Idem, ibidem, p. 116.

nós, Jorge de Lima e Murilo Mendes. Estou pensando em determinados poemas em que há um esforço de expressão de uma experiência singular que resulte numa representação de algo diverso de nossas experiências corriqueiras, mecânicas. Ou seja, quando o poeta consegue como que nos ofertar, ante o cotidiano, o brilho de algo que até então não percebemos. Em termos de linguagem poética, trata-se muitas vezes de "descongelar" as palavras, fazê-las assumir novos sentidos.

Mas de que modo a lírica está intimamente próxima da experiência mítica? Não me parece que seja apenas por lidar, eventual ou constantemente, com diferentes mitologias ou ainda porque criou uma mitologia própria. Pode haver um outro veio a ser observado na poesia de diferentes poetas líricos. Para formular esta hipótese, recorreremos ainda a Cassirer.

No ensaio "A Evolução das Idéias Religiosas", ele retoma as três fases principais da "plasmação dos conceitos dos deuses", de Usener. Interessa-me, particularmente, a primeira fase, denominada *deuses momentâneos*:

"Estes não personificam qualquer força da Natureza, não representam nenhum aspecto especial da vida humana (...) trata-se de algo puramente momentâneo, de uma excitação instantânea, de um conteúdo mental que emerge fugaz e torna a desaparecer com rapidez análoga (...)"
13

Usener mostrou, segundo Cassirer, "com exemplos da literatura grega, o quanto ainda era vivo entre os helenos do período clássico este sentimento religioso básico e primitivo" (p. 34) Arrisco aqui, de modo direto,

¹³ Cassirer, E. Op. Cit. p. 33-34.

minha hipótese: não estaríamos, malgrado todo o nível de racionalidade alcançado pelo homem moderno, sempre sujeitos a estas vivências instantâneas intensas? Se para o homem primitivo "cada impressão que o homem recebe, cada desejo que nele se agita, cada esperança que o atrai e cada perigo que o ameaça, pode vir a afetá-lo religiosamente"(14), para o moderno, também as impressões que recebe, os desejos que nele se agitam, as esperanças que o mobilizam, os perigos que o ameaçam podem configurar uma experiência momentânea intensa, embora não tenha o estatuto de experiência mítica. Ou seja, o homem está, cotidianamente, exposto à vivência desses "deuses momentâneos", embora tenha consciência de que não se trata de deuses; são experiências humanas fundas, fugazes, e podem se converter em conteúdo de poesia. Nesta perspectiva, poderíamos falar em dimensão mítica de um poeta quando ele recolheu estas experiências e as transformou em poemas. Ou seja, quando vivencia a experiência de estremecimento, de "frêmito", para usar uma palavra central em Quintana, e é capaz de objetivá-la adequadamente.¹⁴

¹⁴ O frêmito está presente em toda obra do poeta. A presença desse substantivo (às vezes assume outra classe de palavras) confirma a opção de Quintana de dar forma a experiências instantâneas. São inúmeras as situações que desencadeiam o frêmito no poeta. Levantamos exemplos de alguns livros para dar uma idéia da abrangência da escolha do poeta: "Quando a luz estender a roupa nos telhados/ E for todo o horizonte um frêmito de palmas." ("Soneto XXVII", ARC); "Por quê? Se por ali já havia passado o frêmito e o mistério da vida..." ("O poema", SF); "Felizmente, os seus Anjos da Guarda conservaram ainda as suas asas/ - palpitantes, inquietantes, frementes". ("História contemporânea", ACI); "A palavra andorinha/ Freme devagarinho/ E some no silêncio." ("Hai-kai da palavra Andorinha", ACI); "Não o medo que paralisa e gela,/ estátua súbita,/ mas/ esse medo fascinante e fremente de curiosidade..." ("O adolescente", AHS); "Os únicos poetas que os sobreviventes entenderão/ São os que hoje ainda falam no cricrilar dos grilos, no frêmito/ Do primeiro/ Amor..." ("Fim do mundo", AHS) "O mundo é frágil/ E cheio de frêmitos/ Como um aquário..." ("Momento", AHS);

A poesia de Mario Quintana, em todo o seu percurso apresenta esta dimensão mítica. O poeta primou pela representação de experiências fugazes, instantâneas, partindo de imagens, objetos, animais, rios, coisas aparentemente sem valor. Assim, a experiência tocada pela imaginação do poeta dará corpo a diferentes poemas, que representam experiências humanas singulares.

Embora nos tenhamos nos restringido neste capítulo à análise de poemas de OAF, ao longo da obra de Quintana encontramos poemas que podem ser agrupados a este modo de representação. Destaco alguns deles: "Soneto I" ("Dorme, ruazinha...") ARC, p. 3/4; "Rãzinha verde", "Tão simplesmente" e "Entre -sono" (AHS, pp. 53, 67 e 129); "Tão lenta serena e bela" (AVH, p. 83); "Canção" ["Enquanto teus olhos ainda estão cerrados..."] (ACI, p. 6); "Indivisíveis" (NAP, p. 140/141); "Viagem antiga" (ET, p. 33). Nesses poemas a questão central nem sempre é a representação do tempo, embora de um modo ou de outro ele esteja presente.

"- como são belas as tuas mãos/ pelo quanto lidaram, acariciaram ou fremiram na nobre cólera dos justos..." ("As mãos de meu pai", ET); "Um mesmo frêmito agita as roupas nos varais e os brincos/ nas orelhas..." ("Sei que choveu à noite", BE); "E ouvia-se na aragem,/ passar o frêmito de seu vestido." ("Parece um sonho", BE); "o último olhar de um condenado (...)/ vê o frêmito da última folha no alto daquela árvore, além..." ("O olhar", BE); "E o frêmito que sentirei, então, nas almas transfiguradas/ não será do revôo dos anjos... Mas apenas/ o beijo amoroso e invisível do vento/ sobre a pele nua." ("Epístola aos novos bárbaros", BE).

V "ALGUÉM ESTÁ SORRINDO ETERNAMENTE"

QUEM DISSE QUE EU ME MUDEI?

Não importa que a tenha demolido;
A gente continua morando na velha
casa em que nasceu.*

Publicado em 1976, *Apontamentos de História Sobrenatural* traz na página introdutória duas informações importantes: 1) "Eis o meu primeiro livro cujos poemas saem mais ou menos na sua ordem cronológica."; 2) "O fato é que nunca evolui. Fui sempre o mesmo." (p. 5) Por que são importantes estas falas? Primeiro, porque a "ordem cronológica" sempre fora sonegada pelo poeta, sobretudo na publicação dos primeiros livros. Segundo, o poeta poderá não ter evoluído, mas com certeza amadureceu certas visões, retomou temas antigos, refinou o trato com outros e, sobretudo, trabalhou o "tempo" com mais persistência. Do ponto de vista temático, Quintana permaneceu fiel a muitos temas (a morte, a infância, o tempo, a reflexão sobre a poesia, a dança, etc.), e às imagens prediletas (ruas, nuvens, pássaros, caminhos, vento, objetos da infância, figuras familiares, baús, retratos). Também vale lembrar o tom bem humorado, às vezes irônico. Formalmente, a partir do terceiro livro, o poeta adere definitivamente ao verso livre, sem, no

* QUINTANA, Mario, *Preparativos de viagem*, 15.

entanto, abandonar o velho soneto e as canções. O poema em prosa também compõe o elenco das formas a que Quintana manteve-se fiel. Pode-se acrescentar, ainda, o caráter epigramático de muitos de seus poemas. Por tudo isto parece-nos certa a afirmação de que foi sempre o mesmo.

Ainda pouco estudado, este livro de Quintana, maior em volume de poemas, foi visto por Santiago Kovadloff como o momento em que "o escritor reconquista a hierarquia literária de OAF, coisa que ocorre graças à supremacia 'conquistada' pelas necessidades comunicativas estritamente líricas sobre a função humorístico-paródico e muitas vezes moralizantes que *hace jugar el poeta a su pensamiento*." O crítico observa ainda, de modo certo, que:

"De fato, esta *História Sobrenatural* é a do cotidiano, a do previsível convertido em imprevisível; a do ordinário que passou a ser extraordinário pela graça do assombro ou a pureza do olhar que descobre o novo e cativante nas formas aparentemente familiares e aproblemáticas. Esta posição de Quintana, empenhada em denunciar a falsidade de uma vida rigidamente programada, mediante a reivindicação do real como essencialmente originário, aponta, por sua vez, a exaltar a humanidade do homem, relacionada de maneira íntima com sua capacidade de descoberta cordial do mundo."¹

Pegando o mote contido no título, o crítico sintetiza com precisão as peculiaridades da obra, apontando a atitude do poeta diante do cotidiano. A denúncia da "falsidade de uma vida rigidamente programada" tem, a nosso ver, outra nuance. Trata-se da liberdade do poeta que não apenas recusa um modo de

¹ KOVADLOFF, S. Op. cit. p. 96/97

viver, mas coloca-nos diante de cenas de descongelamento do real e descoberta das "bolhas de poesia" escondidas no cotidiano.² O sobrenatural, de fato, é o natural que foi recoberto pela pátina de um mundo movido pela instrumentalidade, pelo valor de compra. Neste sentido, pode-se ver na poesia de Quintana aquela intenção de reencontrar a natureza de que falava Adorno ao referir-se à poesia lírica.³

AHS é o livro com maior número de poemas em que o tempo está representado.⁴ Chama a atenção o modo de figurar a inquietação ante a passagem do tempo. Se em *OAF* o poeta afirma sua busca de flagrar "instantes eternos", em *Apontamentos...* somos colocados diante de uma "tensão" no que se refere às mudanças que o tempo impõe a objetos, pessoas, coisas em geral. São muitas as imagens que remetem diretamente à consciência de que o tempo é implacável: "fotografias", "retratos", "relógios", paisagens urbanas que desmoronaram, ruas modificadas etc. Esta inquietação condiciona uma certa postura diante da vida, um certo *Carpe diem* bem peculiar.

² Quintana formulou muito bem o seu desejo de encontrar poesia no cotidiano em seu poema em prosa "Busca", de *Caderno H*.

³ "O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; não constitui unidade sem mediação com a natureza, a que sua expressão se refere. Por assim dizer, esta se perdeu para o eu que trata de restabelecê-la mediante animação, mediante imersão no eu ele mesmo. Somente através da humanização há de ser trazido de volta à natureza o direito que a dominação humana da natureza lhe tirou. Mesmo formações líricas em que não se imiscui nenhum vestígio da existência convencional e objetiva e nenhuma materialidade crua, e que são as mais altas que nossa língua conhece, devem sua dignidade exatamente à força com que nelas o eu desperta a aparência da natureza, retrocedendo da alienação." ("Conferência sobre lírica e sociedade", p. 204 vide outra edição da Abril com modificações, p. 196))

⁴ Bittencourt já havia apontado que o tempo foi "abordado de forma quase obsessiva nos livros subseqüentes - *AHS* e *ET*." Op. Cit. p. 180

Consideramos centrais para nosso estudo os poemas: "O espelho", "Pequeno poema didático", "Olho as Minhas Mãos", "Retrato sobre a cômoda", "O tempo", "Momento", "Sempre" e "Imemorial". Para se ter uma idéia da importância que o tempo assume nessa obra, mais de 30 poemas, de modo central ou periférico, tocam a questão do tempo.

Súbito reencontro

O primeiro poema que será analisado é "O espelho". Trata-se de um poema central, uma vez que o poeta consegue nos oferecer uma situação concreta de percepção da passagem do tempo sem recorrer a conceitos ou definições. Ou seja, é um poema construído com a imagem de retratos antigos que surgem, de repente, diante do poeta. De fato não surgem propriamente, é o olhar que os descobre, a lembrança foi acionada de algum modo. O presente abre-se para acolher as imagens alojadas na memória.

O Espelho

01 E como eu passasse por diante do espelho
02 não vi meu quarto com as suas estantes
03 nem este meu rosto
04 onde escorre o tempo.

05 Vi primeiro uns retratos na parede:
06 janelas onde olham avós hirsutos
07 e as vovozinhas de saia-balão
08 como pára-quedistas às avessas que subissem do
fundo do tempo.

09 O relógio marcava a hora
10 mas não dizia o dia. O Tempo,
11 desconcertado,
12 estava parado.

13 *Sim, estava parado*
 14 *em cima do telhado...*
 15 *como um catavento que perdeu as asas!*

O substantivo que nomeia o poema é por demais recorrente na poesia de Quintana. A atitude do poeta aqui é diversa da atitude de Bandeira ante o "Espelho, amigo verdadeiro"⁵. O espelho é um objeto cotidiano, com o qual possivelmente o poeta convive em seu quarto. Daí tratar-se de "O Espelho", e não "um espelho" qualquer. Trata-se, portanto, de um instante de tomada de consciência que o poeta se propõe representar.

O poema é iniciado em meio a um processo. Isto é, no meio de uma ação ("E como eu passasse") desencadeia-se a revelação. A partir daí, ele se estruturará em dois blocos: a) enumera o que *não foi visto* e b) o que *foi visto*, isto é, o que ganhou luz nova diante do espelho.⁶

As imagens convocadas momentaneamente pela memória apresentam um certo anacronismo: "os avós hirsutos", "as avozinhas de saia balão" (lembrando "paraquedistas às avessas") parecem não ter mais lugar no presente. Mesmo assim, retornam com força, paralisam esse eu. As imagens são resgatadas do fundo da memória, saltam de dentro; na expressão poética adequada do poeta: "do fundo do tempo". O momento figurado é de paralisia, melhor dito, de

⁵ O poema é "Versos de natal", de *Lira dos cinqüent'anos*.

⁶ Vale lembrar que o procedimento utilizado para iniciar o poema é o mesmo de que lança mão Carlos Drummond de Andrade em seu "A máquina do mundo". No entanto, o tom é bem diferente. Em Drummond temos um tom mais solene reforçado pela força do verbo "palmilhar" e o espaço, uma estrada de Minas; em Quintana o verbo é "passar" "diante do espelho". O tom aqui é mais prosaico, embora o verbo também no subjuntivo indique um ar de solenidade. Nos dois casos temos uma espécie de revelação, de quebra do ritmo natural; há também em ambos um caráter narrativo. Feita estas aproximações, os caminhos se separam.

suspensão do fluir do tempo cotidiano. Na estrofe três essa idéia se apresenta de modo evidente: "o relógio marcava a hora / mas não dizia o dia." E "O tempo" "estava parado".

O primeiro bloco se inscreve na primeira estrofe. A solene passagem "diante do espelho" (observe-se o verbo no subjuntivo) não contempla o "quarto", "as estantes" e o rosto do poeta. Ou seja, o espelho aqui não reflete diretamente o presente, antes denuncia o passado: experiências e personagens que o tempo levou. O verso 04 aponta a consciência dolorosa da passagem inexorável do tempo (que escorre do rosto do poeta). O dizer poético, expressivo deste verso lembra um grande poema de Cecília Meireles (trata-se de "Retrato", de *Viagem*) em que a poetisa, ante o espelho, contempla, com realismo, as mudanças imprimidas pelo tempo em seu corpo.

A segunda estrofe se estrutura de um modo peculiar: o verso 05 enuncia o que foi visto - "uns retratos na parede" - e, a seguir, enumeram-se as pessoas retratadas. Trata-se de familiares envoltos em vestes e costumes antigos. Estas imagens emergem do "fundo do tempo". O verbo novamente no subjuntivo ("subissem") reforça o tom solene de reencontro com passado já anunciado na primeira estrofe.

Na terceira estrofe temos a imagem do "relógio" que "marcava a hora / mas não dizia o dia". O único modo de, metaforicamente, segurar o tempo está figurado nesta estrofe. Só na fotografia é possível dizer: "O Tempo / (...) / estava parado". A constatação de que a única possibilidade de segurar o tempo é a fotografia gera uma inquietação que será retomada na quarta e na última

estrofe. O verso que a inicia é basicamente o mesmo que finaliza a terceira estrofe, acrescido de um "Sim" inicial. Este "Sim" pode ser lido como uma ratificação, uma tomada de consciência mais profunda. Algo como: "É isto mesmo, não há o que fazer". Mas há na estrofe uma novidade: o tempo está situado espacialmente ("em cima do telhado") e é concretizado através de um símile: "como um catavento que perdeu as asas!" A imagem do catavento sem asas remete-nos novamente à idéia da paralisia do tempo.

O instante de "contemplação" diante do espelho e o conseqüente reencontro com as antigas imagens configuram uma situação de perda e de consciência destas perdas. O tempo que "escorre" não deixará nada intacto; tudo perderá a atualidade.

O modo de figuração do tempo se apresenta, neste poema, com nuances diferentes dos livros anteriores. Um poeta já sexagenário relembra seus familiares e se dá conta de que o tempo deixou marcas em seu corpo. Não se trata mais de buscar viver cada instante esquecido do passado, procurar uma possível contemporaneidade, nem de figurar instantes mágicos, numa espécie de suspensão do tempo. Se há suspensão, agora ela se dá como reencontro com imagens antigas, que afloram da memória, motivadas por um retrato, uma palavra ou qualquer outro estímulo. Há muita melancolia nessa rememoração.

Devemos reter o movimento do poema: o presente é o quarto "com suas estantes", o espelho e o rosto envelhecido do poeta. Mas esse presente é como que assaltado pelo passado. A descrição dos personagens antigos não diz de seus modos, ou de suas influências sobre o eu que as recorda. As imagens confirmam as mudanças, a passagem do tempo. E o relógio parado

"amarelecem", isto é, o seu efeito de eternização é relativo. Daí, talvez, a necessidade de eternizar esses instantes de contemplação ante os velhos quadros e fotografias através da palavra poética.

Outro poema que convoca a imagem do espelho é "O Velho do Espelho" em que encontramos uma situação singular: ao mirar o espelho é como se o eu lírico reencontrasse na sua imagem a de seu velho pai:

*Por acaso, surpreendo-me no espelho: quem é esse
Que me olha e é tão mais velho do que eu?
Porém, seu rosto... é cada vez menos estranho...
Meu Deus, meu Deus... Parece
Meu velho pai - que já morreu!
Como pude ficarmos assim?
Nosso olhar-duro-interroga:
"O que fizeste de mim?!"
Eu, Pai? Tu é que me invadiste,
Lentamente, ruga a ruga... Que importa? (...)*

Novamente aqui a consciência de que o tempo transformou seu rosto. O poeta é como que suspenso ao perceber os traços de seu pai no próprio rosto.

Em "Noturno II" o poeta aciona a imagem dos retratos, sempre consciente de que também eles não resistem ao tempo:

*Enquanto, nas paredes da sala,
Os velhos retratos aproveitam o escuro para
desbotarem
Ainda mais..."*

Há, permeando estes poemas, um tom melancólico. Nada escapa à passagem do tempo, tudo perde sua força, seu pathos; até o amor.

Algumas vezes o tom humorístico preside este reencontro com as velhas fotografias e os quadros de parede. Talvez aqui o humor disfarce o apego ao passado e o afeto do poeta para com os entes queridos que se foram.

A inquietação ante os retratos de parede já aparecera em uma canção do segundo livro, aliada a uma certa melancolia e tédio em um dia chuvoso:

*"O relógio vai bater:
as molas rangem sem fim.
o retrato na parede
fica olhando para mim."*

As imagens do retrato e da fotografia parecem revelar uma particular inquietação ante a passagem das horas, o fluxo contínuo do tempo. A consciência da inexorabilidade do tempo e a inquietação que ela gera armam-se através de diferentes imagens, como a do relógio/despertador, entre outras já apontados.

Nalguns poemas o tempo surge como título e tema central. O que foi publicado em AHS parece-me um dos mais significantes:

O Tempo

- 01 O despertador é um objeto abjeto.
- 02 Nele mora o Tempo. O Tempo não pode viver sem
nós, para não parar.
- 03 E todas as manhãs nos chama freneticamente como
um velho paralítico a tocar a campainha atroz.
- 04 Nós
- 05 é que vamos empurrando, dia a dia, sua cadeira
de rodas.
- 06 Nós, os seus escravos.
- 07 Só os poetas
- 08 os amantes
- 09 os bêbados
- 10 podem fugir
- 11 por instantes
- 12 ao Velho... Mas que raiva impotente dá no Velho
- 13 quando encontra crianças a brincar de roda
- 14 e não há outro jeito senão desviar delas a sua
cadeira de rodas!
- 15 Porque elas, simplesmente, o ignoram...

O poema, do ponto de vista da construção dos versos, tem três momentos: do verso 01 ao 05 temos versos longos (exceção do verso 04); do verso 06 ao 11, versos curtos e do verso 12 a 15, novamente versos longos.

Chama-nos a atenção o símile inicial do tempo: "um velho paralítico a tocar a campainha atroz" e que está numa "cadeira de rodas". Na última parte, a comparação assume o caráter de uma alegoria: "um velho" é referido agora como "o Velho..."⁷

O primeiro verso dá o tom de fastio, de raiva mesmo ante a presença cotidiana do Tempo. Ao caracterizar o "despertador", *habitat* do tempo, considerando-o "objeto abjeto", o eu lírico, de modo intenso, nos mostra seu inconformismo ante a inexorabilidade do tempo. Revela-nos, portanto, nossa escravidão: somos acordados "freneticamente" por sua "campainha atroz" e temos que empurrar sua "cadeira de rodas". O tom destes seis versos iniciais é quase de revolta com a importância do Velho implacável.

Como fugir a esta escravidão? Apenas alguns é que podem realizar esta façanha: os amantes, os bêbados e as

⁷ Para se ter uma idéia da constância dos símiles na poesia de Quintana, quase sempre como um esforço demonstrativo, apresento alguns exemplos: a) de *AHS*: "*****: como esses mortos em suas tumbas" (p. 10); "Crônica": "como um desenho (...) como se brincasse consigo mesma / como uma boca fechada" (p. 12); "Retrato: como os couros gastos ... como os seixos rolados ... como se alguém tangesse o silêncio" (p. 23); "A primeira aventura: Está livre como o vento ... como anda o pensamento" (p. 24); b) de *ET*: "Quando fechas o livro, eles alçam vôo/ como de um alçapão" ("Os poemas"); "Eu fiz um poema belo/ e alto/ como um girassol de Van Gogh/ como um copo de chope sobre o mármore/ de um bar" ("Eu fiz um poema", p. 17); "Em nada poderiam servir esses postes de quilometragem:/ estão apenas desenhados, como num mapa", ("Elegia número 11", p. 18); "Mas a tarde ficou transfigurada/ - como se Deus houvesse mudado/ imperceptivelmente/ um invisível cenário" ("Poema em três movimentos", p. 21); "Aqui e ali, reses pastando imóveis/ como num presépio" ("Viagem antiga", p. 33).

crianças⁸. Mas é uma fuga temporária, uma ligeira suspensão. Mas não se trata de desistência, é, antes, uma maneira de viver o tempo de um modo significativo. Trata-se de uma maneira de mirar a vida, de uma "regra" de bem viver os dias. Noutras palavras, ao invés de aderir ao ritmo intenso da vida moderna, o poeta opta por um modo de viver a vida, que tem na imagem da criança que brinca de roda seu paradigma. E é como se o tempo se irritasse ante a criança que lhe é indiferente (v. 11-16). É o velho que terá que "desviar delas a sua cadeira de rodas", uma vez que "elas, simplesmente, o ignoram..." As crianças realizam um especial *carpe diem*, não porque tenham consciência de que o tempo está passando e é preciso viver o prazer, "colher" cada instante. Elas vivem o instante indiferentes à efemeridade, absorvidas no brincar. Esta inconsciência infantil é que desconcerta o velho Tempo.

Os versos 1 e 2, marcadamente discursivos, são afirmações peremptórias. O poema não inicia conduzido por imagens. O tom alegórico percorre todo o poema. As imagens convocadas - o "velho paralítico", a "campainha atroz", a "cadeira de rodas" - conferem ao tempo um caráter material, uma concretude. Parece haver nessas imagens um desejo de desforra do eu lírico, uma vez que está consciente da condição de escravos do "velho paralítico". A alegoria do tempo serve ao propósito de reafirmar a condição humana de prisioneiro, mas também de reafirmar um lugar especial - embora temporário - do poeta. Só ele, os amantes e os bêbados podem "fugir por

⁸ Esta concepção já está no "soneto V," de ARC em que o poeta declara: "Entre os Loucos, os Mortos e as Crianças, / É lá que eu canto, numa eterna ronda, / Nossos comuns desejos e esperanças!..."

instantes" à tirania do velho. As crianças mais uma vez comparecem como símbolo de um modo de viver indiferente à passagem das horas. Um modo sábio para o poeta.

O verso final revela-se frágil no contexto geral do poema. Trata-se de uma explicação sem densidade, uma vez que já está implícito nos versos 12, 13, 14. Retoma o tom explicativo do primeiro. É como se o poeta não confiasse na força de representação das crianças brincando de roda e se pusesse a ratificá-la. E ainda põe uma reticência, para reforçar o intento.

Uma bolha de tempo:

*Esconderijos do Tempo*⁹, publicado em 1980, foi, inicialmente, título de um poema de AHS. Este significativo título não tem no poema um correspondente de qualidade estética. O poema trata da questão da permanência, mesmo depois da morte. A condição de Caruso, mesmo morto, é que motiva a reflexão do poeta. A certa altura do poema temos:

*"E o pobre Caruso cantava que te cantava afogado pelas
águas do tempo*

*e por isso sua voz era ainda mais pungente:
Não é brinquedo estar morto e continuar cantando.*

Um dos esconderijos do tempo apontados no poema é a voz gravada. Mas a obra de Quintana apontará inúmeros outros. Afinal, onde o tempo se esconde? De que modo ele o faz? Se por sua natureza o tempo é o que não se esconde, o que não se deixa aprisionar, o poema seria o

⁹ A expressão "esconderijo do tempo" aparece no capítulo X das *Confissões*, de Santo Agostinho, quando o filósofo trata da eternidade.

instrumento que o conserva. O tempo possível de ser escondido é o da experiência cotidiana. O poema, portanto, teria o poder de conservar o momento vivido em seu frescor e vitalidade. Se para Santo Agostinho a eternidade está no pós-morte, na atemporalidade da *Cidade de Deus*, para Quintana a eternidade só é possível na preservação de determinados instantes através da poesia - este esconderijo do tempo.

O livro *ET* é composto por poemas em sua maioria curtos de notável delicadeza. Armino Trevisan considerou-o "uma obra prima. Uma coletânea de poemas de primeiríssima qualidade"¹⁰. Somos tentados a concordar com o crítico e também poeta gaúcho. Publicado em 1980, o livro traz as antigas marcas de Quintana, agora bem depuradas. Permanece, entre outros traços, o tom bem humorado ("Solau à moda antiga"), a consciência do poder da transfiguração lírica ("O poeta canta a si mesmo") e também uma certa melancolia ("Seiscentos e sessenta e seis").

O tempo não é tão recorrente quanto em *AHS*. No entanto, há poemas que merecem ser comentados. Destaco: "Seiscentos e sessenta e seis", "Ray Bradbury", "Os retratos", "O poeta é belo" e "O poeta canta a si mesmo." Mas o que nos parece mais significativo e que nos pede atenção é

Intermezzo

- 01 Nem tudo pode estar sumido
- 02 ou consumido...
- 03 Deve - forçosamente - a qualquer instante
- 04 formar-se, pobre amigo, uma bolha de tempo nessa
Eternidade...
- 05 e onde

¹⁰ O comentário é da orelha de *ET*, edição de 1995, ed. Globo.

controle do eu lírico, uma vez que pode acontecer ("formar-se") "a qualquer instante". A "bolha de tempo" que poderá se formar é como que uma suspensão da eternidade. Absolutizada, a eternidade aqui representa o tempo que passa, implacável, consumindo tudo. Mas o que vai compor essa "bolha de tempo"? Alguns espaços (o mesmo balcão, a biblioteca de garrafas), personagens (barman, o eu lírico, o grupo), antigas discussões ("sobre tudo e nada") e velhos tédios ("fartos de tudo e de nada").

A matéria do poema é a lembrança dos amigos (que ocorre à consciência sem o controle do poeta), da vida boêmia, as discussões, as dores e perplexidades de uma fase da vida. A "bolha de tempo" é suspensão do aqui-agora e mergulho no passado. Mas a lembrança é frágil e pode, também, desabar. Por outro lado a figuração deste reencontro com o vivido é uma das formas de esconder o tempo", de reciclá-lo. Creio que o procedimento que se instala aqui é o da duração, conceito desenvolvido pelo filósofo francês Henri Bergson. Para Meyerhoff, "construída em articulada oposição ao conceito físico de tempo", a teoria da duração de Bergson "significa simplesmente que experimentamos o tempo como um fluxo contínuo."¹¹ A experiência de tempo é caracterizada não apenas por momentos sucessivos e múltiplas mudanças, mas também por algo que permanece dentro da sucessão e mudança".¹²

O título do poema, portanto, resume bem a hipótese de um espaço intermediário entre a velocidade do tempo real e a permanência de algo vivido.

¹¹ MEYRTHOFF, Hans. *O tempo na literatura*, p. 14.

¹² Idem, *ibidem*, p. 15.

Destaco a imagem "uma gota fugida a esse mar incessante do tempo..." para aproximá-la da "bolha de tempo". Mas não esqueçamos, a gota que "pende" é "lúcida, amarga". Consciência e dor permeiam a formulação do poeta, confirmando a idéia que vimos perseguindo de que o tempo figurado na poesia de Quintana é cortado por marcas existenciais fundas. Nestas obras da velhice, quando o poeta envereda pela temática do tempo, há uma convocação constante da memória. Essa convocação é sempre fragmentária e também transfigurada, sobrepondo visões ao que teriam sido personagens, cenas e cenários do passado. Não resgata o tempo passado ao modo de um Drummond em poemas como "Os bens e o sangue", "Viagem na família" e "A mesa". São instantes de brilho fugaz da memória que a poesia registra. Não há, por outro lado, saudosismo romântico derramado nestas incursões de memória, embora, a melancolia esteja sempre sondando o poeta.¹³ A consciência da perda e, portanto, da impossibilidade de qualquer retorno, talvez seja responsável pelo tom melancólico. Mas de fato o poeta não canta a melancolia; ela é como que uma sombra que acompanha o percurso das imagens.

¹³ Quintana, mais de uma vez se disse romântico. "Boi do barulho", depoimento de AVH, mostra ao leitor o disfarce lírico do poeta e declara seu romantismo. "Porque esse boi é um pronome. Está em lugar de todo mundo perdido, de tanta gente sumida - inclusive (ó saudade) a Gabriela, que passava os meus poemas a ferro... É bom parar por aqui. Senão acabo escrevendo outro poema aparentemente antilírico. O que é um disfarce para lá de inexplicável, hoje em dia, num romantismo de sempre." P. 45/46. Veja-se sobre a questão do romantismo em Quintana, as reflexões de Sérgio Alves Peixoto em seu *A poesia de Mario Quintana*. Cf. bibliografia.

VI "UMA VOZ RECONHECÍVEL..."

O que há de bom mesmo não está à venda,
O que há de bom não custa nada.
Este momento é a flor da eternidade.*

Carpeaux, em diferentes ensaios, insiste na idéia de que a intenção de toda grande poesia é a de "impor uma ordem ao caos das palavras desordenadas";¹ a obra de cada poeta, nesta perspectiva, seria uma espécie de esforço contínuo de ordenação. Ao crítico, resta a tarefa de encontrar e apontar a peculiar ordenação do mundo empreendida pelo poeta, uma vez que "a verdadeira intenção de toda verdadeira poesia é a expressão de uma verdade pessoal, humana".²

Vimos, ao longo deste trabalho, observando os diferentes modos encontrados por Quintana para dar forma a experiências relativas ao tempo. Os quatro modos de representação do tempo nos oferecem um quadro amplo e rico de experiências humanas singulares.

Podemos afirmar, de uma maneira geral, que há na poesia de Quintana uma atitude que, em alguns aspectos

* Mario Quintana, *PV*, p. 57.

¹ A citação é do ensaio "Poesia e Ideologia", especificamente quando se refere a François Villon; CARPEAUX, O. Maria, *Ensaaios Reunidos: 1942-1978*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, Topbooks, 1999, p. 278.

² Carpeaux, O. Maria, *Op. cit.*, p. 278

se filia à filosofia epicurista. A maneira do poeta vivenciar o instante, cantar as amizades, a atitude pessoal de recolhimento, o valor atribuído às sensações - visuais, auditivas e táteis, sobretudo -, a revelação de sentidos escondidos nas coisas pequenas, tudo isto nos leva a afirmar que há uma postura epicurista diante do mundo e que ela se manifesta em grande parte de sua poesia. Não se trata de querer realizar o enquadrar a obra numa corrente filosófica, mas reconhecer algumas afinidades.

Inicialmente, não podemos esquecer que a filosofia epicurista nasceu e desenvolveu-se há cerca de dois mil e trezentos anos num contexto peculiar da história grega conhecido como helenismo³. As questões que podem ser colocadas, de início, são: seria possível no contexto atual (e no da produção da obra de nosso poeta) a vivência da ética epicurista? Que limites há nesta possível vivência? Em que dimensão a obra do poeta está ligada a esta corrente? Que aspectos escapam à aproximação proposta? Talvez não seja possível responder pontualmente a essas questões. A experiência grupal, comunitária experimentada por Epicuro e seus seguidores certamente está distante de nossa vida moderna. Mas alguns princípios de sua ética podem servir de horizonte para muitos. Um tema central na poesia de Quintana e na filosofia epicurista é o da qualificação do tempo. É pelo viés da experiência do tempo

³ Por helenismo entende-se aqui o período que vai da época de Alexandre à conquista da Grécia pelos romanos em -146. Sobre o contexto em que nasceu o epicurismo, veja-se o ensaio de João Quartim de Moraes, *Epicuro: as luzes da ética*, mais especificamente o capítulo III - "Da praça pública ao jardim". Cf. bibliografia.

que podemos demonstrar as afinidades entre a poesia de Quintana e a filosofia epicurista.

A atitude epicurista supõe a possibilidade de uma vida feliz no aqui e agora; portanto, não há nele nenhuma perspectiva teleológica. A consciência da condição humana - frágil, passageira - não conduz o epicurista a cultivar uma visão trágica da vida. O que o filósofo oferece é uma possibilidade de viver os instantes de um modo consciente e prazeroso.⁴ De certa forma estamos diante de um projeto cuja execução não é nada fácil. No âmbito da poesia este projeto não vai se dar sem tensão.

O epicurismo e a revalorização do tempo

José Américo Mota Pessanha, em estudo de grande interesse sobre o Epicurismo, chama a atenção para a "revalorização do tempo" na ética epicurista, notadamente o presente. "O presente é onde se está, onde se vive, se é, se sente a sensação que se sente, onde se é feliz ou não".⁵ O ensaísta nos lembra que a ética epicurista atribui também valor ao tempo vivido, notadamente "no acúmulo de

⁴ "Quando dizemos, então, que o prazer é um fim, não queremos referir-nos aos prazeres dos intemperantes ou aos produzidos pela sensualidade, como crêem certos ignorantes, que se encontram em desacordo conosco ou não nos compreendem, mas ao prazer de nos acharmos livres de sofrimento do corpo e de perturbações da alma". Epicuro, Idem, ibidem, p. 25.

⁵ PESSANHA, José Américo Mota, "As delícias do Jardim" In: NOVAES, Adauto (Org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 76. Nas palavras de Epicuro: "Não debes corromper os bens presentes com os desejos daquilo que tens; antes debes considerar também que aquilo que agora possuis se encontrava no número dos teus desejos." E "Quem menos sente a necessidade do amanhã mais alegremente se prepara para o amanhã." (IN: *Epicuro, Lucrecio*,

experiências, ao passado, à memória e, conseqüentemente, à velhice".⁶ Estas modalidades de valorização do tempo estão perfeitamente ajustadas ao modo como nosso poeta representou-o em sua poesia.

Em Quintana, nas obras iniciais, a figuração do tempo se dá ora como valorização de determinados instantes, ora como abertura ao tempo. Já nas obras posteriores, ele se apresenta no resgate da memória, portanto, na valorização do tempo vivido. A poesia de Quintana, mesmo quando procura representar momentos de caráter mítico, não o faz como busca de refúgio num passado feliz. Trata-se de viver no aqui e agora estes instantes de qualidade mítica.

A atitude epicurista de valorização do presente tem conseqüências no que respeita aos diferentes caminhos trilhados pelo homem na busca da alegria e do prazer. Não se trata de qualquer prazer, nem do prazer a qualquer custo. Nesta perspectiva, uma aproximação de nosso poeta à filosofia epicurista pode ser feita no âmbito da concepção de progresso. Quintana não se deixou seduzir pelo modelo de progresso que conheceu.⁷ Também como Epicuro, o poeta desconfiou do progresso que não conduz necessariamente a uma vida mais tranqüila e mais feliz. Conforme Pessanha,

"O caminho proposto pela ética
epicurista é justamente o resgate dessa
condição original: a volta não às estrelas,

Cícero, Sêneca, Marco Aurélio. Tradução: Agostinho da Silva. São Paulo: Abril, 1973, p. 26.

⁶ PESSANHA, José Américo Mota, op. Cit. p.78. Este valor atribuído ao passado está registrado nesta máxima: "Cura as desgraças com a agradecida memória do bem perdido e com a convicção de que é impossível fazer com que não existe tudo aquilo que já aconteceu" IN: *Epicuro*, Op. cit, p. 27.

⁷ Sobre esse tema, veja nota 13, capítulo III.

mas à vida conforme à natureza das coisas e do próprio homem. Assim, ao contrário de seguir na direção do progresso da civilização, que simplesmente procura vencer dificuldades impostas pela natureza mas não significa progresso para uma vida feliz, o progresso indicado pelo epicurismo é de natureza ética: trata-se de, na contramão do progresso social, "regredir" eticamente, rumo à reconquista da simplicidade natural, originária".⁸

Esta postura ante o progresso está representada em diferentes momentos da obra do poeta, em referências diretas ou implícitas sugestões.

Outro ponto de aproximação entre a filosofia epicurista e a poesia de Quintana está ligado ao valor atribuído à sensação. É ainda Pessanha que nos lembra:

"A sensação consiste, portanto, no cânone básico, no critério fundamental de todo conhecimento: todos os juízos que a razão constrói devem ser validados - ou não - pela sensação, que os confirma ou infirma".⁹

A poesia de Quintana pode ser definida como um grande esforço de dar forma a certas sensações. Há nesta poesia o que poderia ser denominado de uma *poética do frêmito*. As sensações, os estremecimentos do corpo em diferentes instantes e sob diferentes modalidades estão representados.¹⁰

A aproximação à filosofia epicurista é também possível ao que se refere à visão sobre a amizade. Dezenas de

⁸ PESSANHA, José Américo Mota, op cit, p. 76.

⁹ PESSANHA, José Américo Mota, op cit p. 64.

¹⁰ Veja-se a nota 14 do capítulo IV.

poemas dedicados aos amigos - mortos e vivos - parecem indiciar uma crença na máxima de Epicuro:

"De todas as coisas que nos oferece a sabedoria para felicidade de toda a vida, a maior é a aquisição da amizade".¹¹

A amizade é um valor fundamental para o poeta de Alegrete. Seus depoimentos sobre os amigos (mortos e vivos), as inúmeras dedicatórias e as várias formulações sobre o tema atestam a importância dada à amizade. Em *CH*, temos:

AMIZADE:

Quando o silêncio a dois não se torna incômodo. (p. 32)

AHS traz um soneto em que o poeta se dirige a Augusto Meyer, um de seus grandes amigos, lembrando os encontros que tiveram "naquele bar que era um barco". O último terceto é exemplar deste valor atribuído à vivência com os amigos:

*Mas, Amigo, eu sei que tenho
naquelas horas perdidas
o meu ganho mais profundo" ("Saudade", p. 159).*

O depoimento sobre Érico Veríssimo testemunha o grande afeto do poeta pelo romancista: "É como se nada tivesse acontecido. Porque a morte nunca desatualizou ninguém, e muito menos o nosso querido Érico." (*DPMT*, p.87/88). Para o homem solitário que viveu a maior parte de sua vida em pensões e hotéis, a amizade só poderia se constituir em grande valor. A poesia parece ter sido, de

¹¹ EPICURO, *Op. Cit*, p. 28.

fato, sua grande companheira. Daí, talvez, o gosto de defini-la, de indicar sua morada, seu modo de ser, seu brotar silencioso. Um de seus poemas inicia com este verso: "Poesia, a minha velha amiga." O poeta cultivou a amizade em si, jamais associou-a à participação em grupos e agremiações de qualquer natureza.

Outra faceta da filosofia epicurista presente na poesia de Quintana é uma certa ausência do medo da morte. Para o Epicurismo, segundo Giovanni Reale,

"a morte não é amedrontadora em si, porque quando ela chega não sentimos mais nada, nem pelo seu "depois", porque, justamente, de nós nada resta, dissolvendo-se totalmente a nossa alma assim como o nosso corpo."¹²

Nas palavras do próprio Epicuro:

"Habitua-te a pensar que a morte nada é para nós, visto que todo o mal e todo o bem se encontram na sensibilidade: e a morte é a privação da sensibilidade."¹³

Nosso poeta do primeiro ao último livro referiu-se à morte num tom às vezes brincalhão, bem humorado, outras vezes reflexivo. Embora não tenhamos trabalhado esse tema, que tem uma ligação funda com a questão do tempo, vale tomá-lo aqui rapidamente. A tranquilidade diante da morte era um dos ensinamentos de Epicuro. Quem sabe colher do

¹² REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. São Paulo: Loyola, 1994, vol. III, p.218.

¹³ EPICURO, op. cit. p. 21 Sobre a relação tempo e morte no epicurismo, veja-se o tópico "O ideal do instante, o domínio sobre o tempo", no capítulo 3 do livro *O epicurismo e sua tradição antiga*, de Jean-Francoise Duvernoy (cf. bibliografia) São de interesse também as diferenças entre a visão do tempo na filosofia epicurista e estoica apresentado por Jean Brun no capítulo 2 do seu *O epicurismo* (cf. bibliografia.)

instante sua particular alegria, quem sabe curar as dores presentes com as lembranças de alegrias passadas, não poderá, em tese, ter medo da morte. A poesia de Quintana, do primeiro ao último livro, nos traz poemas que tematizam a morte.¹⁴ Em quase todos podemos observar, basicamente, duas atitudes. Ora ele a trata com bom humor, isto é, brinca com a morte e consegue amenizar-lhe o caráter trágico, ora coloca-se tranqüilo diante dela, consciente de sua inevitabilidade.¹⁵ A morte é um tema que está intimamente ligada à questão do tempo. Apenas para ilustrar a atitude do poeta diante da morte, reporto-me a um soneto dedicado a Guilhermino César (AHS, p. 160) em que o último terceto, sobre a morte, precedido de toda uma sensível reflexão sobre a condição do enfermo exemplar da atitude do poeta.

¹⁴ São muitos os poemas sobre a morte na poesia de Quintana. Sem procurar ser exaustivo, indicaremos alguns de diferentes obras: a) de ARC: "Sonetos XVI, XIX, XXI, XXVI, XXVII e XXXV; b) de Ca.: "Canção de um dia de vento", "Canção do desencontro no terraço", "Canção do suicida", "Pequena crônica policial"; OAF: "A canção" e "O cais"; c) AHS: "Retrato", "A primeira aventura", "Paisagem", "O moritauo", "Eu sou aquele", "A morte é que está morta", "Poema da gare de Astapovo", "Cadeira de balanço", "O morto", "Alegria"; d) ET: "Jogos pueris", "Ah, mundo", "Preparativos para viagem", "Surpresas", "A noite grande", "Sôbolos rios que vão". Livros como CH e DPMT também trazem um número significativo de poemas e reflexões sobre a morte. Creio que esta pequena amostra possa dar uma idéia da recorrência do tema.

¹⁵ A dissertação de mestrado de Solange Fiúza C. Yokozawa traz um cuidadoso estudo sobre o tema da morte na poesia de Quintana. Para a autora "A poesia quintaneana parece constituir, assim, um verdadeiro aprendizado (para o poeta e para o leitor) para domar a força selvagem e incompreensível em que se transformou a morte em nossa sociedade e restabelecer com ela a familiaridade e intimidade rompidas." (Op. Cit, p. 96). Destaco a leitura que a ensaísta faz da "Canção de um dia de vento", poema de *Canções*.

Este quarto...

Para Guilhermino César

*Este quarto de enfermo, tão deserto
de tudo, pois nem livros eu já leio
e a própria vida eu a deixei no meio
como um romance que ficasse aberto...*

*Que me importa esse quarto, em que desperto
como se despertasse em quarto alheio?
Eu olho é o céu! imensamente perto,
o céu que me descansa como um seio.*

*Pois só o céu é que está perto, sim,
tão perto e tão amigo que parece
um grande olhar azul pousado em mim.*

*A morte deveria ser assim;
um céu que pouco a pouco anoitecesse
e a gente nem soubesse que era o fim...*

A situação inicial é de desencontro entre o eu lírico e o espaço/estado em que se encontra. O quarto, imagem ligada ao aconchego, à proteção, na poesia de Quintana, aqui está deserto, e a vida também não revela seu valor. O segundo quarteto, em seus dois últimos versos, põe em cheque o estado do eu lírico. O olhar vai colher lá fora o céu. Paradoxalmente, o distante se torna próximo e assume uma função terapêutica. A comparação do céu ao seio traduz bem a mudança de estado de espírito que ocorreu. O primeiro terceto reforça o sentido da proximidade do céu através de uma símile carregado pela força da personificação: trata-se de imaginá-lo como "um grande olhar azul pousado em mim." O eu lírico, de um estado inicial de desencanto e desencontro, reencontra na natureza algo que o envolve e o descansa. A última estrofe como que abstrai tudo que fora antes enunciado para sugerir uma imagem de como deveria ser

a morte. A morte, portanto, não traz angústia, dor, desespero. A atitude de serenidade diante da morte está posta. Trata-se, mais uma vez, de um modo de viver o momento - aqui, o momento adverso: a doença é como que penetrada por outros ares. Não há lamento, não há desencanto permanente, embora haja, inicialmente, o reconhecimento da situação incômoda. Mas ela é superada na instância do devaneio, da fantasia.

Encontramos na obra de Quintana apenas uma referência direta à filosofia de Epicuro em fragmento de CH:

DA SIMPLICIDADE

*O verdadeiro epicurista embriaga-se com um copo d'água.
O verdadeiro poeta faz poesia com as coisas mais simples e
corriqueiras deste e dos outros mundos." (p.150)*

Aqui temos notícia de que o poeta conhecia princípios daquela filosofia. No entanto, ele nunca se filiou a escolas ou grupos literários ou de outra natureza, como já afirmamos.

Em seu primeiro livro Quintana afirmou: "Eu sei apenas do meu próprio mal, / Que não é bem o mal de toda a gente" ("Soneto V" ARC), e foi muitas vezes lido como um individualista inveterado, como que indiferente às dores, aos sofrimentos concretos e cotidianos dos homens. Esqueceram que o mal individual, quando assume o estatuto de poema, não é mais tão individual.¹⁶ A preocupação com o mais particular sempre foi o universo em que a lírica se moveu e continua a mover-se. Para o epicurista, a sabedoria

¹⁶ Quintana deu forma a esta idéia em uma TROVA que diz: "Quem as suas mágoas canta, / Quando acaso as canta bem/ Não canta só suas mágoas, / Canta a de todos também." (ACI, p. 65)

consiste em buscar uma serenidade que nasce da vida simples (viver com pouco), que pode condicionar a ausência da dor e de sofrimento¹⁷. Enfim, da alegria e do prazer de viver pois, "O essencial para nossa felicidade é a nossa condição íntima e desta somos nós os amos".¹⁸ Um fragmento de CH lembra a sugestão epicurista para uma vida feliz:

DA RELATIVA REALIZAÇÃO

Mover-se com a máxima amplitude dentro dos próprios limites.

Nas diferentes leituras que empreendemos sobre a representação do tempo na poesia de Quintana constatamos que há delicadeza na recolha de instantes. O registro das experiências instantâneas forma, assim, um amplo quadro de "sugestão" quanto a um certo modo de viver a vida, buscando sempre a alegria. A poesia seria o esconderijo do tempo, lugar onde é possível reencontrar o vivido, e abrir-se para o devir. Por ser esse reservatório de experiências é que, para o poeta, é indispensável à vida. Essa verdade que ele está sempre querendo nos comunicar imprime à sua poesia um caráter pedagógico nada estranho às preocupações epicuristas.

¹⁷ "Para Epicuro, portanto, o verdadeiro prazer vem a ser a "ausência de dor no corpo" (aponia) e a "falta de perturbação da alma" (ataraxia)". REALE, Giovanni & ANTISERI, Dario. *História da filosofia*. 3ª. ed São Paulo: Paulus, 1990, p. 246/247. (vol. I).

¹⁸ EPICURO, Op. cit. p. 22

Vontade pedagógica

Alguns procedimentos e atitudes conferem à poesia de Quintana, em diferentes momentos, um acento didático-pedagógico. Nos poemas em que trata da dança, percebemos um tom convocatório, espécie de convite insistente a entrarmos naquele ritmo, a vivenciarmos o cotidiano naquela perspectiva indicada pelo poeta. Quando trata da vivência do instantâneo, parece querer nos sugerir um modo de vivenciar o tempo, ou, conforme vimos, coloca a possibilidade de abertura ao tempo como uma espécie de saída ante o imperativo da fugacidade dos momentos.

Também nos poemas em que indicamos um modo de figuração mítica, a própria suspensão momentânea do tempo histórico configura uma recusa a certo modo de vivê-lo, apontando outras possibilidades de experiências humanas. Já quando a memória é acionada, o que percebemos, mais uma vez, é a busca de um espaço onde seria possível uma compensação para os limites do presente. As imagens alojadas na memória funcionariam como um verdadeiro "esconderijo do tempo", imagem forte acionada pelo poeta. Estas atitudes guardam um desejo de nos ensinar, de nos comunicar determinadas verdades as quais, parece, só o poeta teria acesso. Daí o que denominamos de caráter didático - pedagógico desta poesia: há desejo de ensinar algo, comunicar uma experiência. Em *EM*, livro todo construído na forma de quartetos, espécie de máximas sobre diferentes temas, situações e pessoas, o caráter pedagógico é claramente assumido. Este caráter pedagógico está articulado a um projeto maior, marcado por uma recusa a

muitas formas de desumanização da vida moderna, apontada em diferentes momentos deste trabalho. De certo modo, mesmo parecendo, à primeira vista, distante dos problemas sociais, dos grandes temas do mundo moderno, ao optar por uma abordagem "individualista", sua poesia revela, a contra-pelo, um forte inconformismo com a vida moderna e uma consciência das limitações que o estilo de vida que adotamos comporta.

Configura-se, portanto, na lírica de Quintana, um desejo de atribuir sentido às experiências mais insignificantes. Daí os temas miúdos, aparentemente sem importância nenhuma, - um menino doente, uma menina que dança, o reflexo da lua na poça d'água, a lembrança de amigos no bar, "o primeiro olhar daquela primeira namorada", as ruazinhas, as pacatas cidades, um passeio de barco, um céu azul, dentre tantos outros. Em cada cena, em cada situação, em cada imagem pulsa um modo de ser, de sentir e viver a vida. A atitude fundamental do poeta é a de colher as experiências e comunicá-las. E mais, ele quer nos sugerir, nos persuadir de que aquele modo de viver o tempo necessita de seguidores. Aqui também, pode ser encontrada mais uma aproximação com o epicurismo. Na carta a Meneceu, Epicuro pede-lhe que conserve seus ensinamentos.¹⁹ Nem sempre esse desejo de comunicar a experiência sensível - esta vontade pedagógica - se realiza esteticamente em nível superior. Creio que o poeta se

¹⁹ "Pratica e cultiva então aqueles ensinamentos que sempre transmiti, na certeza de que eles constituem os elementos fundamentais para uma vida feliz". (Epicuro, *A Meneceu*.) A citação é da tradução de Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore, publicada pela editora da UNESP, com o título *Carta sobre a felicidade*, p. 23. (Cf. bibliografia)

engrandece mais quando as cenas e situações nos são ofertadas sem um arremate, isto é, quando acredita na força de representação de suas imagens e não se põe a explicitá-las. O poeta sente-se investido pela missão de expressar esta vivência subjetiva em todas suas nuances. É como se nos dissesse: há um ritmo que pode ser seguido, voltado para o aqui e agora. Essa vontade pedagógica está muitas vezes ancorada estilisticamente no uso constante do símile (v. nota 7 do cap. V). O desejo de ensinar leva-o a usar diferentes formas de comparação tentando aproximar realidades e situações como que para traduzir sensações, pensamentos, percepções.

O fruto da simplicidade

A simplicidade que marca a poesia de Quintana não é facilidade, não supõe comunicação ligeira, entendimento sem esforço.²⁰ Na linguagem ela se mostra na expressão do cotidiano esquecido, aparentemente sem valor; também ela pode ser percebida na sintaxe direta (sobretudo a partir do segundo livro), nas imagens que se alçam a símbolo em sua poesia. Temas complexos - vida, morte, tempo etc - são tratados de um modo despretensioso, em tom nada solene. Se o poeta não afirmou como Manuel Bandeira, que era poeta

²⁰ YOKOZAWA, ao tocar a questão da simplicidade dos quintanares, afirma que ela, "visível numa primeira leitura, converte-se, após várias leituras que permitem ver as suas significações escondidas, em complexidade." (Op. Cit. p. 10). Também sobre a simplicidade da poesia de Quintana, Tânia Carvalhal diz que: "É justamente esse paradoxo que a poesia de Quintana se encarrega de captar, refazendo no poema a dualidade mesma de uma experiência simples a velar sua real complexidade." (Op. Cit, p 16).

menor, professou, por outro lado, que sabia apenas "de seu próprio mal". Essa aparente redução é mais ganho do que apequenamento de visão de mundo. O Quintana que lemos é o que buscou uma expressão do cotidiano simples e esquecido e nele encontrou, muitas vezes, vestígios da condição trágica da vida. Os brilhos instantâneos, os momentos de frêmito, os movimentos da dança, os relâmpagos da memória são expressões de um eu que, no fundo, procurou compreender seu "próprio mal" e optou por uma direção.²¹ Sua poesia é antes de tudo um convite a olhar e acolher o que de sobrenatural há na natureza, nos gestos, nos afazeres cotidianos, nos espaços em que nos movemos. Afinal, para ele o poeta é o que encontra "a moedinha perdida", conforme o seu "DESCOBERTAS": "Descobrir continentes é tão fácil como esbarrar com um elefante: / Poeta é o que encontra a moedinha perdida..."

Esta a sua busca:

BUSCA

*Subnutrido de beleza, meu cachorro-poema
vai farejando poema em tudo, pois nunca se
sabe quanto tesouro andará desperdiçado por
aí... Quanto filhotinho de estrela atirado
no lixo." (CH, p. 68)*

A poesia de Quintana é um depoimento de alguém que cultivou até o último momento a capacidade de se surpreender com a vida. Como o epicurista, mas a seu modo, acreditou na sensação e soube recolher dela seu frêmito. Ao dar as costas para um certo modelo

²¹ Neste sentido, há em sua poesia uma dimensão de esperança. Quem afirma: "Eu venho sempre à tona de todos os naufrágios!" (AHS, p. 110), não está disposto a cultivar a derrota ou a elegê-la como tema.

de história, o poeta, de fato, convoca para uma leitura diversa dos fatos e fenômenos. Em meio a um tempo marcado pela razão instrumental, pelo mecanicismo, o poeta nos convoca a olhar o dia-a-dia.

O fragmento que dá título a este capítulo foi retirado de uma afirmação do CH. Trata-se de "A VOZ" em que afirma: "Ser poeta não é dizer grandes coisas, mas ter uma voz reconhecível dentre todas as outras" (p. 76). Todo o esforço do leitor ao longo da construção de sua leitura é o de distinguir e fazer ouvir esta voz particular do poeta. Noutras palavras, é mostrar o que a faz "reconhecível dentre todas as outras". Embora sempre afirme que a poesia está na experiência pequena, na descoberta das coisas aparentemente sem valor, nosso poeta, sempre que se voltou para este universo menor, o fez de tal modo que do chão da experiência emergisse algo maior, de feição universal.

BIBLIOGRAFIA:

I - Obras do poeta:

A rua dos cataventos. Porto Alegre: Globo, 1940.

Canções. Porto Alegre: Globo, 1946.

Sapato florido. Porto Alegre: Globo, 1947.

O batalhão das letras. Porto Alegre: Globo, 1948.

Espelho mágico. Porto Alegre: Globo, 1948.

O aprendiz de feiticeiro. Porto Alegre: Ed. Fronteira,
1950.

Poesias (reunião dos cinco primeiros livros). Porto Alegre:
Globo, 1962.

Antologia Poética. (Seleção Rubem Braga e Paulo M. Campos,
com poemas inéditos) Rio de Janeiro: Editora do Autor
1966.

Pé de Pilão. Petrópolis: Vozes, 1968.

Caderno H. Porto Alegre: Globo, 1973.

Apontamentos de história sobrenatural. Porto Alegre: Globo,
1976.

Quintanares. Porto Alegre, MPM Propaganda, 1976.

A vaca e o hipogrifo. Porto Alegre: Garatuja, 1977.

Prosa & Verso. Porto Alegre: Globo, 1978.

Na volta da esquina. Porto Alegre: Globo; Rede Brasil-Sul
de Comunicações, 1979.

- Esconderijos do tempo*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- Nova antologia poética*. São Paulo: Codecri, 1981.
- Os melhores poemas de Mario Quintana*. São Paulo: Global, 1983.
- Lili inventa o mundo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- Nariz de vidro*. São Paulo: Moderna, 1984.
- O sapo amarelo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- Primavera cruza o Rio*. Porto Alegre: Globo, 1985.
- Baú de espantos*. Porto Alegre: Globo, 1986.
- Da preguiça como método de trabalho*. Porto Alegre: Globo, 1986.
- 80 anos de Poesia*. Porto Alegre: Globo, 1986.
- Preparativos de viagem*. Porto Alegre: Globo, 1987.
- Porta Giratória*. Porto Alegre: Globo, 1988.
- A cor do invisível*. Porto Alegre: Globo, 1989.
- Velório sem defunto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- PS: As edições utilizadas neste trabalho foram as seguintes:
- Poesias* 8ª. ed. Globo, 1989.
- Apontamentos de história sobrenatural* 3ª ed. Globo, 1984.
- Esconderijos do tempo* 2ª ed. Globo, 1995.
- Baú de espantos* 4ª. ed. Globo, 1989.
- A cor do invisível*, Globo, 1989.
- Preparativos de viagem*, Globo, 1987.
- Velório sem defunto*, Mercado Aberto, 1990.
- Nova antologia poética* 3ª ed editora Codecri, 1983.
- Caderno H* 4ª. ed. Globo, 1983.
- A vaca e o hipogrifo* 2ª ed Globo, 1995.
- Da preguiça como método de trabalho* 3ª. ed. Globo, 1994.
- Porta giratória*, Globo, 1988.

II - Obras gerais:

AAVV, *Cadernos de Nietzsche*. São Paulo: FFLCH-USP. (Vol. 1-3)

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max. *Temas básicos de sociologia*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1973.

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, s/d.

_____, *Notas de literatura*. 2ª ed. Tradução: Celeste A. Galeão e Idalina A. da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____, *Minima moralia*. 2ª ed. Luiz E. Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

BACHELLARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 4ª ed. Tradução: José A. M. Pessanha /et al. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1994.

_____, *A dialética da duração*. 2ª ed. Tradução: Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1994.

_____, *A chama de uma vela*. Tradução: Glória de C. Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BALZI, Juan José. *O impressionismo*. São Paulo: Ática, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Tradução: Alexei Bueno et al. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguillar, 1995.

BERGSON, Bergson. *Matéria e memória*. Tradução: Paulo N. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José C. M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOBBIO, Norberto. *O tempo da memória: De senectute*. Tradução: Daniela Versiani. Rio de Janeiro: Campus, 1977.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____, *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____, *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

_____, (Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

BOURCIER, Paul. *História da dança*. Tradução: Marina Appenzeler. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRUN, Jean. *O epicurismo*. Tradução: Rui Pacheco. Lisboa: Edições 70, s/d.

BURKE, Peter. *Vico*. Tradução: Roberto L. Ferreira. São Paulo: Editora UNESP.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH-USP, 1987.

CARPEAUX, O. Maria. *Ensaio reunidos: 1942-1978*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, Topboks, 1999.

CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. 6ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 2ª ed. Tradução: J. Guinsburg e M. Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____, *Ensaio sobre o homem*. Tradução: Tomás R. Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Traducción: Carlos Gerhar. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. Tradução: Antonio de P. Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COSTA, Lígia M. da e REMÉDIOS, Maria L. Ritzel. *A tragédia grega: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.

- DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Tradução: Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papirus: Editora da UNICAMP, 1993.
- DENVIR, Bernard. *El impresionismo*. Traducción: Marcelo Covián. Barcelona: Editorial Labor, 1983.
- DUNCAN, Isadora. *Fragmentos Autobiográficos: Isadora Duncan*. Tradução: Lya Luft. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- DURAND, Gilberto. *A imaginação simbólica*. Tradução: Carlos A. de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.
- DUVERNOY, Jean-François. *O epicurismo e sua tradição antiga*. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor), 1993.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia*. Tradução: Luís C. Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Editora da UNESP: Editora Boitempo, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Tradução: Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____, *Aspectos do mito*. Tradução: Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- EURÍPEDES. *Bacas*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.
- FINCK, Michele. "Poésie et danse à l'époque moderne." EM: NICOLAS, Lorrina et al. *Corps Provisoire: danse, cinéma, peinture, poésie*. France: Armand Colin, 1992.
- FRANCASTEL, Pierre. *O impressionismo*. Tradução: Maria do S. Mendoça e Rosa C. Lisboa: Edições 70, 1988.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução: Marisa M. Curiori e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. 6ª ed. Tradução: Glória Mariani e Antônio G. Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. *O tabuleiro antigo*. São Paulo: EDUSP, 1990.
- GAZOLLA, Rachel. *O ofício do filósofo estóico: o duplo registro do discurso da Stoa*. São Paulo: Edições Loyola, 1999. (Coleção Leituras filosóficas)
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- _____, *Do penumbrismo ao modernismo*. São Paulo: Ática, 1983.
- GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Tradução: Manuela P. dos Santos. Lisboa: Edição Livros do Brasil-Lisboa, s/d.
- HAUSER, Arnoud. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. Tradução: Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- JESI, Furio. *O mito*. 2ª ed. Tradução: Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Tradução: Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- KNOLL, Victor. *Paciente Arlequinada*. São Paulo: Hucitec/Secretaria de Cultura de São Paulo, 1983.
- KOVADLOFF, Santiago. "Mario Quintana: trayectoria de uma voz". IN: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, nº 462.
- LANGER, Susanne, K. *Sentimento e forma*. Tradução: Ana M. G. Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LOUIS, Murray. *Dentro da dança*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1992.

- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio D'Água, s/d.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- MARTINS, Nilce Sant'ana. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz: Edusp, 1989.
- MENDES, Mirian Garcia. *A dança*. 2ª ed São Paulo: Ática, 1987.
- MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Tradução: Flávio W. Aguiar. Porto Alegre: Editora Globo, 19...
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Tradução: Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- MORAES, João Quartim de. *Epícuro: as luzes da ética*. São Paulo: Moderna, 1998. (Coleção Logos)
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____, *Assim falou Zaratustra*. 8ª ed. Tradução: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- _____, *Ditirambos de Diônisos*. Tradução: Manuela S Marques. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____, (Org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PASI, Mario. *A dança e o bailado*. Tradução: Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- PORTINARI, Maribel. *História da dança*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- READ, Herbert. *As origens da Forma na Arte*. 2ª ed Tradução:Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- _____, *Arte e alienação*. Tradução: Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. Tradução: Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 1994. (Volume III)
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. 3ª. ed Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- RUTHVEN, K. K. *O mito*. Tradução: Esther E. H. de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997,
- SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- SERULLAZ, M. *O impressionismo*. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: DIFEL, 1965.
- SILVA, Franklin Leopoldo E.. *Bergson: introdução e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994.
- SISSA, Giulia e DETIENNE, Macel. *Os deuses gregos*. Tradução: Rosa M. Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. Tradução: Tratiana Belinky. São Paulo: Summus, 1978.
- TREVISAN, Armindo. *A dança do sozinho*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Coleção Elos, 8)
- VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Tradução: Anna L. A. de A. Prado, Maria da C. M. Cavalcante e Filomena Y. H. Garcia. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana*. Tradução: Milton M. do Nascimento e Maria. G. de S. Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução: Amália Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia da Letras, 1993.

_____, *Introdução à poesia oral*. Tradução: Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

III - ESTUDOS SOBRE MARIO QUINTANA:

ARAÚJO, T. D. de. *Mário Quintana: O Moderno Cantor das Coisas Eternas*. João Pessoa, UFPB, 1996. (Dissertação de Mestrado)

BANDEIRA, Manuel. *Obras Primas da Lírica Brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.

BECKER, Paulo. *Mario Quintana: as faces do feiticeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDIPUCRS, 1996.

BITTENCOURT, G. N. da Silva. *Caminhos de Mario Quintana: a formação do poeta*. Porto Alegre: UFRS, 1983 (Dissertação de mestrado)

_____. "A formação poética de Mario Quintana." Em: *Ciências & Letras*. Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras (FAPA). Agosto - 1996 nº 17.

BORDINI, M. da Glória. "A medida do poeta". Em: *Garatuja*. Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul, nº 39.

- CABRAL, Ana Beatriz. *As faces do tempo: o regime diurno da imagem na poética de Mario Quintana*. Brasília: UNB, 1998. (Dissertação de Mestrado)
- CARVALHAL, Thania Franco. "Quintana, entre o sonhado e o vivido". Em: *Mario Quintana*. Porto Alegre: Autores gaúchos, IEL, 1984, nº 06.
- CASTRO PINTO, Sérgio Martinho Aquino de. *Longe daqui, aqui mesmo*. João Pessoa: U UFPB, 1999. (Tese de doutorado).
- CÉSAR, Guilhermino. "Poesia sem data" Em: *Notícia do Rio Grande - literatura*. Porto Alegre: IEL/Ed. Da UFRGS, 1994. (Org. e Introdução: Tânia Franco Carvalhal)
- CUNHA, Fausto. "Estudo" Em: *A leitura aberta - estudos de crítica literária*. Rio de Janeiro: Livraria Ed. Cátedra: Brasília: INL, 1978.
- _____, "Estudo crítico" e "Antologia comentada" Em: *Poetas do modernismo - antologia crítica*. Brasília: Ministério da: Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1972 (vol. V)
- FACHINELLI, Nelson da L. *Mario Quintana: vida de obra*. Porto Alegre: Ed. BELS, 1976.
- HOLANDA, S. B. *O Espírito e a Letra: Estudos de crítica literária, 1947-1958*. (Organização, introdução e notas Antônio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HUPPES, Ivete Susana Kist. *A poética de Mário Quintana*. Porto Alegre: PUC-RS, 1979. (Dissertação de Mestrado).
- JUNQUEIRA, Ivan. "Quintana: Prosa & Verso". Em: *A sombra de Orfeu: Ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. Nórdica, Brasília, INL, 1984.
- KOVADLOFF, Santiago. "Mario Quintana: trayectoria de una voz". IN: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid: nº 462.
- LINS, Álvaro. "Poesia, 1940". Em: *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1941.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, 1981.
(vol. IV)

_____. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Serviço de documentação, 1952.

MOREIRA, Alice T. Campos, CAMINHA, Heda Maciel, CLEMENTE, Elvo. *A ironia em Mario Quintana*. Porto Alegre: Livraria Editora Acadêmica, 1983.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A poesia de Mário Quintana*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1994.

PÓLVORA, Hélio. "Caminhos da poesia" Em: *Graciliano, Machado, Drummond & Outros*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

RAMOS, Graça. "A dualidade poética." Em: *Ironia à brasileira*. São Paulo: Paulicéia, 1997.

RESTUM, Olga. *Mario Quintana: recepções críticas e leitura avulsa*. Rio de Janeiro: PUC, 1994. (Tese de doutorado).

ROCHA, Hildon. "O mágico e o real na poesia de Mario Quintana." Em: *Revista Cultura*. Brasília, 07, nº 25 abril/ junho, 1997.

SCHÜLER, Donald. "Os poemas curtos de Mario Quintana". Em: *Colóquio / Letras*, nº 07, maio de 1972.

_____. "Convergência e renovação: Mario Quintana." Em: *A poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto/IEL, 1987.

TÁVORA, Araken. *Encontro marcado com Mario Quintana*. Rio de Janeiro: IBM Brasil, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. "Enunciação metalingüística em Mario Quintana" Em: *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985.

ZILBERMAN, Regina. *Mario Quintana*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e

exercícios por Regina Zilberman. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada)

_____. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. *A simplicidade sublime da poesia de Mario Quintana*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1995. (Dissertação de mestrado)