Reflexos
ISSN : 2260-5959
Éditeur : Université Toulouse - Jean Jaurès

2 | 2014
Le parcours, dans les arts et littératures lusophones

Mario Quintana, um eclético sincrético na literatura brasileira

Mario Quintana, un éclectique syncrétique dans la littérature brésilienne
Mario Quintana: a Syncretic Eclectic in Brazilian Literature

Vinicius Mariano de Carvalho

http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/686

Référence électronique
Vinicius Mariano de Carvalho, « Mario Quintana, um eclético sincrético na literatura brasileira », *Reflexos* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 04 janvier 2026, consulté le 10 janvier 2026. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/reflexos/686

Droits d'auteur
CC BY

Mario Quintana, um eclético sincrético na literatura brasileira

Mario Quintana, un éclectique syncrétique dans la littérature brésilienne
Mario Quintana: a Syncretic Eclectic in Brazilian Literature

Vinicius Mariano de Carvalho

PLAN

I.
II.
III.
IV.
V.
VI.
VII.
Conclusões

TEXTE

1 É paradoxal nos estudos literários a idéia de um cânone, prática tão comum especialmente quando nos deparamos com os "programas" de estudos de literatura que dogmaticamente – conforme exige um cânon – determinam quais as obras e os autores representativos de uma determinada época. Forma-se com isso o que são considerados os "clássicos" de uma literatura e a erudição literária passa pelo pleno conhecimento destes clássicos, já devidamente disciplinados e analisados.

2 A escolha das palavras "disciplinados" e "analisados" não é vã aqui. O ato de canonizar é também um ato de submeter, de manter sob determinada ordem e principalmente, de cuidar para que a obra não seja "equivocadamente" lida. Aqui entra o paradoxo, a meu ver. A maioria esmagadora de nossos clássicos foi composta sob um certo signo de indisciplina, de evasão das molduras, de inauguração (ou reinvenção) de formas de expressão escrita. Trazê-los à disciplina canônica soa como uma restrição a sua leitura.

3 Por suposto não estou aqui argumentando contra a tarefa do pesquisador em literatura, o que seria um auto-atentado, uma vez que é nessa disciplina que escrevo. O que argumento, contudo, é que muitas vezes no afã do analista em "investigar" uma obra, pode vir junto um sacrifício desta mesma obra e de seu autor, em nome da disciplina, do cânon, do rigor acadêmico e da necessidade de "ordenar" a produção literária – seja de um autor, seja de uma época, seja de um país.

4 Não é, porém, o objetivo deste texto discutir caminhos e métodos de interpretação literária, como esta introdução vem induzindo desde suas primeiras linhas (ainda que este tema seja sedutor), mas tratar da obra de um poeta que sempre foi controverso no contexto do Canon da literatura brasileira, Mario Quintana. Sua obra, reagindo a qualquer possibilidade de ordenamento disciplinar, é um bom exemplo de como o rigor do cânon pode deixar em segundo plano autores que justamente por inovarem-se constantemente não encontraram seu devido lugar na historiografia literária.

5 Nascido em 1906, em Alegrete, no Rio Grande do Sul, e morto em Porto Alegre em 1994, Quintana atravessa quase todo o século XX escrevendo. Sua primeira produção literária conhecida é o conto *A Sétima Personagem*[1], ganhador do concurso literário do *Diário de Notícias* de Porto Alegre, cidade onde passou a maior parte de sua vida. Desde então, não deixou de publicar sua própria poesia e seus Quintanares, além de ter traduzido dezenas de obras para o português. O público brasileiro conheceu Emil Ludwig, Lin Yutang, Charles Morgan, Guy de Maupassant, André Gide, Virgínia Woolf, Aldous Huxley, Joseph Conrad e outros através de Mario Quintana.

6 Neste texto esboçarei um panorama da produção literária de Mario Quintana, situando sua obra dentro do contexto do Modernismo Brasileiro, mas ao mesmo tempo mostrando como o poeta foi sistematicamente um eclético com relação ao submeter-se a uma estética literária e como operou um verdadeiro sincretismo literário em sua produção.

I.

7 Em sua obra, *História Concisa da Literatura Brasileira*, referência entre os estudiosos da literatura, Alfredo Bosi, ao comentar os rumos tomados pela poesia no Modernismo após a década de 1930 e apresentar os principais poetas desse momento no capítulo intitulado "Tendências Contemporâneas", abre um sub-tópico chamado "Outros Poetas" onde se lê:

> O projeto de uma lírica essencial é comum a quase toda a poesia pós-modernista. Dele participaram, cada um a seu modo, poetas que têm escrito desde a década de 30, ou desde fins da década anterior, e que, apesar de menos conhecidos pelo público médio, devem figurar ao lado de um Drummond, de um Jorge de Lima e de uma Cecília Meireles, como vozes originais da literatura brasileira contemporânea. É o caso de (...) Mário Quintana, poeta que encontrou fórmulas felizes de humor sem sair do clima neo-simbolista que condicionara a sua formação.[2]

8 Esta citação é de grande interesse para qualquer estudo que se queira iniciar sobre Mario Quintana, não apenas porque provém de um dos críticos mais conceituados da literatura brasileira, mas também porque é rica, a despeito de curta, em considerações sobre a poética e a poesia de Quintana.

9 O que primeiro se destaca é a afirmação de que Quintana foi um poeta menos conhecido pelo "público médio". Após 1962, quando a Editora Globo publicou o volume *Poesias*, reunião de suas cinco primeiras obras, a primeira das quais *A Rua dos Cataventos*, publicada em 1940; e após 1966, com a publicação da *Antologia Poética*, organizada por Rubem Braga, Quintana deixa de ser o "poeta de Porto Alegre" e adquire projeção surpreendente, ainda que tardia. Sobre esse reconhecimento público, Quintana se mostrou indiferente e avesso, principalmente porque isso o sujeitava a uma certa "coerência" exigida pelos críticos. Reagindo, dizia o poeta:

> Eu não me sinto instituição, que diabo! Eu me lembro que a época da minha vida de que eu gostava mais era quando alguém, falando sobre o Rio Grande do Sul, começava a enumerar os poetas: Adolfo Maia, Teodomiro Tostes, Athos Damasceno Ferreira, Ernani Fornari e *ou-*

> *tros*... Eu me achava maravilhosamente bem, porque fazia parte desses *outros*. Agora me puseram um nome... [3]

10 Em muitas outras assertivas de Quintana nota-se seu desconforto em relação à crítica, desconforto compreensível, pois Quintana dificilmente se enquadrava nas correntes literárias em voga e sua voz original, não "matriculada" a nenhuma escola poética, o fez perseverar em sua própria tradição literária, sendo contundentemente crítico com os críticos: "Me intriga o que certos críticos escrevem sobre poesia, inclusive a minha. Eu não me reconheço, não entendo o que eles querem dizer." [4]

11 Ao que parece, os críticos também não entenderam o que Quintana quis dizer, e como quis fazê-lo. Álvaro Lins, ao comentar o livro de estréia de Mario Quintana, escreve que "os seus versos mostram-no como um indiferente ao que se passou, entre nós, de 1922 para cá." [5] Esta afirmação se deveu sobretudo ao fato de este primeiro livro ser composto de sonetos, gênero repudiado após 1922. O crítico seguramente não atentou para o aspecto modernista desses sonetos, o que comentaremos mais a seguir.

12 Retornando à citação de Bosi com que abrimos este texto, destaca-se ainda, a afirmação de que o conhecimento da obra de Quintana devia-se, quase sempre, às "suas fórmulas felizes de humor". De fato, o humor é presente em um bom número de versos do poeta, sendo não apenas recurso literário em Quintana, mas mesmo uma característica de sua personalidade que se revelava em várias situações reais [6]. Este humor foi um instrumento para sua mais fácil popularização, uma vez que tornava sua obra aparentemente mais acessível e atraente. No entanto, o que se nota é que seu humor de "fórmulas felizes" é apenas uma facilidade aparente em sua poesia, na qual o lírico é levado a extremidades formais e se consubstancia às expectativas e aspirações trazidas pela modernidade literária.

13 Quintana foi um poeta extremamente consciente de seu instrumental poético e não cedeu a "fórmulas" em sua obra. Ao contrário: com um poder sintético exemplar e uma perícia e cuidado no uso de imagens insólitas e sinestésicas, criou uma obra ímpar na literatura brasileira do século XX. Daí se poder ressaltar que o que Bosi chama de "fórmulas felizes" não deve ser entendido como uma concessão do lírico a

certas facilidades de assimilação pública, já que o humor, na produção de Quintana, é um elemento poético por ele assumido de maneira orgânica, isto é, sem a pretensão de fazer deste um fim, mas como um tipo de filtro de seu material poético. É o que se pode depreender em "Acontece que":

> Como todos os indivíduos profundamente sentimentais, acontece que tenho verdadeiro horror ao sentimentalismo verbal.

> Daí certos toques de 'humour' nos meus poemas. Um toque de impureza, pois. [7]

14 A explicação do poeta para seu uso do humor nos conduz a perceber que o "toque de impureza" tem na verdade a função de purificar seus versos. É preciso salientar, contudo, que ao mesmo tempo em que o uso do humor aproxima Quintana dos modernistas, seu humor não tem o caráter jocoso e depreciativo de certos poemas da geração de 22. Não é de protesto ou de iconoclastismo, senão de uma lírica do quotidiano que ri do espetáculo do mundo, sem deste zombar. Esta é mais uma marca do modernismo original de Quintana, que usa uma linguagem do dia-a-dia, fazendo poesia com o mundo, sem privilegiar "assuntos poéticos" ou "palavras poéticas", valendo-se de maneira essencial do humor, como os epígonos de 22, no entanto sem a pretensão vanguardista e revolucionária dos mesmos.

15 A originalidade da criação poética de Quintana pode ser notada na dificuldade mesma de classificação de sua produção. Bosi, no trecho supracitado, vale-se de uma variedade de referências a estéticas diferentes ao comentar o poeta. A citação se encontra em um capítulo sobre o modernismo, mas logo no início há a referência ao pós-modernismo, e ao fim, caracterizando Quintana, alude-se ao neo-simbolismo.

16 De fato, o simbolismo é a estética mais recorrentemente empregada para classificar a produção poética de Quintana, principalmente em *A rua dos cataventos*, a ponto de sua obra de estréia ter sido considerada como de um simples simbolismo retardatário, muito devendo ao poeta simbolista português António Nobre. Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, chega a afirmar, comentando a presença de António Nobre no primeiro livro de Quintana, que sua "sombra o visita." [8] A

isto reage Quintana, em uma entrevista concedida a Edla van Steen, dizendo:

> E não é o leitor que descobre o poeta, mas o poeta que descobre o leitor, que o revela a si mesmo. O poeta que "me descobriu" foi o Antônio Nobre do *Só*.(...) Em meu primeiro livro, A *rua dos cataventos*, tenho, por dever e devoção, um soneto a ele dedicado e mais uma referência em um outro poema. Isto bastou para acusarem em mim a influência de Antônio Nobre. Protesto: não há influência - há confluência, pois a gente só gosta de quem se parece com a gente. [9]

17 A "sombra" de António Nobre, conforme as palavras de Coutinho, longe de obscurecer ou ocultar a genialidade do poeta gaúcho, ou ainda confirmar um anacronismo estético nele, é mesmo um elemento a mais na constelação da obra de Quintana, que se revela, já desde sua primeira obra, um modernista *sui generis*. O que Quintana chama de confluência pode ser entendido como um processo de dialética da construção literária, e não uma repetição espúria do poeta simbolista português. Fausto Cunha corrobora, com a voz de crítico, o que Quintana já havia dito sobre sua aproximação a António Nobre ao comentar o pejorativismo do atributo de "simbolista" a Quintana. Diz o crítico:

> A presença de Antônio Nobre era deliberada, buscada (afinal um poeta tem o direito de render seu tributo), mas é na maioria dos casos uma presença alusiva ou, antes, remissiva. (...) De certa maneira, é até um recurso de que o poeta se vale para ganhar e revelar maior liberdade estrutural. [10]

18 Neste trecho Cunha nos fornece o que pode ser considerado um ponto-chave para a leitura da obra de Quintana: "liberdade estrutural". Curiosamente, os modernistas que pregaram veementemente a liberdade das formas e das estruturas na poesia, iconoclastas e anárquicos, desafiadores e renovadores, conforme já dito acima, não viram em A *rua dos Cataventos* a modernidade de Quintana. O fato de este seu primeiro livro ser composto de sonetos, forma considerada passadista e praticamente abolida pelo movimento de 1922, além da supracomentada aproximação ao simbolismo, rejeitado e ironizado pelos críticos da época, reforçaram a idéia de que Quintana era um poeta anacrônico e indiferente ao modernismo. Todavia é, mais uma

vez, o próprio Mario Quintana que aponta para o modernismo não notado de seus sonetos em um texto do *Caderno H*, marcando o contraponto existente entre a rigidez de sua forma e a liberdade do seu verso. Na citação, um tanto longa, o que poderia ser chamado de uma verdadeira poética do soneto modernista pode ser depreendido.

> Desde muito que eu desejava escrever um soneto de mãos no bolso. O soneto é que iria de mãos no bolso, por aí... Sim, seria um soneto vagabundo (não me digam que em ambos os sentidos) e que ao partir não imaginasse aonde iria chegar, como tão bem o sabem os sonetos clássicos, os quais se encaminham silogisticamente das premissas para a conclusão. Que nem esses menininhos de óculos que vão diretinho pra escola, sem olhar para os lados.

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

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

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

> Nada mais do que isso pretendiam os sonetos andejos que asilei um dia na Rua dos Cataventos. (...)

> E agora, se um ou outro saiu com armadura clássica, espero que isso não lhe tenha prejudicado a naturalidade do andar.(...) [11]

19 Quintana não é realmente um "menininho de óculos" que vai para a escola, principalmente às escolas poéticas. Uma leitura cuidadosa de seus sonetos dispensaria o esclarecimento oferecido pelo poeta na citação acima. No entanto, ela se faz importante por realçar a já referida liberdade estrutural da obra de Quintana. A forma dada pelo soneto não é limitadora da ação poética, como o viam os modernistas, ou mero espaço para malabarismos lógicos com "expressões poéti-

cas" e "chaves de ouro" como entre os parnasianos, mas um fluir natural dos versos descomprometidos com qualquer escola. O que parece é que, enquanto muitos poetas modernistas, principalmente aqueles da geração revolucionária de 1922, anunciavam a parusia e o Armagedon literários, desmontando a linguagem poética e construindo uma poética com os escombros deste desmonte, Quintana, embora não menos ciente da "crise" modernista da poesia e da linguagem ela mesma, aponta uma nova saída para essa crise desenvolvendo uma nova compreensão de linguagem poética, até então não vista no modernismo brasileiro.

II.

20 A classificação de simbolista acompanha Quintana em seus dois livros subseqüentes, *Canções* e *Sapato Florido*. Aquele, publicado em 1946, como o próprio nome diz, é composto por poesias de forma popular e singularmente musicais, nas quais o poético é colhido nas coisas do quotidiano; este, vindo a lume em 1948, apresenta uma grande novidade formal, já apontada na epígrafe do livro, retirada de um trecho da comédia *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière, que aqui transcrevemos integralmente:

> MONSIEUR JOURDAIN: - Non, je ne veux ni prose, ni vers.
> MAÎTRE DE PHILOSOPHIE: - Il faut bien que ce soit l'un ou l'autre.
> MONSIEUR JOURDAIN: - Pourquoi? [12]

21 Aparentemente ingênua, essa epígrafe refere-se diretamente ao tipo de poesia de *Sapato Florido*: nem prosa, nem verso. Rompendo com o limite estrito entre o que é ou não linguagem literária, abolindo as distinções, Quintana adota a forma do poema em prosa, que vai ocupar, a partir daí, um espaço privilegiado em sua produção. A destreza e a constância desses poemas em prosa no conjunto da obra de Quintana farão com que sejam conhecidos no universo da literatura brasileira por *Quintanares*, palavra criada pelo próprio poeta na "Canção de barco e de olvido" (poema do livro *Canções* [13]) e posteriormente consagrada por Manuel Bandeira em um poema com o qual este saúda o poeta gaúcho em uma homenagem na Academia Brasileira de Letras [14].

22 A adoção do poema em prosa é mais uma faceta do modernismo não enquadrado de Quintana. Primeiramente ele publica um livro de sonetos, desafiando a poética da geração de 1922. Com *Sapato Florido*, publicado em 1948, pertencendo, portanto, ainda que apenas cronologicamente, à Geração de 45, Quintana se opõe ao formalismo dessa geração com seus *Quintanares*. Fazendo um caminho inverso ao Movimento de 22, os poetas de 45, já distantes daquela atitude anárquica e iconoclasta de seus antecessores, foram outra vez ao encontro dos gêneros clássicos, entre eles o soneto, pondo em xeque o que consistia em procedimento quase padrão dos baluartes do movimento modernista advindos da Semana de 22, abandonando o descuido formal, o deboche, fazendo poesia quase que artesanalmente, e com um apuro formal filigranático. Com *Sapato Florido*, seus quintanares, mais que versos livres, apresentam-se como uma nova concepção do fazer poético, contrapondo-se a seus contemporâneos.

23 A linguagem prosaica, do quotidiano, em poemas não mais afeitos ao metro clássico, abole a tentativa de distinguir o que é estritamente literário, conduzindo, com isso, a um discurso poético livre de convencionalismos formais ou temáticos. O poema em prosa representa a possibilidade de se fazer criação literária com a linguagem usual de pensamento e comunicação, sem aquilo que usualmente se chama de linguagem literária. Pode-se dizer que os poemas em prosa são mesmo fragmentos semelhantes a canções etéreas, nas quais desaparecem todos os contornos definidos da representação quase pictórica do naturalismo ou mesmo da narrativa realista em seqüência lógica. O significado no poema em prosa surge incerto, mais afeito à sugestão que à definição, como uma imagem vista através de uma fina película veladora. E aqui é mister ressaltar que quando se fala de símbolo e imagem no modernismo, estes tendem a não mais envolver uma metaforização fácil e previsível, mas a um árduo processo de elaboração mais profundo, resultado de uma redefinição do próprio caráter da linguagem, não mais reconhecida como totalmente capaz de representar o mundo, afastando-se assim do simbolismo.

24 Gilberto Mendonça Teles, no ensaio intitulado "A enunciação poética de Mário Quintana", um dos primeiros estudos sistemáticos da poesia do poeta gaúcho, datado de 1974, enfatiza o quanto a adoção do poema em prosa por Mario Quintana constitui uma "notável contribuição à moderna poesia brasileira" [15], e mais, o quanto a tradição li-

terária riograndense, berço da formação poética de Mario Quintana, foi um celeiro de cultivo de poemas em prosa, com nomes como Álvaro Moreyra e Teodemiro Tostes, fortemente marcados pelo neosimbolismo, e Augusto Meyer, uma das mais importantes personagens do modernismo do Rio Grande do Sul. Aprofundando a compreensão deste novo gênero, ao mesmo tempo que apontando para o que há de moderno no mesmo, Teles afirma:

> Resultado de uma longa evolução do processo literário, o "poema em prosa" é produto do momento em que a linguagem literária, sentindo-se ineficaz, começa a situar-se na zona do silêncio, na direção daquele "grau zero da escritura", de que fala Roland Barthes. [16]

25 Cabe aqui tratar um pouco mais desse conceito de "grau zero da escritura" de Barthes, a que se refere Teles. Apresentado pelo semioticista francês em um ensaio que traz o mesmo nome, a definição desse conceito parte de reflexões sobre o que é "escritura" e da diferenciação do que é uma escritura poética em oposição à prosa. Barthes lembra que no modelo clássico essa diferença é de caráter puramente quantitativo, e não uma diferença essencial. A poesia, com o metro, a rima, a linguagem decorativa, o jogo das palavras, difere da prosa por ser esta econômica e tender a um discurso mínimo. Diz Barthes: "'poética', nos tempos clássicos, não designa (...) nenhum universo separado, mas somente a inflexão de uma técnica verbal, a de 'exprimir-se' segundo regras mais belas(...)." [17] A poesia é então, nesse modelo clássico, apenas um arranjo técnico, segundo regras formais já consagradas, uma estruturação da linguagem, uma "prosa decorada de ornamentos ou amputada de liberdades". [18]

26 A novidade na poesia modernista, para Barthes, está em que o poético deixa de ser apenas atributo da linguagem para se tornar existencial, substancial. Como conseqüência, pode abrir mão dos aspectos externos, já que sua identidade não é mais definida pela forma. Ainda conforme Barthes, na modernidade literária, "as linguagens poéticas e prosaicas estão suficientemente separadas para poderem prescindir dos próprios signos de sua alteridade." [19] Ao mesmo tempo que "suficientemente separadas" em seu aspecto existencial, a poesia e a prosa se aproximam justamente por aquilo que as separava, por um elemento formal: são ambas objetivas.

27 A ruptura com o formal na definição do poético após os primeiros movimentos modernistas mundiais, ainda de acordo com Barthes, fez com que os poetas abandonassem os chavões, os hábitos formais passadistas, as construções poéticas ao sabor do preciosismo gramatical. Em outras palavras, os poetas modernos procederam a uma "desintegração da linguagem" poética enquanto estrutura, conduzindo, com isso, a um "silêncio da escritura". [20] Esse silêncio nada mais é que um esforço da própria linguagem literária em se libertar de qualquer servidão a ordens formais. É a linguagem literária encontrando um terceiro termo, que não o das definições bipolares, um "grau zero" que se põe no meio da poesia e da prosa clássicas, sem julgá-las, mas também sem participar de nenhuma delas. A linguagem literária da modernidade é feita nesse lapso, nessa ausência e, na poética, "(...) a escritura se reduz então a uma espécie de modo negativo (...)" [21].

28 Esse deslocamento da procura do essencial para a procura do existencial no estético, procedido pelo modernismo literário, abre o espaço para a porosidade de fronteira entre o que é poesia e o que é prosa. A história do poema em prosa é, portanto a história do questionamento literário pela forma na linguagem e da ausência de uma resposta para este questionamento.

29 Daqui se pode compreender melhor a afirmação de Teles acerca do poema em prosa, e também se pode perceber o quanto este só foi possível no modernismo. Mais do que ousadia poética, o poema em prosa é resultado de uma evolução da linguagem literária que, com o modernismo, caminhou para um limite muito tênue entre a prosa e a poesia. O poema em prosa se apresenta como uma alternativa à categorização dos gêneros literários de forma fixa. Quando se lê um poema, um romance ou um drama, sabe-se qual é o instrumental literário próprio para cada abordagem. Ainda que o romance se apresente repleto de lirismo, ainda que uma peça teatral conserve o enredo épico, ainda que o poema seja uma narrativa; continuam poema, romance e drama e como tais são lidos. Já o poema em prosa conserva a lírica da poesia em seu próprio material configurativo, a linguagem em sua função expressiva.

30 De fato, o que se nota é o predomínio da lírica sobre as outras formas de poesia no modernismo literário. O poema longo quase que desaparece ou é composto de seqüências de poemas curtos. [22]

31 Graham Hough, falando sobre a lírica modernista, assim exprime o resultado desta (r)evolução da linguagem poética alcançada no modernismo que permitiu o surgimento do poema em prosa:

> A linguagem e as imagens não se restringem às fontes sancionadas pela tradição, mas, no mesmo poema, podem ser chulas, de gíria, elaboradamente cultas e convencionalmente poéticas. [23]

32 Diferente das formas clássicas que delimitam o início e o fim do poema, o poema em prosa vive a angústia de encontrar seu próprio ritmo e duração, levando ao máximo a potencialidade expressiva do período/verso, que não se permite longo como uma narrativa ou como uma epopéia. A característica poética modernista do poema em prosa está em sua brevidade, elipse, profundidade e densidade.

33 Para a crítica, a novidade trazida pelo poema em prosa é que ele desafia não apenas sua definição, como também o próprio instrumental do crítico para sua análise. Paulo Becker, em sua obra *Mario Quintana: as faces do feiticeiro*, aponta a novidade trazida pelo poema em prosa para os críticos e indica os possíveis rumos para a aproximação analítica dos mesmos:

> Na impossibilidade de apontar as especificidades deste texto, de mostrar o que ele é, o crítico vê-se obrigado a utilizar uma categoria negativa, que apenas evidencia o que ele não é. As categorias e conceitos negativos têm constituído, entretanto, um ponto de apoio fundamental para os teóricos e críticos que se colocam a tarefa de definir as produções da lírica moderna, na justa medida em que esta se distancia dos modelos tradicionais e assume feições estranhas ou anômalas (...), que possui características tanto da prosa como da poesia, sem no entanto se amoldar bem a nenhum dos dois gêneros. [24]

34 É nessa linha com limites não muito definidos entre o que é poético e o que é prosaico que se insere a terceira obra de Mario Quintana, *Sapato Florido*, na qual o poeta *ne veut ni prose, ni vers*, mas uma forma que seja adequada para a expressão de sua lírica, a despeito de seus contemporâneos da Geração de 45 estarem cultivando modelos clássicos com roupagens modernistas.

35 Duas expressões usadas, uma na definição do que é o poema em prosa, outra na direção apontada para a análise do mesmo, apresen-

tam uma categoria de extrema importância para este trabalho. Barthes fala de "modo negativo" e Becker de "categoria negativa". Nenhum dos dois, no entanto, aprofunda o significado desta categoria, limitando-se a citá-la e reservando uma posição importante à mesma, seja para a definição, seja para a crítica, da poesia na modernidade - e da obra de Quintana, mais diretamente. Ainda sobre essa categoria é importante notar como muitos poemas em prosa caminham para uma terminação com formas negativas, típicas de um gênero híbrido que já não dá conta de tratar do emudecimento advindo desta condição de partilhar, de um lado a propensão de expressão de um estado transitório e momentâneo característicos da lírica e, de outro lado, a possibilidade de esgotamento expressivo e narrativo da prosa.

III.

36 Publicado em 1950, o *Aprendiz de Feiticeiro* é o quarto livro de Mario Quintana. Dedicada a Augusto Meyer, esta obra foi saudada por este poeta e crítico como de uma "genuína voz" poética. Quintana foi então chamado de o "maior poeta moderno do Rio Grande".[25] Nessa pequena obra de trinta e um poemas aparece, pela primeira vez, uma acentuada preocupação com as características próprias da linguagem poética. Chama a atenção desde o título o fato de ser este uma reapropriação de uma balada de Goethe que conta a história de um aprendiz de feiticeiro que, na ausência de seu mestre, utiliza-se da vassoura mágica para realizar uma tarefa que lhe cabia: limpar o laboratório. A vassoura inicia então o trabalho e começa a despejar água no chão e a esfregá-lo. O aprendiz, entretanto, não sabe as palavras mágicas para fazê-la parar, e a quebra em dois pedaços, mas estes recomeçam o trabalho. Quando o laboratório já está quase inundado, chega o feiticeiro e, com uma palavra mágica, põe tudo em ordem. Quintana se compara, nesta obra, ao aprendiz, como na balada de Goethe, por não dominar também a palavra mágica.

37 Isso pode parecer estranho, em se tratando de um poeta que maneja com destreza seu material, especialmente nessa obra, saudada como sendo a contenedora dos melhores poemas de Quintana até então. No entanto, se atentamos para o fato de que, nesse livro, muitos poemas apresentam uma preocupação metapoética, pode-se perceber o poeta experimentando as formas poéticas consagradas, como um

aprendiz, em busca de um novo meio de expressão de sua lírica. Nessa obra já se nota um poeta afeito a certos aspectos de um surrealismo avançado, trazendo elementos novos para sua poética, que continua prosaica, cultivando no entanto, uma contra-imagem literária dos elementos prosaicos, fazendo-os transfigurar-se no verso. E aqui, um elemento novo na poesia brasileira do modernismo: a aproximação entre a poesia e a magia. Nessa obra, a consciência das limitações do poeta frente ao seu instrumento, a palavra poética, aproximará esta do sobrenatural, a partir daqui uma constante na poesia de Quintana. Um hermetismo novo se notará em seus poemas, e mesmo seu humor característico estará revestido de uma tensão entre o que pode ser dito e o que está suspenso e não pode ser revelado. Em um de seus *Quintanares* irá afirmar: "A beleza de um verso não está no que diz, mas no poder encantatório das palavras que diz: um verso é uma fórmula mágica".[26] Este é outro elemento da poética de Mario Quintana imprescindível na análise que aqui se empreende de sua obra e que será retomado posteriormente.

38 Já Rimbaud aventa esta aproximação entre poesia e magia em *Alchimie du Verbe* e *Un Saison en Enfer*. Nestas obras o que se nota é uma alegação de que a poesia dá acesso a uma sorte de sabedoria esquecida ou doutrina secreta. Estas idéias serão muito desenvolvidas no modernismo literário, comparando a poesia a uma espécie de mística, ou mesmo a um sistema efetivo de conhecimento.

39 O "aprendiz de feiticeiro" apresenta, assim, mais uma faceta de seu modernismo *sui generis*. Estréia com sonetos quando estes são abominados; escreve canções bem ao gosto popular em um momento em que as formas clássicas começam a ser relidas; refina e elabora formas novas como o poema em prosa; e reclama a poesia como aproximadora do universo místico no mundo da razão crítica moderna, além de esquivar-se de uma classificação estética, conforme se notará em seu livro seguinte *Espelho Mágico*.

40 Publicado em 1951 (ainda que a data da página de rosto, referindo-se ao ano em que foi composta a obra seja 1945), *Espelho Mágico* traz mais uma novidade poética. O livro é composto por 111 quartetos no formato epigramático, ao estilo de máximas ou provérbios, repletos do humor característico do poeta. Nessa obra, mais uma vez, salta aos olhos a liberdade formal de Quintana. Ao passo que com sua obra an-

terior, *Sapato Florido*, havia se embrenhado pelo universo do poema em prosa, ele retorna, com *Espelho Mágico*, a uma forma rígida, como aos sonetos de sua obra de estréia. E, o que mais chama a atenção: o tratamento dado a esses quartetos depura qualquer tipo de sentimentalismo e revela um poeta cético que diz muito mais pelas entrelinhas e pelos silêncios dos quartetos, tão sintética e rigidamente construídos, não abrindo espaços para as frases feitas comuns a esse gênero.

41 Seus quartetos demonstram um manejo preciso do metro e sutilezas de expressões, nas quais as sugestões humorísticas e irônicas não permitem a adjetivação vã. Enfim, seus aforismos abarcam um espectro amplo de idéias filosóficas e refletem ao mesmo tempo o caráter anti-sistemático do pensamento de Quintana, de sua falta de limites, a despeito de escrever em uma forma de limites rígidos, e de sua provisoriedade. Ou, em outras palavras, a forma aforística de pensamento e exposição constitui um caleidoscópio das idéias, pensamentos e interesses de Mario Quintana, assim como os limites, contradições e conflitos de seu pensamento.

42 Nesta obra Quintana é mais uma vez modernista na tradição, captando o real e prosaico na forma proverbial tradicional. Sua poética modernista é expressa em um dos seus quartetos da obra, o de número III, chamado "Do Estilo":

> Fere de leve a frase... E esquece... Nada
> Convém que se repita...
> Só em linguagem amorosa agrada
> A mesma coisa cem mil vezes dita. [27]

43 Sem roupagem retórica, quase antiproverbial, Quintana apresenta neste quarteto metapoético, preso no acabamento estrutural próprio dessa forma, sua concepção de lírica modernista, expressa não no que é dito de maneira limitada pelo enunciado no provérbio, mas no limiar dos não-ditos, das reticências, das ausências.

44 Os críticos, em mais uma tentativa de enquadrar Quintana em uma estética, encontraram para *Espelho Mágico* a definição de "realista", uma evolução da fase primeira, "simbolista", do poeta. Seus quartetos foram considerados passadistas, como já acontecera com os sonetos de sua obra de estréia. Fausto Cunha, em sua obra supracitada, afirma

ainda que *Espelho Mágico* não apresenta nenhum contributo na formação do estilo de Quintana e chega a considerar esta obra como "puramente circunstancial" [28] no conjunto da produção de Quintana. Gilberto Mendonça Teles, por sua vez, postula representar esta obra "uma fase de transição" [29] na produção de Quintana, que se afirmará daí em diante, segundo este e outros críticos, como um poeta completamente "surrealista".

45 Até aqui viemos tratando cada obra separadamente e como se produzidas e publicadas em uma ordem cronológica rígida. Esta forma de apresentação poderia nos conduzir a pensar em evolução ou fases do poeta e isto, além de ratificar as posições de Cunha e Teles expostas no parágrafo acima, também condicionaria a análise das obras de Quintana. No entanto, é necessário atentar para o que diz o próprio poeta que, no prefácio a *Apontamentos de História Sobrenatural*, publicado em 1976, declara:

> Eis o meu primeiro livro cujos poemas saem mais ou menos na sua ordem cronológica. Porque antes se reuniam numa ordem lógica: sonetos com seus companheiros de lirismo um tanto boêmio, canções com suas irmãs de dança, quartetos filosofando uns com outros (...), poemas em prosa proseando amigavelmente sobre isto e aquilo, poemas oníricos com suas perigosas magias de aprendizes de feiticeiro. Foram reeditados num só volume, *Poesias* – o que levou alguns a pensar que a cronologia de publicação dos livros indicava uma evolução do autor, quando foram feitos simultaneamente ao longo de anos. O fato é que nunca evoluí. Fui sempre eu mesmo. [30]

46 A importância dessa declaração é tamanha, pois nos impede de querer enquadrar o poeta em qualquer modelo que se pretenda definidor de sua estética, de sua poética e de sua lírica. Não destruindo o que analisamos acima sobre as cinco primeiras obras de Quintana, essa declaração do poeta apenas revela mais uma faceta de seu modernismo. Quintana se assume um só em muitos, simultaneamente. Ainda que possamos perceber um núcleo unitário em sua produção, que permanece como uma linha identitária do poeta, o que se tem é um poeta produzindo em gêneros diferentes, com estéticas diferentes, manipulando de forma diversa a linguagem poética, articulando uma modernidade em formas clássicas e conferindo a estas, produti-

vidade e originalidade. Enfim: um poeta multifacetado, ou eclético, ou ainda sincrético.

IV.

47 A multiface do poeta se mostra outra vez em *Caderno H*, publicado em 1973. Esta obra é resultado da coleção de textos publicados semanalmente, desde 1967, no encarte *Caderno de Sábado* do *Correio do Povo*. A apresentação que Paulo Rónai faz desta obra demonstra, de forma sintética, o caráter, ou os caracteres, da mesma: "Espécimes da melhor prosa que se escreve entre nós, provam a utilidade da poesia e dos poetas." [31] Desnecessário atentar para a aparente contradição prosa - poesia. Aqui, mais que em qualquer outra obra do poeta, a fronteira entre a prosa e a poesia se desfaz quase que por completo e os textos do *Caderno H*, repletos de "coisas" do quotidiano, lêem estas coisas de forma a transfigurá-las, ressaltando os contornos poéticos das mesmas. O sincretismo poético de Quintana se nota na variedade de estéticas e formas dos *Agás*. A obra traz textos com um simbolismo explícito, já apontado pelos críticos como uma característica da produção inicial de Quintana, como em **Ruínas e Construções**, ainda que não um soneto, mas um poema em prosa:

> Tão belo como um edifício em construção contra um céu azul, só mesmo um edifício em ruínas contra o mesmo céu. O que importa é o céu azul. [32]

48 Noutros se pode perceber o surrealismo em todas suas cores, expresso em anedotas aparentemente apenas humorísticas, como em **Final de Conferência**:

> O Doutor Dogmático ajeitou os nasóculos. E decretou: "Meus senhores e minhas senhoras, ilustrados agentes da Censura e demais entidades aqui representadas,
> - como acabei de vos provar, a fantasia está morta".
> E fez um gesto definitivo.
> Porém com tamanha infelicidade o fez que, da ponta de cada dedo espetado no silêncio do ar poluído, brotaram-lhe inesperadamente flores súbitas. E nenhuma parecia deste mundo.
> (Faltam pormenores). [33]

49 Neste poema em prosa, o humor é delicado e veemente. Na primeira parte do prosopoema é caracterizado o discurso racionalista, científico, aquele que utiliza a linguagem em seu viés denotativo extremo. As imagens e palavras usadas pelo poeta acentuam este tipo de discurso, *Doutor Dogmático*, *decretou*, *provar*, *gesto definitivo*. O que não garante, no entanto, uma explicação de mundo convincente e satisfatória, pois, apesar do caráter definitivo da afirmativa, ela é contrariada na segunda parte do prosopoema, com a subversão da lógica racionalista, apontando para o surreal. Ironicamente o poeta termina o poema com uma frase típica dos discursos acadêmicos descritivistas.

50 Em todos os textos o que se destaca, no entanto, é a capacidade do poeta em fundir o corriqueiro com o poético sem se debandar para o lugar comum e, conforme já dito acima, transfigurar as coisas, como um verdadeiro mágico, criando uma poética própria, que, ainda reconhecida por várias estéticas, não se filia definitivamente a nenhuma. É o poeta ainda que no próprio *Caderno H* reafirma sua liberdade frente aos movimentos literários. Diz em **Das Escolas Poéticas**: "A minha escola poética? Não freqüento nenhuma. Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho... Tão bom!" [34]

51 Além desta "profissão de fé" às avessas do poeta, o *Caderno H* ainda guarda o que podemos chamar de aparato teórico de Quintana. Em diversos textos da obra - que traz poemas em verso, poemas em prosa, anotações, narrativas curtas, epigramas, versos soltos, textos críticos e outras formas de expressão verbal - Quintana revela suas concepções acerca da poesia e da literatura, fornecendo elementos para a compreensão de sua própria obra, como também suas "leituras" e percepções sobre a literatura brasileira e universal. Enfim, nesta obra a preocupação metalingüística do poeta se mostra mais evidente, e com ela é possível depreender uma verdadeira poética de Mario Quintana. Sua maneira de transfigurar poeticamente o mundo e as coisas realça no *Caderno H* sua concepção poética ou concepção do fazer poético.

52 Um dos textos mais significativos desta poética de Quintana trazidos pelo *Caderno H* chama-se **Carta**. Trata-se de fato de uma resposta de Quintana a uma suposta carta de um poeta perguntando-lhe sobre a poesia e o fazer poético. Nesta **Carta** Quintana escreve, ainda que transversalmente, uma verdadeira "arte poética" própria e nos for-

nece dados imprescindíveis para a compreensão e leitura de suas obras, bem como permite situar sua produção no contexto da literatura brasileira do século XX. "Escrever com o olho na posteridade é tão absurdo como escreveres para os súditos de Ramsés II" [35], diz Quintana na **Carta**, concluindo uma idéia de que em todo poema deve haver uma "carga emocional, uma espécie de radioatividade, cuja duração só o tempo o dirá", diferente, segundo o poeta, da "descarga" emotiva dos românticos. Seu comprometimento com a instantaneidade da poesia não deve, contudo, ser confundido com o escrever para a contemporaneidade, também indesejado na poética de Quintana. Para este "a única contemporaneidade que existe é a da contingência política e social, porque estamos mergulhados nela" [36]. Desvinculada de uma temporalidade, então, a poesia se restringe ao que é próprio seu, que para Quintana é o eu que transcende os "limites pessoais, mergulhando no humano" [37]. O paradoxo da poesia é, para Quintana, a solução: "quanto mais individual, mais universal." [38] Mario Quintana parece assumir um processo castamente distante de transcendência tanto pública quanto privada, o que soa à primeira vista como uma atitude negativa.

V.

53 Já liberto de qualquer comprometimento com estéticas e escolas, mas simultaneamente mais surreal - e aqui o adjetivo surreal é usado como sinônimo de sugestivo, estranho, insólito - Quintana publica em 1976 *Apontamentos de História Sobrenatural*. Nesta obra, da qual já fizemos referência acima, o poeta aprofunda-se no utilizar coisas, imagens, sensações, objetos do quotidiano, levando-os a seu extremo, sendo capaz de fazê-los exprimir o que aparentemente é inexprimível, "deles reproduzindo, não o traço descritivo, mas o contorno de uma contraimagem", nas palavras de Paulo Mendes Campos que introduzem a obra. Quintana reafirma neste livro que, ainda que lidando com a "ingrata linguagem alheia.../A impura linguagem dos homens!" [39], pode-se fazer poesia de tudo, não apenas de um "uno" poético, e que muitas vezes a poesia não se encontra onde se crê que ela está.

54 A linguagem em *Apontamentos de História Sobrenatural* é manipulada em seus mais diversos registros, sempre, contudo, conservando a lí-

rica, esta sim, oscilando ora em ritmos lentos, ora velozes para restituir o movimento interno do texto. Ao mesmo tempo em que instrumento de comunicação, sua linguagem faz emergir na palavra, na frase, no texto, uma autonomia não revolucionária, mas "sobrenatural" conforme adverte o próprio título da obra.

55 Nos poemas de *Apontamentos de História Sobrenatural* Quintana deixa claro que sua poesia se afasta de um manipular de quantidades e formas fixas e tenta ir em direção a um tipo de libertação "sobrenatural" do que poderíamos chamar de certas energias expressivas da linguagem. Sua poesia nesta obra não é uma celebração da ordem humana, e o poeta se mostra como um experimentador na busca de uma expressão de um universo mutável. O poema **Momento** retrata bem esta imagem:

> O mundo é frágil
> E cheio de frêmitos
> Como um aquário...

> Sobre ele desenho
> Este poema: imagem
> De imagens! [40]

56 Este poema, além de ressaltar de maneira explícita a instabilidade do mundo expressa não apenas no adjetivo "frágil", como também na imagem de um aquário, também já aponta um aspecto que deve ser destacado, que é como o poeta não cede a uma metaforização fácil e praticamente investe contra a linguagem, quando diz que "desenha" seu poema. É como se a linguagem tivesse penetrado de tal forma na realidade e chegado a um limite tal que a poesia depende agora de uma linguagem que já não é a sua linguagem para exprimir o que se tornou inexprimível. O poema, "imagem de imagens", caminha portanto para um silêncio. Liberando a palavra de seu significado reduzido, a poesia revela um senso que transcende, que supera, os dados empíricos. Nesta obra, poético e metafórico se fundem em um realismo não do tipo descritivo nem tampouco comparativo, mas que, liminarmente, mostra e adquire forma naquilo mesmo que exprime.

57 O que chamei acima de busca de uma expressão de um universo mutável nesta obra adquire um aspecto fortemente surrealista, bem ao

gosto de Breton, quando Quintana em **Aula Inaugural** conclama:

> Dança, encantado dominador de monstros,
> Tirano das esfinges,
> Dança, Poeta,
> E sob o aéreo, o implacável, o irresistível ritmo de seus pés,
> Deixa rugir o Caos atônito ... [41]

58 No processo de expressão do mundo, Quintana rebela-se surrealisticamente, quase que proclamando a ruptura caótica. No entanto, mantendo-se fiel a sua não vinculação a escolas, o poeta é profundamente otimista em *Apontamentos de História Sobrenatural*, o que é incompatível com as visões revolucionárias do surrealismo de Breton.

59 É ainda nesta obra, fundamentalmente, que Quintana se expõe como um poeta preocupado com um "outro", com um diferente, com algo de uma ordem diversa, do qual a poesia é a linguagem mais apropriada. Não mais vemos, como em sua obra precedente, *Caderno H*, uma preocupação metalingüística, ou mesmo uma tentativa de uma arte poética. Em seus *Apontamentos* o poeta nota o falar sobrenatural dos versos que detém a capacidade de transubstanciar as coisas do quotidiano e confere à poesia uma eficácia soteriológica, conforme se pode constatar em **Emergência**:

> Quem faz um poema abre uma janela.
> Respira, tu que estás numa cela
> Abafada,
> Esse ar que entra por ela.
> Por isso é que os poemas têm ritmo
> - para que possas, enfim, profundamente respirar.

> Quem faz um poema salva um afogado. [42]

60 Aqui o poema, a despeito de uma linguagem extremamente prosaica, conserva um ritmo que lhe confere uma expressividade totalmente conjugada com o par antonímico com o qual trabalha: falta de ar/respiração. O terceiro verso, curto em si mesmo, "abafado", o sexto verso, respirado, mais longo, onde já se pode "profundamente respirar". O último verso, por sua vez, é corolário da idéia de que a poesia conduz a algum tipo de salvação. Essa idéia soteriológica do verso é

ainda reforçada no já citado poema **Aula Inaugural**, onde Quintana diz literalmente "Fora da poesia não há salvação". [43]

61 Esta significação religiosa, embora indefinida, denota mais um aspecto da lírica modernista na poesia de Quintana. Segundo Hough em seu supracitado texto,

> Alega-se que a poesia [no modernismo literário] dá acesso a uma sabedoria esquecida ou a uma doutrina secreta. Às vezes vista como um sistema efetivo de conhecimento arcaico (...). A alegação mais forte e constante é que a própria poesia constitui, em si mesma, uma espécie de magia, o poeta não apenas um vidente, mas um mago, trazendo à vida o que viu em sonhos. [44]

62 Esta novidade do modernismo literário, de conceber a poesia como uma linguagem que diz algo do transcendente, embora profundamente imanente, que fale de alguma forma de um sobrenatural, onírico, ganha especial atenção de Quintana.

63 Sua obra seguinte, A *Vaca e o Hipogrifo*, de 1977, é uma boa síntese dos escritos anteriores do poeta. Consiste em uma série de fragmentos líricos, alguns do tipo nostálgico tradicional, outros, canções oníricas surrealistas, entremeados com passagens satíricas e humorísticas recheadas de um realismo dramático, mantendo-se unido este conjunto pela fina argamassa eclética que não deriva de uma única corrente cultural, característica do modernismo de Quintana.

64 Nota-se que o poeta continua a caminhar pela concepção de que o poema é uma "imagem de imagens". Valendo-se de todas as imagens que tem à disposição, é como se curiosamente não dispusesse de nenhuma, o que o leva a fabricar as suas próprias, criando quase uma mitologia particular, na qual se misturam, a vaca - o real, o trivial quotidiano - e o hipogrifo - a imagem, o mitológico - dando corpo ao poema, que é como uma intensificação da realidade. Diz Quintana em **Pausa**:

> E paira no ar o eterno mistério dessa necessidade da recriação das coisas em imagens, para terem mais vida, e da vida em poesia, para ser mais vivida. [45]

65 Sobre a linguagem do poema, Quintana continua sinalizando seu aspecto sobrenatural, chamando-a de "secreto esperanto da poesia" [46]. Nota-se, no entanto, que, a despeito de secreta, essa é uma linguagem que se pretende universal como o esperanto.

66 O par antonímico real e imaginário permeia toda a obra como material formal e se amplia em outras antonimias significativas, como em poemas que evidenciam tensões entre a sensibilidade moderna e antigas formas de sentir, ou ainda a oscilação entre a afirmação orgulhosa ou a negação peremptória de antigos modos de percepção. Moderno e antigo, além de representar o principal par antonímico da obra, também são conteúdos que retornam ao que já foi diversas vezes apontado neste texto sobre a dificuldade da crítica, que via em Quintana um anacrônico, a despeito dos diversos aspectos do modernismo literário já apontados em sua poesia. Ressaltando esta justaposição irônica da antiga grandeza e da banalidade moderna, escreve Quintana em **Novos & Velhos**:

> Não, não existe geração espontânea. Os (ainda) chamados modernistas, com a sua livre poética, jamais teriam feito aquilo tudo se não houvessem grandemente impressionado, na incauta adolescência, com os espetáculos de circo dos parnasianos.
>
> Acontece que, por sua vez, fizeram eles questão de trabalhar mais perigosamente, sem rede de segurança - coisa que os acrobatas antecessores não podiam dispensar.
>
> Quanto a estes, os seus severos jogos atléticos eram uma sadia reação contra a languidez dos românticos.
>
> E assim, sem querer, fomos uns aprendendo dos outros e acabando realmente por herdar suas qualidades ou repudiar seus defeitos, o que não deixa de ser uma maneira indireta de herdar.
>
> Por essas e outras é que é mesmo um equívoco esta querela, ressuscitada a cada geração, entre novos e velhos.
>
> Quanto a mim, jamais fiz distinção entre uns e outros. (...) [47]

67 Nota-se nesta obra uma consolidação de um fazer poético próprio, expresso por um caráter que poderíamos chamar de ideológico e outro estético. É necessário, no entanto, ressaltar que não se quer dizer com isso que se concebe aqui que as obras de Quintana fossem progressivas ou cumulativas, resultados de uma evolução. Este aspecto já foi descartado pelo próprio poeta. Percebe-se simplesmente como este livro mostra um poeta modernista na contramão, mas com uma linguagem já profundamente depurada e intensa.

68 O que se chamou de caráter ideológico em A *Vaca e o Hipogrifo* está em uma afirmação de uma postura poética não enquadrada por parte do poeta. Quintana delimita claramente sua autonomia, dizendo: "O segredo da arte - e o segredo da vida - é seguir o seu próprio nariz" [48]; ou aconselhando: "portanto, poeta, não te filies a nada, muito menos às escolas poéticas" [49].

69 O caráter estético pode ser confirmado na concepção negativa da poesia, não propensa a dar respostas ou dizer verdades objetivas, idéia esta já aventada anteriormente e que neste livro se confirma em versos como: "todo poema é uma aproximação" [50]; "Ah, mas um poema, um poema é outra coisa..." [51]; ou ainda "Mas, afinal, para que interpretar um poema? Um poema já é uma interpretação." [52]

VI.

70 Em 1980 é publicado mais um livro de Quintana, *Esconderijos do Tempo*, no qual o poeta continua a se mostrar capaz de inovações dentro daquilo que se poderia chamar de "tradição". Em primeiro lugar, o próprio título da obra já fornece elementos significativos para compreendê-la. Nesta obra, Quintana não procura uma suposta atemporalidade, ou eternidade do poético, mas ressalta o quanto este se faz verdadeiramente poético no tempo presente, e não em uma suposta “a-historicidade” necessária para a poesia. Aqui é importante se referir ao que diz Alfredo Bosi em outra obra de grande importância para o estudo da literatura, sobre o tempo na poesia, para que se compreenda melhor esta maneira de Quintana descobrir os esconderijos do tempo. Afirma Bosi:

> Na poesia cumpre-se o *presente* sem margens do tempo, tal como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro e

> presente do presente. A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca. [53]

71 Este Tempo, substantivo próprio de Bosi, é descoberto por Mario Quintana em muitos poemas da obra, como em **Intermezzo**:

> Nem tudo pode estar sumido
> ou consumido...
> Deve - forçosamente - a qualquer instante
> formar-se, pobre amigo, uma bolha de tempo nessa Eternidade... [54]

72 Aqui se nota o quanto é sugerido que o poético pode, nas palavras de Bosi, invocar, evocar e provocar o Tempo, com maiúscula, trazendo-o para os tempos, ou, nas palavras do próprio Quintana, criar uma "bolha" na Eternidade para não deixar que tudo suma ou se consuma. Nota-se também que Quintana não se propõe alguma reflexão filosófica sobre o significado do tempo, não pretende postular um arrazoado. Ele simplesmente se esforça em captá-lo, flagrá-lo poeticamente, sem uma preocupação lógica.

73 Além desta nova categoria poética - o tempo - mais ressaltada nesta obra, outro aspecto chama a atenção no conjunto dos poemas e que se revela como mais uma das facetas inovadoras e não enquadradas de Quintana, que conforme vem sendo ressaltado desde o início deste texto, apontam não apenas para a originalidade do poeta, mas também para sua maneira *sui generis* de ser modernista. Em *Esconderijos do Tempo* é possível se perceber um certo ar de romantismo bastante próximo ao que caracteriza a poesia de outro "marginal" da literatura brasileira, Vinicius de Moraes. Este romantismo de Quintana, além da conservação do elemento lírico extremado já característico do poeta, revela-se ainda em certas imagens eróticas, inéditas em sua poesia até então, como em **A Oferenda**:

> Eu queria trazer-te uns versos muito lindos...
> Trago-te estas mãos vazias
> Que vão tomando a forma do teu seio. [55]

74 Nota-se que este toque de erotismo não se faz com imagens simples ou metáforas óbvias e a genialidade do poeta se revela também no

depreender do lírico do erótico, consubstanciando gesto e palavra, aproximando o verso ao sentido do tato.

75 Ainda em outro poema, **Bilhete**, o romântico se encontra com a categoria do tempo, realizando o "presente sem margens do tempo", conforme diz Bosi. Escreve Quintana:

> Se tu me amas, ama-me baixinho
> Não grites de cima dos telhados
> Deixa em paz os passarinhos
> Deixa em paz a mim!
> Se me queres,
> enfim,
> tem de ser bem devagarinho, Amada,
> que a vida é breve, e o amor mais breve ainda... [56]

76 A aparente contradição dos dois versos finais se torna lógica no universo do tempo poético, "bolha" na eternidade. E é este mesmo verso aponta para o que há de modernismo no aparente romantismo desta obra: a brevidade do amor, o que difere dos poetas românticos do século XIX para os quais o amor estava idealmente para além do tempo.

77 Do ponto de vista formal, *Esconderijos do Tempo* é uma boa síntese da técnica de Quintana, pois traz desde sonetos, à maneira do poeta, até seus típicos poemas em prosa, os quintanares, passando pela canção com rimas internas e ricas, como **A canção do mar** ("Esse embalo das ondas/Das ondas do mar/Não é um embalo/Para te ninar..." [57]), e também por poemas metricamente justos, como **Solau à moda antiga**, composto em versos heptassílabos clássicos ("Senhora, eu vos amo tanto/Que até por vosso marido/me dá um certo quebranto..." [58]).

78 O título da obra subseqüente de Quintana, *Baú de Espantos*, de 1986, é retirado de um poema dos *Esconderijos do Tempo*, que além de inspirar o título, serve também de epígrafe à obra e de chave para a leitura da mesma. O poema se chama **Baú** e os versos epigráficos são: "...quantas coisas perdidas e esquecidas/no teu baú de espantos..." [59].

79 A imagem de baú enquanto metáfora está diretamente associada a um tipo de universo interior no qual se guardam as coisas mais íntimas; também é no baú que se esconde o tesouro, o que não pode ser mostrado para todos, o precioso, o histórico. Nele, muitas vezes

encontram-se coisas das quais já não havia mais lembrança; portanto, "abrir o baú" é não apenas revelar-se para outros, como também para si mesmo. É abrindo este baú que Quintana expõe um universo de espantosas intimidades, não daquelas que recheiam as revistas e entrevistas, tais como a cor preferida do poeta, o porquê de nunca ter se casado etc., mas uma sorte de intimidade humana, que adquire corpo nas memórias particulares.

80 *Baú de Espantos* consta de 99 poemas, alguns escritos ainda na adolescência do poeta e mantidos inéditos até então, recheados de imagens do baú da memória do poeta. É importante marcar aqui que não se trata do poeta escrevendo sobre si e sua história, no melhor estilo memorialista, como em Pedro Nava e seu *Baú de Ossos*, mas de fragmentos líricos que remetem a uma memória atemporal e atópica, espantosa e mágica, mergulhada em uma realidade muito próxima de um surreal. Em **Meu bonde passa pelo mercado** pode-se perceber bem o que se afirma sobre a obra:

> Meu bonde passa pelo Mercado
> Mas o que há de bom mesmo não está à venda,
> O que há de bom não custa nada.
> Este momento de euforia é a flor da eternidade.
> E essa minha alegria inclui também minha tristeza
> - a nossa tristeza...
> Tu não sabias, meu companheiro de viagem?
> Todos os bondes vão para o infinito! [60]

81 O primeiro verso tem todo um ar de memória, com a imagem do bonde e do mercado, e sua leitura isolada sugere o poeta voltando no tempo em suas lembranças. O segundo verso, no entanto, interrompe a sugestão de recordação e interpõe o espanto que há no baú. Um outro aspecto que já aparece neste poema acima citado que é outra marca da poesia de Quintana é um certo aprofundar-se no falar do infinito e do sobrenatural. Há que se atentar todavia para o fato de que não é uma tentativa consciente do poeta de ser místico ou falar uma linguagem teológica explícita. Em *Baú de Espantos* solidifica-se uma maneira de falar do misterioso, iniciada em *Apontamentos de História Sobrenatural*, com o próprio quotidiano. No poema **Os Degraus** Quintana mostra onde encontrar o sobrenatural:

> Não desças os degraus do sonho
> Para não despertar os Monstros.
> Não subas aos sótãos – onde
> Os deuses, por trás das suas máscaras,
> Ocultam o próprio enigma.
> Não desças, não subas, fica.
> O mistério está é na tua vida!
> E é um sonho louco este nosso mundo... [61]

82 Quintana inaugura uma maneira muito particular de falar do sobrenatural, renunciando ao sentimental, ao vago, ao incorpóreo em seu fazer poético e se mantendo na imanência da vida quotidiana, onde, para ele, se encontra o mistério. Sua maneira de falar do sobrenatural provém menos de vocábulos novos do que da transmissão operada no interior dos vocábulos retirados da linguagem normal. Se se buscasse por uma figura de linguagem para melhor dizer deste fazer poético que fala do sobrenatural, a mais indicada seria a figura do oxímoro, que, de certa forma, mostra o que não é dito através do dito.

83 Mais uma vez chega-se aqui a uma categoria negativa, já aventada acima em referência a Mario Quintana e sua poesia. Em *Baú de Espantos* esta categoria negativa retorna em um ambiente poético, na linguagem utilizada por Quintana e também na maneira de expressar o que até aqui está sendo chamado de sobrenatural. Em outras palavras, nesta obra a categoria negativa se corporifica em um certo número de imagens simples, epifânicas por sua beleza e seu enigma. Em **Epístola aos novos bárbaros** pode-se notar melhor este caráter negativo:

> Jamais compreendereis a terrível simplicidade das minhas palavras
> porque elas não são palavras: são rios, pássaros, naves...
> no rumo de vossas almas bárbaras.
> Sim, vós tendes as vossas almas supersticiosamente pintadas,
> e não apenas a cara e o corpo como os verdadeiros selvagens.
> Sabeis somente dar ouvido a palavras que não compreendeis,
> e todos os vossos deuses são nascidos do medo.
> E eu na verdade não vos trago a mensagem de nenhum deus.
> Nem a minha...
> Vim sacudir o que estava dormindo há tanto dentro de cada um de vós.

> alimpar-vos de vossas tatuagens.
> E o frêmito que sentireis, então, nas almas transfiguradas
> não será do revôo dos anjos... Mas apenas
> o beijo amoroso e invisível do vento
> sobre a pele nua. [62]

84 A despeito de se tratar de um poema no qual se resvala em um discurso quase místico, não se pode pensar que Quintana seja um místico religioso cristão, como um João da Cruz ou Eckhart, por exemplo, porque Quintana não leva em consideração um deus pessoal, histórico, encarnado, o deus da Bíblia. Pode-se, no entanto, dizer que sua linguagem é aquela da procura pelo encontro de um sobrenatural que é humano, e este encontro se dá na poesia.

85 "Pele nua", "beijo invisível do vento", "alimpar de tatuagens", são metáforas profundamente negativas, pois sugerem uma indizibilidade, uma impossibilidade de expressão, ao mesmo tempo em que mostram o que não dizem. Pode-se notar nos poemas de Quintana que o indizível aspira desesperadamente a dizer-se, ou mais exatamente, o indizível provoca ou produz o dizer. Nota-se também que a poesia de Quintana não se processa como uma problematização ou tematização do que mostra, mas é simplesmente palavra que se avizinha do gesto mudo. E é importante ressaltar que com isso Quintana reafirma seu vínculo com o uma maneira *sui generis* de ser modernista, conforme se está definindo neste texto. Em *Baú de Espantos* há o que se poderia chamar de continuidade espiritual da ruptura que Quintana opera dentro do quadro do modernismo brasileiro: primeiro ruptura com escolas, seguido de uma ruptura formal à sua maneira até chegar à ruptura da palavra ela mesma, aproximando-se do silêncio. Eloqüentemente mudo é o **Poema ouvindo o noticioso**:

> Os acontecimentos tombam como moscas sobre a minha mesa
> z...z...z...z...z...z...z...z...
> de junto a mim,
> - len-ta-men-te -
> a Presença Invisível afasta-se
> deixando
> um rastro
> de silêncio...
> A página aguarda
> O poeta aguarda, mudo...

> Em vão!
> (O limite do poema é uma página em branco). [63]

86 A imagem liminar da página em branco é ponto fundamental neste poema, liminar porque deserta, presença na ausência, falante no silêncio. O poeta então, bem ao gosto do modernismo literário, quase que concretista, transforma-se em um acrobata, equilibrista, bailarino, tentando manter o equilíbrio precário na beira de um penhasco a desmoronar. Ou, como aponta Octávio Paz:

> El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. (...) La crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. [64]

87 Quintana parece ir além e estar consciente da capacidade da figura poética de recuperar um valor místico sem que com isso retorne a uma religião específica. Portanto pode falar de uma mística de um deus impessoal, ausência, metáfora de metáfora, sem passado, sem tradição, sem contornos claros e sem dogmas, obscuro, espaço vasto e livre, expressão de um fonocentrismo absoluto, de um rumor sem referente. Com isso é preciso que se diga que não se trata de uma linguagem espiritual, mas, mais precisamente, espiritualidade da linguagem. É no mínimo curioso que *Baú de Espantos* tenha 99 poemas, um número que sugere incompletude (por que não 100?), ou ainda máximo da potencialidade humana em expressar o mistério (e aqui não se pode deixar de lembrar os 99 nomes de deus no Islã). Quintana parece mesmo estar convencido de que: "É muito mais honroso o silêncio de Deus." [65]

VII.

88 Em 1987 publica, *Da preguiça como Método de Trabalho*, livro que continua, de certa forma, o modelo do *Caderno H*. Após duas páginas nas quais o poeta justifica o título, aparentemente paradoxal da obra, segue-se uma coleção de poemas em prosa, quintanares, aforismos, contos curtos bem ao gosto borgiano, metapoemas e até mesmo algumas entrevistas concedidas por Quintana em outros meios, sob o

subtítulo de *Varieté*. Enfim, é um livro que se enquadra na produção de Quintana por sua fidelidade ao ecletismo do poeta não derivado de uma única corrente cultural e estética.

89 Além do humor e da prosa quotidiana já exaustivamente tratados aqui, em relação à produção de Quintana, *Da preguiça como Método de Trabalho* continua o que se poderia chamar de maneira de falar do sobrenatural. É nesta obra que Quintana declara definitivamente em um poema chamado **Confissão**: "sou um herege de todas as religiões." [66] Com isto afasta-se do comprometimento em ser mensageiro de uma divindade, ou de fazer sua poesia expressão de um mistério alcançado com uma experiência mística. Não há nesta obra preocupações com a natureza da poesia e o poeta não se ocupa em perguntar por esta suposta natureza. Ele simplesmente pratica a poesia. Esta prática não o conduz a um encontro com a essência da poesia, simplesmente porque para Quintana não há uma essência a ser encontrada. Diz o poeta em **Explicação parcial**: "A gente queria apenas decifrar o mistério da alma, o sentido da vida, a finalidade do mundo./No fim , só me restou a poesia, outro enigma..." [67]

90 A metapoesia a que chega Quintana em *Da preguiça como Método de Trabalho*, conforme já apontado acima, não é a que procura por essências, mas simplesmente constatação de quanto a poesia é o mais próximo que se pode chegar do mistério. Se a poesia o interroga, o faz interrogando todas as coisas na sua existência visível, através de uma presença enigmática. Em **O assunto** volta-se outra vez o poeta para o que é a poesia: "E nunca me perguntes o assunto de um poema. Um poema sempre fala de outras coisas..." [68]. Num processo eminentemente apofático Quintana expõe neste poema o quanto a poesia é para ele uma falta de palavra que gera palavra, uma experiência de silêncio da linguagem, ou como sugere Ezra Pound, experiência de condensação da linguagem até o máximo grau possível de significação [69], o que, apesar de paradoxal, é, entropicamente, o mesmo.

91 O último livro com poemas inéditos de Quintana publicado antes de sua morte foi *Porta giratória*, de 1988. Além de textos inéditos, há ainda reproduções de entrevistas concedidas pelo poeta e também quintanares publicados em outros livros. A apresentação desta obra é

feita pelo próprio poeta no primeiro texto do livro, chamado **A Poesia**. Assim diz o poeta:

> Encomendaram-me os editores uma "suma" de minha poesia, o que me enche de perplexidade. Pois não foi aereamente e sim muito de propósito que dei a um dos meus livros (...) o título de O *aprendiz de feiticeiro*, tirado de uma lenda alemã. Esse incauto aprendiz, na ausência do seu Mestre pôs-se a lidar com forças desconhecidas, e o que aconteceu foi uma incontrolável multiplicação de vassouras, no meu caso uma multiplicação de poemas.

> Saberá mesmo um poeta em que consiste essa espécie de força oculta que o faz poetar? Ele não tem culpa de ser poeta; portanto, não tem do que se desculpar ou explicar. [70]

92 Com esta apresentação, percebe-se o quanto Quintana continua fiel à sua trajetória poética, construindo uma obra poética inserida no espaço da literatura brasileira do modernismo, mantendo-se, no entanto, em uma perspectiva muito pessoal. Ainda aqui se nota a percepção de Quintana de que seu fazer poético é motivado por um algo inefável, que o conduz à poesia, que o força a *poetar*, e do qual não é possível explicar ou falar, a não ser poeticamente. Em *Porta Giratória* é possível capturar a síntese da produção de Quintana, não apenas do ponto de vista formal ou estilístico, mas também porque se pode perceber outras marcas de sua poesia ressaltadas neste tópico ao se comentar suas obras separadamente.

93 Os textos do livro guardam uma tensão entre uma sensibilidade não afeita a romantismos, típica do modernismo, e antigas formas literárias de sentir, anteriores às provocações e rupturas modernistas, como em **O poema e o tema**: "Se um poeta não falar em nada e disser simplesmente tralalá, não importa: todos os poemas são de amor..." [71]. Contudo, antigos modos de percepção são afirmados com uma certa teimosia e orgulho, expressos em quintanares tais quais **Ah! É?**:

> "Acabo de ler, num artigo de jornal, que pertenço à 'antiga geração'. Deve ser por isso mesmo que me sinto tão arejado como um velho casarão de vidraças partidas." [72]

94 Há ainda a típica justaposição irônica da antiga grandeza presente na literatura e da banalidade dos tempos atuais, tão notória em **Adjetivações**:

> Era uma mulher de peregrina beleza - diziam os escribas de outrora a propósito das damas superfinas que costumavam abundar nos seus romances - e nem se davam conta que só poderia tratar-se de uma cigana. [73]

95 Por fim, sua marca surrealista de criar poemas nos quais o tema é imaterial ou inexistente e o conteúdo é a própria composição, o que desemboca em um tipo de linguagem próxima da aporia e do silêncio, criando poemas de um extremo apuro, velando e desvelando o inexprimível, encontra também lugar em *Porta giratória*. Diz Quintana em **Poesia**:

> Às vezes tudo se ilumina de uma intensa irrealidade, e é como se agora este pobre, este único, este efêmero minuto do mundo estivesse pintado numa tela, sempre... [74]

96 Depois da morte do poeta de Alegrete, foi publicado ainda um livro inédito chamado *Água*, em 2001. Este livro, conforme explicações nas apresentações, é composto dos últimos poemas escritos por Quintana e com publicação autorizada. Primeiramente foram publicados no *Relatório Anual 93 do Banco do Brasil*, lançado um mês antes da morte do poeta em maio de 1994. São 12 textos, todos versando sobre a água e que, segundo Elena Quintana [75], Mario não queria que fossem considerados poemas, temendo que caíssem nas mãos dos críticos.

97 Não deixa de chamar a atenção a imagem de fluidez e ao mesmo tempo de poder da água, imagens que de certa forma constituem um pouco do retrato da produção de Quintana, fluida e de difícil aprisionamento e ao mesmo tempo poderosa, no sentido em que constituiu uma obra vasta e profunda. O último poema do livro funciona bem como apresentação do poeta. Único, porém vário, "vago, solúvel no ar", como no primeiro soneto de A *rua dos cataventos*:

> O homem e a água
> Deixa-me ser o que sou,

> O que sempre fui,
> Um rio que vai fluindo.
> E o meu destino é seguir... seguir para o mar.
> O mar onde tudo recomeça...
> Onde tudo se refaz... [76]

Conclusões

98 Iniciei este texto criticando certos procedimentos de canonização literária e ao chegar a conclusão do mesmo tudo indica que o que foi feito não passou de uma grande tentativa de canonizar a produção poética de Mario Quintana dentro do Modernismo brasileiro. Chamei, no inicio deste texto, de paradoxal a esse procedimento e admito o paradoxo deste texto. O que, no entanto, deve ser ressaltado, e o que considero como importante nesta conclusão, é que a canonicidade da obra de Mario Quintana está exatamente em sua evasão a toda canonização.

99 Considerado muitas vezes um poeta menor na historiografia literária, o que na verdade se pode constatar em Quintana é um poeta não redutível aos modelos canônicos disponíveis, e portanto não figurando nos cânones conhecidos. Poucos poetas brasileiros produziram com tamanha fecundidade por tantos anos, e o mais interessante, poucos poetas brasileiros figuraram na contramão das estéticas vigentes por tanto tempo.

100 Quintana não foi um poeta além de seu tempo, como tampouco foi um poeta aquém do seu tempo. Foi simplesmente um poeta, avesso às adjetivações a sua produção poética, avesso à canonização. Um "anjo malaquias" de si mesmo, demasiado poeta para preocupar-se com escolas literárias e estéticas. Obediente a seu próprio tino poético, manteve-se por toda sua vida um vanguardista e ao mesmo tempo um passadista. Um dos poucos verdadeiros poetas líricos modernos.

101 Se este texto logrou chamar a atenção para o modernismo da poesia de Quintana e para o quanto esta poesia deveria figurar mais solidamente no Canon da literatura brasileira moderna, terá atingido seu objetivo, bem como terá traído a esta poesia e a este poeta, muito além e aquém de qualquer Canon.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland, *Novos ensaios críticos e o Grau zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____ . S/Z. Paris:.Seuil, 1970.

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

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CHIAPPIN, Achylles. *Confidências espirituais de Mario Quintana*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1987.

CLEMENTE, Elvo et alli. A *ironia em Mario Quintana*. Porto Alegre: Acadêmica/ Letras de Hoje, 1983.

COUTINHO, Afrânio. A *literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.

CUNHA, Fausto. A *leitura aberta*. Rio de Janeiro/ Brasília: Cátedra/ INL, 1979.

_____. "O último lírico Mario Quintana". In: QUINTANA, Mario. *Os melhores poemas de Mario Quintana*. Seleção de Fausto Cunha. 15.ed. São Paulo: Global, 2002.

FONSECA, Juarez. *Mario Quintana*. Revista ZH. Porto Alegre. 16 de out. de 1977.

_____. *Ora bolas: o humor cotidiano de Mario Quintana*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.

HOUGH, Grahan. A *Lírica Modernista*. In: BRADBURY, M. et McFARLANE, J. Modernismo - Guia Geral 1890 -1930. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

JUNQUEIRA, Ivan. "Quintana: prosa &verso", In. A *sombra de Orfeu*. Rio de Janeiro: INL, 1984.

KOVADLOFF, Santiago. "Mario Quintana: Trayectoria de una voz". In: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, nº 462, pp 77-100.

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

MEYER, Augusto. A *forma secreta*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

MOLIÈRE, *Le Bourgeois Gentilhomme*. Paris: Hatier, s/d.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1995.

QUINTANA, Mario. A *cor do invisível*. 2 ed. São Paulo: Globo, 1994

_____. *Água / Water / agua*. Introdução de Elena Quintana e Eduardo San Martin. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

_____. *Apontamentos de história sobrenatural*. 5 ed. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *A vaca e o hipogrifo*. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *Baú de espantos*. 5 ed. São Paulo: Globo, 1994.

_____. *Caderno H*. 6 ed. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *Da preguiça como método de trabalho*. 3 ed. São Paulo: Globo, 1994.

_____. *Esconderijos do tempo*. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *Poesias*. 11ed. São Paulo: Globo, 1997.

_____. *Porta giratória*. São Paulo: Globo, 1994.

_____. *Preparativos de viagem*. 4 ed. São Paulo: Globo, 1997.

_____. *Sapato Florido*. Edição Especial. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1994.

_____. *Sapato Furado*. 3 ed. São Paulo: FTD, 1997.

RÓNAI, Paulo. In: QUINTANA, Mario. *Caderno H*. 6.ed. São Paulo: Globo, 1995.

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

TELES, Gilberto Mendonça. A *enunciação poética de Mário Quintana*. In: Retórica do silêncio I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

NOTES

1 Republicado em PMT 113-120. Para as citações dos poemas de Mario Quintana nesta tese, resumiu-se à indicação das iniciais dos títulos dos livros onde se encontram os poemas, seguido do número da página, com exceção de *Poesias* e *Água*
, cujos nomes foram mantidos nas citações. Assim, utilizou-se as seguintes abreviações:
Apontamentos de História Sobrenatural: **AHS** -A *Vaca e o Hipogrifo*: **VH** - *Caderno H*: **CH** - Da Preguiça como Método de Trabalho: **PMT** - *Porta Giratória*: **PG** - *Esconderijos do Tempo*: **ET -** *Baú de Espantos*:
BE
Para a referência bibliográfica completa de cada obra, vide a Bibliografia

2 BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 463.

3 TÁVORA, Araken. *Encontro marcado com Mario Quintana*. Porto Alegre: L&PM, 1986, s/p.

4 Id. ibid.

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

6 Muitas anedotas referentes a Quintana se encontram recolhidas no supracitado livro de FONSECA, Juarez. *Ora bolas*, o humor cotidiano de Mario Quintana. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1994.

7 CH 63.

8 COUTINHO, Afrânio. A *literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970, p. 179.

9 PMT, 142.

10 CUNHA, Fausto. Poesia e poética de Mario Quintana. In: A *leitura aberta*. Rio de Janeiro: Cátedra MEC, 1978. p. 220.

11 CH p.134-5.

12 MOLIÈRE, *Le Bourgeois Gentilhomme*. Paris: Hatier, s/d, p.22.

13 IN: *Poesias* 56. ...Que eu vou passando e passando,/ Como em busca de outros ares.../ sempre de barco passando,/ Cantando os meus quintanares..."

14 A primeira estrofe do poema diz o seguinte: "Meu Quintana, os teus cantares\Não são, Quintana, cantares:\São, Quintana, quintanares."

15 TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do Silêncio I*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p.241.

16 Id., p.242.

17 BARTHES, Roland, *Novos ensaios críticos e o Grau zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 141.

18 BARTHES, R. Op.Cit. p.141.

19 Id. Ibid.

20 BARTHES, Roland, *Novos ensaios críticos e o Grau zero da Escritura*. p. 159.

21 Id. p. 161.

22 Bons exemplos destes na Literatura Brasileira são: o *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles (1965) e *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto (1955).

23 HOUGH, Grahan. A Lírica Modernista. In: BRADBURY, M. et McFARLANE, J. *Modernismo* - Guia Geral 1890 -1930. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 256.

24 BECKER, Paulo. *Mario Quintana: as faces do feiticeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS/ EDIPUCRS, 1996. p. 98.

25 MEYER, Augusto. "O Fenômeno Quintana". In: A *forma secreta*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo Edições/INL, 1971. pp.183-187.

26 CH p. 59

27 Poesias, p. 109.

28 CUNHA, F. Op. Cit. p. 228

29 TELES, G. M. Op. Cit. p. 256

30 AHS.

31 RÓNAI, Paulo. In: QUINTANA, Mario. *Caderno H.* 6.ed. São Paulo: Globo, 1995. Apresentação na orelha do livro.

32 CH 36.

33 CH 128

34 CH 42

35 CH 136.

36 CH 137.

37 CH 137.

38 CH 137.

39 AHS 170.

40 AHS 93.

41 AHS 131.

42 AHS 27.

43 AHS 130.

44 HOUGH, G. A lírica modernista. In: BRADBURY, M. et McFARLANE, J. *Modernismo* - Guia Geral 1890 -1930. São Paulo: Cia das Letras, 1989. P 259.

45 VH 52.

46 VH 32.

47 VH 76.

48 VH 42.

49 VH 102.

50 VH 42.

51 VH 99.

52 VH 26.

53 BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia.* São Paulo: Cultrix, 1997, p. 121.

54 ET 35.

55 ET 28.

56 ET 27.

57 ET 13.

58 ET 68.

59 ET 52.

60 BE 94.

61 BE 61.

62 BE 111.

63 BE 92.

64 PAZ, Octávio. *El mono gramatico*. Barcelona: Seix Barral, 1974. p 96.

65 BE 93.

66 PMT 49.

67 PMT 54.

68 PMT 83.

69 Cf. POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 40.

70 PG 5.

71 PG 206.

72 PG 164.

73 PG 39.

74 PG 196.

75 Cf. *Água* 13. Elena Quintana é sobrinha do poeta que passou os últimos anos de sua vida como sua secretária. Atualmente é curadora de seu acervo e diretora do Centro Cultural Mario Quintana em Porto Alegre.

76 Água 26.

RÉSUMÉS

Português
Este artigo esboça um panorama da produção literária de Mario Quintana, situando seu percurso dentro do contexto do Modernismo Brasileiro mostrando como o poeta foi sistematicamente um eclético com relação ao

submeter-se a uma estética literária e como operou um verdadeiro sincretismo literário em sua produção.

Français
Cet article esquisse un panorama de la production littéraire de Mario Quintana, en situant son parcours dans le contexte du modernisme brésilien. Il montre comment le poète s'est systématiquement révélé éclectique face à toute soumission à une esthétique littéraire unique et comment il a opéré un véritable syncrétisme littéraire dans son œuvre.

English
This article outlines an overview of Mário Quintana's literary production, situating his trajectory within the context of Brazilian Modernism. It shows how the poet consistently proved eclectic in his refusal to submit to a single literary aesthetic and how he developed a genuine literary syncretism in his work.

INDEX

Mots-clés
Mario Quintana, trajectoire, modernisme, poésie

Keywords
Mario Quintana, trajectory, modernism, poetry

Palavras chaves
Mario Quintana, trajetória, modernismo, poesia

AUTEUR

Vinicius Mariano de Carvalho
Universidade de Aarhus, DinamarcaProfessor catedráticoromvmc@hum.au.dk