

A SIMPLICIDADE SUBLIME DA POESIA DE MÁRIO QUINTANA

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA¹

(...)Ao lado de
um primal deixe um termo erudito. Aplique na
aridez intumescência. Encoste um cago ao
sublime. E no solene um pênis sujo.

MANOEL DE BARROS

RESUMO

Percurso pela poética de Mário Quintana, enfocando como o poeta, compartilhando e levando adiante a desconfiança dos modernos, em especial dos modernistas, para com o sublime clássico, faz da simplicidade o principal meio para atingir a grandiosidade.

Uma poesia que desentranha tesouros escondidos no que parece não valer grande coisa, que traz o que se encontra em paragens excelsas para o rés-do-chão, que evita todo mostrar-se ostensivo para se mostrar simplesmente, que em sua aparente facilidade oculta o complexo... Essa dialética do simples e do sublime, que sempre me chamou a atenção quando da constante leitura e releitura da poesia de Mário Quintana, constituiu o tema de minha dissertação de mestrado, defendida em 95 pela UFG. O artigo que ora apresento integra uma parte dessa dissertação.

“Subnutrido de beleza”, diz Mário Quintana numa de suas constantes reflexões sobre o fazer poético, “meu cachorro-poema vai farejando poesia em tudo, pois nunca se sabe quanto tesouro andaré por aí...Quanto filhotinho de estrela atirado ao lixo” (QUINTANA, 1973, p.78). Ao perseguir uma elevada poesia partindo do “lixo”, das pequeninas coisas cotidianas, Quintana demonstra compartilhar daquela “desconfiança evidente” dos modernistas para com o sublime clássico, de que fala Manuel Bandeira (BANDEIRA, 1983, p.633).

O sublime clássico se apóia geralmente em episódios espetaculares, em heróis sobre-humanos, em forças sobrenaturais, em espaços infinitamente grandes, em temas por si só elevados, antecipadamente poéticos, em um ritmo solene, em uma linguagem nobre, enfim, em um estilo cuja marca é a grandiosidade.

Tal estilo é abalado, sobretudo, pelo romantismo, que lança as bases da literatura moderna, preconizando uma arte elevada nascida da fusão do grandioso e do pequeno, do baixo e do alto, do gracioso e do grotesco, do feio e do belo (HUGO, s.d.).

Os modernistas retomam e levam adiante as conquistas dos românticos. Para agradar-nos, observa Thomas Weiskel, “o sublime deve ser agora abreviado, reduzido e parodiado como o grotesco, de algum modo contido pela ironia (...) Os espaços infinitos não são mais assombrosos; ainda menos nos atemorizam” (WEISKEL, 1994, p.21). A elevada emoção estética não se apóia mais nas biografias dos grandes homens, mas na vidoca do herói sem história do cotidiano, o anti-herói; em lugar dos temas antecipadamente poéticos, cristaliza-se a concepção de que qualquer assunto poderá tornar-se poético; o ritmo solene é substituído pelo ritmo da rua; a linguagem nobre cede lugar àquela que nos escorre dos lábios na comunicação diária, enfim, firma-se um estilo cuja grandiosidade emerge das nadezas da vida de todo dia.

Esta paixão modernista em (re)descobrir a mais alta poesia que se oculta nas coisas mais comuns encontra larga projeção entre os brasileiros. Mas, em poucos momentos, ela foi levada tão longe quanto em nosso poeta sul-rio-grandense. Este artigo objetiva fazer um percurso pela poética de Quintana tomando o caminho do simples e do sublime. Mas antes, cumpre explicitar que a paixão quintaneana pela simplicidade não se traduz em superficialidade, em estilo menor. Trata-se de uma poesia simples que oculta o complexo, pois constitui abertura para regiões profundas da comunicação poética. Como aqueles córregos de águas cristalinas, para tomar de empréstimo uma imagem de Manuel Bandeira, que “fazem com que a areia pura do fundo pareça tão perto e ao alcance da mão”, a poesia quintaneana é de uma profundidade enganosa, pois cativa antes o leitor, faz com que ele mergulhe em suas

¹ Professora de Teoria da Literatura da FFCC

águas falsamente rasas, para só depois deixá-lo com o enigma de seu sentido, mergulhado em sua profundidade verdadeira.

Se, por um lado, a simplicidade dos quintanares, visível numa primeira leitura, converte-se, após várias leituras que permitem ver as suas significações escondidas, em complexidade, por outro lado, a sublimidade dessa poesia não pode ser confundida com aquele estilo de brilho fácil e aparente, o qual nos dá uma falsa impressão de grandiosidade através de uma ornamentação indiscriminada, que acaba por se revelar “simples excrescências bombásticas” (LONGINUS, 1989, p.89). Como aquela maquiagem que tanto mais bela quanto menos se parece maquiagem (máscara), quanto mais se oculta e deixa transparecer que a beleza do rosto é natural, assim também é a poesia quintaneana, que evita a pura elevação, todo mostrar-se ostensivo, para se mostrar simplesmente sublime.

Esse estilo “natural e simples / como a água bebida na concha da mão” é fruto de uma longa e difícil elaboração. Surge como efeito de operações complexas de condensação e depuração, obtida pela reescritura incansável dos textos. É o que se pode chamar, para usar uma expressão do próprio poeta, de “difícil facilidade”, pois “é preciso escrever um poema várias vezes para que dê a impressão de que foi escrito pela primeira vez” (QUINTANA, 1973, p.121).

Numa tentativa de sistematizar este movimento paradoxal de simplicidade sublime que se realiza na lírica de Mário Quintana, pode-se pensá-lo em quatro níveis: temático, lingüístico, formal e imagético.

Na opção pelos temas banais com os quais nos esbarramos todo dia -- “a rua”, a cultura popular, “os sapatos velhos”, “um gole d’água bebido no escuro”-- nosso poeta rompe com o conceito tradicional de arte maior, segundo o qual apenas temas sérios, solenes, elevados, eram considerados poéticos. “Antes só se podia falar em cisne, agora fala-se em pato e sapato (QUINTANA, 1987, p. 146). Nesse sentido, a conquista de sua poesia é a conquista da poesia moderna: redescobrir o sublime que se acha entranhado nas coisas mais simples do cotidiano.

Alia-se a esta opção por resgatar a poesia daqueles elementos “infinitamente pequenos”, no sentido de possuírem uma significação diminuta em nossa realidade, uma paixão em cantar as coisas miúdas, no sentido literal da palavra, como a

florzinha miosótis, uma formiguinha que atravessa a página em branco, que se tornam “infinitamente grandes” quando colhidas e acolhidas no espaço do poema.

É bem verdade que esse engrandecimento das “nadezas” se manifesta desde os precursores da modernidade em oposição ao estilo grandiloquo da antigüidade, conforme se pode verificar em Shakespeare, dramaturgo cuja valorização do ínfimo é tomada por George Brandes como sintoma de sua perene grandeza (BRANDES, s.d.). Mas, no Brasil, é no modernismo que a poetização das insignificâncias do cotidiano assume a sua mais alta expressividade; podendo-se falar em um verdadeiro “tratado do ínfimo” na estética modernista, para usar uma expressão de Manoel de Barros, outro celestador das coisas rasteiras.

Em um processo inverso ao engrandecimento das pequenas coisas, os temas considerados por si só elevados, como a morte, o transcurso do tempo, Deus, são, na poesia quintaneana, colocados ao alcance da mão, seja através do humor, que, ao provocar o riso, suprime a possibilidade da postura acadêmica da grande arte tradicional, seja através de uma linguagem simples, tanto no que diz respeito ao vocabulário quanto à sintaxe, o que possibilita um diálogo imediato com o leitor, ainda quando este é menos afeito à expressão poética (ZILBERMAN, 1982).

Esse posicionamento vai ao encontro do discurso humilde, presente em todas as formas da literatura cristã da Antigüidade tardia e no início da Idade Média. Segundo Davi Arrigucci, comentando Eric Auerbach, a literatura cristã teria adotado um sermos humilis para expressar uma doutrina complexa como o Cristianismo, a fim de torná-la mais acessível a todos. Arrigucci termina por estabelecer uma analogia entre o sermos humilis adotado pela literatura cristã, e o discurso humilde do poeta Manuel Bandeira, que, em poemas como “Maçã”, faz com que os mais altos mistérios habitem as palavras mais singelas, tornando-se acessíveis a todos (ARRIGUCCI, 1990)². Percurso semelhante parece realizar o nosso lírico quando disfarça verdades elevadas no coração de poemas simples; percurso por ele mesmo explicitado: “eu escrevo é para o João e a Maria (...) E por isso as minhas palavras são quotidianas como o pão nosso de cada dia / E a minha poesia é natural e simples como a água bebida na concha da mão” (QUINTANA, 1994, p.26). Vale registrar que, escrevendo em um período em que a estetização da linguagem falada era uma

conquista irrevogável feita pelos modernistas de 22, Mário pôde tranquilamente lançar mão de “palavras quotidianas como o pão nosso de cada dia”, sem causar o barulho que outrora esse procedimento provocava e sem incorrer nos excessos de brasileirismos dos primeiros modernistas, notadamente Mário de Andrade.

Essa aproximação com o público, numa época em que a melhor lírica deste se afasta, parece se explicar também pela preferência de Mário Quintana para com os recursos formais mais simples: o verso heptassílabo e a quadrinha, freqüentes na literatura popular, e o poema em prosa. Neste, a linguagem literária, desgastada e cansada de reafirmar a ideologia estética dominante da tradição literária, supera o estritamente literário com a poesia tomando forma de prosa, sem perder a sua força lírica, e adquirindo a transparência desmistificadora da fala diária.

Finalmente, é na imagem poética, responsável por enunciar a identidade dos contrários, que cessa a inimizade entre termos que pareciam excludentes na poética clássica, como o gracioso e o grotesco, o grandioso e o pequeno, o elevado e o humilde.

Octavio Paz, para falar da imagem, reporta a Parmênides, cuja afirmação “o ser não é o não-ser” teria originado a história do pensamento ocidental, marcado pela distinção, nítida e incisiva, entre o que é e o que não é. A imagem poética atentaria, então, contra os fundamentos do nosso pensar, pois ela não só proclama a coexistência dinâmica e necessária de termos contrários, como a sua identidade final; isso sem implicar redução nem transmutação da singularidade de cada termo. No exemplo “as pedras são plumas”, as pedras continuam ásperas, pesadas, duras,...e as plumas, leves. A imagem desafiaria o princípio da contradição que rege o pensamento ocidental, já que nela o pesado é leve (PAZ, 1982).

Em Quintana, a imagem, na alquimia das palavras, processo análogo à operação mágico e alquímica que pretende transformar metais inferiores em ouro, faz com que o simples tome um sentido sublime. Para conferir isso, basta passar os olhos pela imagem do título de alguns livros: **A Rua dos Cataventos** (1940), **Sapato Florido** (1948), **O Aprendiz de Feiticeiro** (1950), **Espelho Mágico** (1951).

São justamente os livros citados acima, com o acréscimo de **Canções** (1946), todos reunidos no volume **Poesias** pela editora Globo, que comporão o corpus deste

² Este trabalho de Arrigucci teve uma importante contribuição nesta leitura que faço de Mário Quintana.

trabalho. Mário Quintana publicou, além desses livros, de antologias diversas que reúnem textos já publicados anteriormente e dos livros infantis **O Batalhão das Letras** (1948) e **Pé de Pilão** (1968), os seguintes títulos que reúnem basicamente textos inéditos: **Caderno H** (1973), **Apontamentos de História Sobrenatural** (1976), **A Vaca e o Hipogrifo** (1977), **Esconderijos do Tempo** (1980), **Baú de Espantos** (1986), **Da Preguiça como Método de Trabalho** (1987), **Preparativos de Viagem** (1987), **Porta Giratória** (1988), **A Cor do Invisível** (1989) e **Velório sem Defunto** (1990). Diante dessa vasta poética, a restrição aos cinco livros reunidos em **Poesias** -- restrição que não exclui o diálogo com as outras publicações -- explica-se pelo fato de nestes já se encontrarem bem definidos os traços que comporão a marca de toda a poética quintaneana, sobretudo no que tange à questão da simplicidade sublime. A exclusão das obras infantis é fruto da necessidade de limitar o vasto tema.

Não quero com este itinerário indicar uma evolução, já que esses livros apresentam textos escritos, conforme afirma o próprio Mário, simultaneamente, mas apenas verificar como se organizam os movimentos de simplicidade sublime em cada uma dessas obras. No mais, o caminho foi indicado pelo próprio poeta, convém agora humildemente tomar-lhe a mão e seguir-lhe os passos...

1 O POETA E O CATAVENTO

A **Rua dos Cataventos**, reunião de trinta e cinco sonetos publicada em 1940, assinala a estréia literária de Mário Quintana.

Os sonetos que compõem este livro talvez não estejam dispostos de forma aleatória, como se poderia pensar numa primeira leitura. Eles parecem obedecer a uma disposição planejada, arquitetada, de modo que, no poema introdutório, “o sujeito da enunciação” se situa espacialmente: “Escrevo diante da janela aberta”. É a partir da “janela” -- comunicação de um espaço interior com o exterior -- que esse sujeito humildemente observa as ruas, recorda a infância, pensa a poesia, a morte etc.

Ao abrir as janelas de sua poesia para a rua, Quintana traz o ideal clássico de poesia elevada, o qual colocava a arte em um outro plano que não o da realidade trivial, para o terra-a-terra:

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

Pra que viver assim num outro plano?
Entremos no bulício do quotidiano...
O ritmo da rua nos convida. (QUINTANA, 1989, p. 5)

“O anjo da guarda”, elemento da tradição cristã recorrente na poética em questão, pode, nesse poema, ser tomado como metáfora da sublimidade, que nos quintanares não se restringe a um plano excelso, do sublime sobre o sublime, mas é convidada a escutar os “palavrões / Que trocam dois gavroches atrevidos”, a entrar no “bulício do cotidiano”, no “ritmo da rua”. Não o ritmo da burguesia endinheirada, e sim o dos “pregoeiros”, com o seu carnaval de ruídos, o do “sapateiro”, batendo sola, o do “carpinteiro, que uma canção napolitana engrola”, o dos contos populares, o da “baladilha ingênua das goteiras”...

Victor Hugo, no seu provocador **Prefácio de Cromwel**, vai contra a hierarquização e a pureza dos gêneros literários, promovendo a dissolução das fronteiras entre os gêneros e pregando um hibridismo que funde o mais elevado sublime da tragédia ao mais imprevisível grotesco a que possa chegar a comédia. Assim, Hugo aclama o drama, que funde num mesmo sopro o grotesco e o sublime, o terrível e a bufonaria, a tragédia e a comédia. Para proclamar o caráter elevado do drama, o artista e crítico do romantismo parte da consideração de que o real resulta da combinação de contrários: o feio ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime. Não caberia, então, ao artista, corrigir a natureza, mas seguir o seu exemplo da coexistência harmônica dos contrários; coexistência necessária para que o belo, o gracioso, o sublime...sobressaíam.

O que se assiste neste, como nos demais livros de Mário, não é apenas à coexistência do simples (como o ritmo da rua) e do sublime (como o anjo da guarda), do gracioso e do grotesco, conforme propõe Victor Hugo, mas à existência de um sublime que encontra a sua gênese no simples. É o que se pode vislumbrar na imagem do título, **A Rua dos Cataventos**, onde a rua, o baixo, lugar das pessoas humildes e dos acontecimentos sem importância, eleva-se através da locução adjetiva “dos cataventos”.

Além de sintetizar o movimento de simplicidade sublime a ser operacionalizado nas composições deste livro, essa imagem do título pode ser tomada como anúncio de que a rua será o espaço privilegiado de onde o poeta recolherá o assunto de sua poesia bem como a sua linguagem singela, onde predominam a ordem direta e as palavras que trazemos nos lábios diariamente. É como se o poeta, a exemplo do catavento que aproveita a força do vento para tirar água do poço, aproveitasse a força oculta das palavras de todo dia para desentranhar a poderosa energia poética que se acha cravada na realidade pedestre e corriqueira da rua.

Adere-se a essa linguagem simples, expressão necessária de uma matéria encontrada na rua, o emprego reiterado do grau diminutivo: “estrelinha”, “alminha”, “avozinha”, “ruazinha”, “menininho”, “passarinho”, “tardezinha”, “cidadezinha”, “ruazinha” e outros tais que. A forma diminutiva, além de lembrar a freqüente associação que o poeta faz entre o mundo poético e o infantil, expressa a sua ternura para com as coisas diminutas, nos sentidos literal e figurado, que se tornam grandiosas quando transfiguradas em imagens poéticas.

Neste livro, a reiterada alusão à rua, aos acontecimentos miúdos e cotidianos que nela se desenrolam e a utilização de uma linguagem singela podem ser tomadas como símbolo daquilo que se tornará um dos principais fios condutores da poética quintaneana, como também do período modernista: a aderência do escritor a temas e à expressão verbal de sua realidade imediata e do mais simples cotidiano. É assim que Mário Quintana, “um gazeteador de escolas, desde assinzinho” (QUINTANA, 1973, p.42), mesmo privilegiando uma forma fixa como é o soneto, numa época em que o uso do verso livre era uma obrigatoriedade, tira de letra a lição modernista da indistinção entre temas poéticos e não poéticos e da estetização da linguagem falada

diariamente. E mais, na escola em que foi aprendiz, o poeta se faz mestre ao ensinar aos modernistas ortodoxos que a evolução literária não se faz em uma única direção, não se reduz a fórmulas, não se limita à fórmula do versolibrismo, mas depende, intrinsecamente, se se quer eficaz, da matéria e da expressão como um todo orgânico.

Há que se considerar ainda que na opção pelo soneto, forma poética tão cara aos simbolistas e parnasianos, o poeta incorpora o espírito de renovação e liberdade próprios de nosso modernismo, através de uma métrica não tão rígida quanto à dos parnasianos (seis sonetos não apresentam uma escansão regular) e um ritmo despojado dos esquemas tradicionais, obedecendo mais às necessidades internas do poema.

Do mesmo modo que, no soneto introdutório, o eu- lírico abre as janelas de sua poesia para que possamos ouvir o ritmo sublime que se oculta no carnaval de ruídos da rua, **A Rua dos Cataventos** se encerra com um poema cujo tema é o fim de todos os temas, a morte. Diante daquela que representa o fim da obsessiva busca da expressão perfeita, o poeta que modestamente reconhece os seus versos como “tortos”, humildemente se curva aliviado (ou melancolicamente ri de seu próprio sofrimento, já que na vida eterna as torturas lentas da expressão nunca acharão o seu termo): “Que lindo a Eternidade, amigos mortos, / Para as torturas lentas da Expressão!...(QUINTANA,1989, p. 27).

2 A PALAVRA QUE CANTA

Em todos os seus livros, até mesmo nos de poema em prosa, é marcante a exploração que Mário Quintana realiza das possibilidades musicais da poesia, o que faz com que sua lírica, valendo-se do poder encantatório que caracteriza a arte do som, nos toque antes mesmo que consigamos tocar as suas significações mais profundas e explica, em parte, a grande penetração pública desta lírica. Mas é sobretudo em sua segunda obra, **Canções** (1946), que essa musicalidade pulsa com mais intensidade, fazendo-se sentir de forma mais explícita. Neste livro, com composições cujo título vincula uma promessa de música, ocasionando uma

explosão dos elementos musicais do verso, Quintana faz com que a palavra poética cante³. Ouçamos:

Canção da garoa

Em cima do meu telhado,
Pirulim lulin lulin,
Um anjo, todo molhado,
Soluça no seu flautim.

O relógio vai bater:
A molas rangem sem fim.
O retrato na parede
Fica olhando para mim.

E chove sem saber por quê...
E tudo foi sempre assim!
Parece que vou sofrer:
Pirulim lulin lulin...(QUINTANA, 1989, p. 36-37)

Antes de penetrarmos nas significações escondidas desse poema, somos arrebatados pela sonoridade dos versos, sobretudo pela onomatopéia “Pirulim lulin lulin” e pelas freqüentes rimas em “in”, que reproduzem o barulho leve e musical da garoa no telhado, metaforicamente associado ao soluço de um anjo em seu flautim. O clima chuvoso, propício para o estar em casa, convida o eu-lírico ao recolhimento, primeiro no interior da casa (2ª estrofe), depois no interior de si mesmo (última estrofe). A introspecção acaba por fazer com que o eu-lírico, diante do inevitável sofrimento do viver, chore em uníssonos com o anjo: “Pirulim lulin lulin”.

A canção acima, ao lado de mais dezessete dos trinta e cinco poemas que compõem este livro, é composta em redondilha maior, o mais popular de todos os

³ É bom lembrar que por maiores que sejam as afinidades entre a musicalidade da poesia e a música propriamente dita, sempre as separa, para usar uma expressão bandeiriana, “uma espécie de abismo” (BANDEIRA, 1984, p. 80). Falar que a palavra poética canta, é falar por metáfora. O que a poesia possui é uma “música toda interior // Quando muito uns pianíssimos sutis... ah // tão sutis / Que não sabes nunca se os estás ouvindo / ou só pensando neles...” (QUINTANA, 1976, 151). Música toda interior obtida através do ritmo, do ballet das palavras que se jogam, projetadas umas após outras, dos meios

versos. O privilégio dado ao heptassílabo, tão caro à literatura popular, vai ao encontro da temática das canções, colhida, em grande parte, no que André Jolles convencionou chamar de “formas simples”, ou seja, naqueles contos que nossos avós nos contavam, nas canções que ouvíamos em pequeninos, nas brincadeiras de adivinha etc. O reaproveitamento dessas “formas simples”, já manifestado timidamente em **A Rua dos Cataventos** através dos sonetos VII, XII e XXIV e que se faz de modo freqüente neste livro, irá marcar presença nas demais publicações do autor. Essa freqüência com que Quintana recolhe, nas manifestações do folclore, a matéria rítmica e temática a partir da qual será construída a sua poesia, remete-nos, por um lado, à maior interação de sua lírica com o leitor, uma vez que essa matéria é mais comunicativa, porque já do domínio popular, por outro, ao desejo modernista de valorização da cultura popular; desejo que encontra na fidelidade do poeta à simplicidade como meio para atingir o sublime, um terreno propício para se desenvolver.

Vale observar que Quintana não se limita em fazer uma mera transposição dos elementos dos contos maravilhosos, das canções populares ou das adivinhas, para uma “forma artística”. Na elaboração do poema, os elementos intertextualizados sofrem uma distorção criadora, recebem um sentido novo, às vezes desmistificador, sempre sublime:

Canção ballet

Ele sozinho passeia
Em seu palácio invisível.
Linda moça risca um riso
Por trás do muro de vidro.

Risca e foge, num adejo.
Ele pára, de alma tonta.
Um beijo brota na ponta
Do galho do seu desejo.

sonoros da língua, como rimas, assonâncias, aliteração, estribilho e outros recursos tais que. Recursos que não se podem comparar com o que a voz cantada e/ou os instrumentos musicais oferecem ao músico.

E pouco a pouco se achegam.
Põem a palma contra a palma.
Mas o frio, o frio do vidro
Lhe penetra a própria alma!

“Ai do meu reino Encantado,
Se tudo aqui é impossível...
Pra que palácio invisível
Se o mundo está do outro lado?”

E inda busca, de alma louca,
Aquele lábio vermelho.
Ai, o frio da própria boca!
O amor é um beijo no espelho...

Beija e cai, como um engonço,
Todo desarticulado...
Linda moça, como um sonho,
Se dissipa do outro lado...(QUINTANA, 1989, p.43-44)

Nessa canção, se encontram elementos típicos dos contos maravilhosos, como “o príncipe”, “o reino encantado” e “o beijo”. Mas aqui, “o beijo”, que nos referidos contos funciona comumente como dissipador do encanto, vai reforçá-lo, pois o “amor é um beijo no espelho”, denunciando a impossibilidade dos relacionamentos amorosos devido à nossa personalidade narcísica.

Consciente de que “A poesia pura, / Ai seu poeta irmão, / A poesia pura / Não existe não” (QUINTANA, 1989, p.43), Mário insere, entre canções que tanto almejam a pureza lírica, um texto que, já pelo título, assume a sua impureza, ao apontar para prováveis vínculos com o informativo diário:

Pequena crônica policial⁴

Jazia no chão, sem vida,
E estava toda pintada!
Nem a morte lhe emprestara

⁴ Este texto não figura na primeira edição de *Canções*, mas aparece substituindo “Canção do meio do mundo” quando da edição de *Poesias*.

A sua grave beleza...
Com fria curiosidade,
Vinha gente a espiar-lhe a cara,
As fundas marcas da idade,
Das canseiras, da bebida...
Triste da mulher perdida
Que um marinheiro esfaqueara!
Vieram uns homens de branco,
Foi levada ao necrotério.
E quando abriram, na mesa,
O seu corpo sem mistério,
Que linda e alegre menina
Entrou correndo no Céu?!
Lá continuou como era
Antes que o mundo lhe desse
A sua maldita sina:
Sem nada saber da vida,
De vícios ou de perigos,
Sem nada saber de nada...
Com a sua trança comprida,
Os seus sonhos de menina,
Os seus sapatos antigos!(QUINTANA, 1989, 51-52)

De manchete sensacionalista, a morte trágica de uma pobre coitada converte-se em fonte irradiadora de lirismo e musicalidade. Assim, ao extrair o sublime poético de uma crônica policial jornalística --como o faz novamente no poema “Crônica”, do livro **Apontamentos de História Sobrenatural** (QUINTANA, 1987, p.12)-- o poeta mais uma vez o afasta da esfera elevada onde tradicionalmente se situava e segue uma tendência levada às últimas conseqüências pelos modernistas: a busca de relações entre a poesia e certos canais de modernização, como o jornal e a publicidade. Tendência que tem em poemas como “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, “Tragédia brasileira” e “Morte do leiteiro”, os seus antológicos exemplos.

Para finalizar esta visita a **Canções**, pode-se dizer que, neste livro, Mário Quintana, como o seu personagem Negrinho Filó que tirava as mais belas músicas a partir de um pente, utiliza os instrumentos mais elementares -- uma linguagem despida de qualquer afetação, o verso mais comum na literatura popular, elementos

das formas simples, uma matéria sensacionalista de jornal -- para compor estas **Canções**, leves e profundas, simples e sublimes.

3 OS MEUS SAPATOS VELHOS REFLORIRAM⁵

Até aqui assistiu-se a uma desconfiança de Mário Quintana com relação ao sublime pelo sublime, o que o levou a construir um estilo humilde como meio de atenuar o contato com a pura elevação. Em **Sapato Florido** (1948), Quintana desce esse estilo, já humilde, ainda ao mais fundo do chão -- lembrando que humilde vem do latim humilis, que remete a humos, a chão -- para depois elevá-lo ainda mais alto, ao incursionar em uma espécie até então pouco explorada na poesia brasileira e conferir-lhe um status literário: o poema em prosa.

O poema em prosa só começou a aparecer no Brasil através de experiências esporádicas dos impressionistas e simbolistas. Alguns modernistas o empregam ocasionalmente. Mas serão os poetas sul-rio-grandenses que o usarão de maneira sistemática e, entre eles, Mário Quintana redimensionará o uso da poesia em prosa (TELES, 1989).

Ao optar por esse gênero essencialmente híbrido, Quintana, como Monsieur Jourdain de Molière, cujo diálogo com o mestre de filosofia abre epigraficamente **Sapato Florido**, parece não se conformar com a prescrição de que toda literatura seja vazada em prosa ou em verso e se aventura por uma terceira margem da literatura, ni prose, ni vers, em que se misturam os elementos da prosa, como personagens, ação e uma linguagem transparente e prosaica, com a densidade lírica da poesia:

Vovô ganhou mais um dia. Sentado na copa, de pijama e chinelas,
enrola o primeiro cigarro e espera o gostoso café com leite.

Lili, matinal como um passarinho, também espera o café com leite.

Tal e qual vovô. (QUINTANA, 1989, 86-87)

⁵ As considerações tecidas neste capítulo são válidas para os demais livros que Quintana publicou em poesia em prosa, caso de *Caderno H, A Vaca e o Hipogrifo, Da Preguiça Como Método de Trabalho e Porta Giratória*, que podem ser vistos como um desdobramento ou uma continuação de **Sapato Florido**, apesar do toque singular que o poeta imprime a cada um deles

Nesse texto, diante da linguagem límpida e prosaica e do flagrante da cena cotidiana, o leitor sente-se em um “grau zero de poeticidade” e se indaga __onde a poesia? Mas acaba por ela arrebatado sem saber bem como (SCHULER, 1987, p. 233). Começa então a sentir o inefável: a poesia sublime que emana do momento descrito, a volúpia com que crianças e velhos vivem o efêmero instante, por mais insignificante que esse possa parecer.

Para captar o sublime do mundo, o olhar de Quintana assume, em **Sapato Florido**, basicamente duas perspectivas, uma lírica e a outra perpassada pelo humor.

Através do seu olhar lírico, ele procura ver nas coisas mais banais e desgastadas um sentido insólito, singular, que se opõe àquele sentido chão com o qual estamos habitualmente acostumados. É assim, por exemplo, que fumar de vício se converte em arte, a “arte de fumar” e até mesmo o cigarro e a mentira deixam (entre)ver a sua sublimidade ao se revelarem, respectivamente, “uma maneira disfarçada de suspirar”, “uma verdade que se esqueceu de acontecer” (QUINTANA, 1989, p. 65 e p. 83).

Ou ainda mais simplesmente, o olhar lírico do poeta apenas flagra, na realidade de todos os dias, o “delicado essencial” que, devido à cegueira ocasionada pelo hábito, não conseguimos enxergar. Envolvendo-nos com a poesia que lateja nessa realidade, Mário acaba por nos ensinar a ver a força poética que pulsa nos acontecimentos “deliciosamente cotidianos”, como os que se seguem:

O menino de joelhos sujos que chega em casa correndo e mal pode falar...

A velha dama que é agora obrigada a fazer renda para vender... de casa em casa, a coitada!... e que se senta na ponta da cadeira, suspira discretamente e murmura: “A minha vida é um romance...”

Aquela moça que diz: “Não quero ouvir isto!” e tapa os olhos...(QUINTANA, 1989, p. 77)

A apreensão do potencial lírico do mais “efêmero instante”, do que há de mais simples e corriqueiro, redimensiona a nossa percepção do cotidiano, que se nos revela “o incógnito do mistério” (QUINTANA, 1989, p.81). Para nós, leitores, o

resultado é um deslumbramento de criança que (re)descobre a vida no seu dia-a-dia. Isso só é possível porque o poeta guarda, para todas as coisas, um manso olhar de menino, inaugurando-as a cada poema. O fato de Quintana procurar, no processo criativo, recuperar a sua idade mágica, a sua meninice criativa, faz com que a personificação, figura muito usada pelas crianças, constitua um tropo recorrente em **Sapato Florido**, como em toda a sua poética.

A preferência quintaneana pelas “miudezas diárias”, fazendo-nos ver o gratuito com espanto, estabelece contraponto com a matéria jornalística. É o próprio Mário que chama a atenção para o fato quando diz que “os verdadeiros poetas não lêem os outros poetas. Os verdadeiros poetas lêem os **pequenos** anúncios dos jornais” (grifei, QUINTANA, 1989, p. 71). Leitor de Rimbaud, Apollinaire, Lorca, Cecília, Bandeira, só para ficar com alguns dos poetas que lhe eram mais caros, é óbvio que Quintana não acredita que os “verdadeiros poetas” possam assim se constituir sem serem, antes e sobretudo, “verdadeiros leitores” de outros poetas. Essa citação representa, antes, a voz de uma época que fez da negação da tradição o seu grito de guerra e se propôs, a exemplo do informativo diário, a cantar as coisas mais cotidianas, mais prosaicas. Mas enquanto a informação jornalística é circunstancial, esgotável no ato da leitura, perecível, o poeta, ao lidar com a mesma matéria que compõe a notícia, capta-lhe o que é essencial, desentranha o seu potencial poético e o transforma em ato na concretude do poema, tornando perene o foco de surpresa, fazendo da poesia uma “crônica da eternidade”.

Os vínculos entre o informativo e os livros de poema em prosa de Mário Quintana se revelam também em um plano exterior: antes de tomarem a forma de livro, os textos de **Sapato Florido** já haviam aparecido na revista **Província de São Pedro**, da livraria Globo. Assim também se deu com os textos de outras obras que arrolam a mesma espécie literária, presentes primeiro nas páginas do jornal portogalês **Correio do Povo**, antes de serem reunidos em livro.

Se, por um lado, através da captação lírica da realidade, realidade que também é a matéria prima do noticiário jornalístico, Quintana valoriza “latão em ouro”, por outro, através do olhar maduro e crítico do humorista, ele converte “ouro em latão”, tornando realidade o sonho do Rei Maluco que aparece em **Da preguiça como método de trabalho** (QUINTANA, 1987, p. 112). É o que ocorre, por

exemplo, quando, tomando daqueles temas que exerceram uma supremacia poética através de gerações e gerações de escritores, até o advento do romantismo, retira-lhes a aura, dessacraliza-os ao pintá-los com as tintas do humor:

(...) a lua vai saltar,
E ficará pulando, ao centro, para cima, para baixo, para cima, para
baixo, como Sancho Pança no cap. XLV do Dom
Quixote.(QUINTANA, 1989, p.85)

A lua, que desde os primórdios da arte até o início do nosso século aparece no espaço do poema geralmente através de imagens grandiosas, elevadas, vai, aqui, por meio de uma comparação que induz ao riso (o aparecimento lunar é associado a uma cena nada grandiosa vivida pelo escudeiro de Quixote), ver desfeita a sua sublimidade tradicional.

É para este poder que tem a palavra de trazer o sublime para o baixo -- ao que se pode acrescentar: de elevar o que se encontra no rés-do-chão a paragens excelsas - - que o poeta chama a atenção no texto abaixo:

(...)Se a bela faz de ti gato e sapato, chama-lhe, por exemplo, A BELA DESDENHOSA. E ei-la rotulada, classificada, exorcismada, simples marionete agora, com todos os gestos perfeitamente previsíveis, dentro do seu papel de boneca de pau. E no dia em que chamares a um dragão de JOLI, o dragão te seguirá por toda parte como um cachorrinho...(QUINTANA, 1989, 74)

Processo semelhante ao desenvolvido no nível temático para a apreensão do sublime opera-se no lingüístico. Em **Sapato florido**, a linguagem, já simples nos primeiros livros, rompe com os limites rígidos que separam a linguagem poética da cotidiana, ao se fazer prosa e adquirir a transparência das palavras que nos escorrem dos lábios diariamente. Essa fala cotidiana, no espaço dos quintanares, refloresce, dando-nos a ver o seu potencial lírico, imperceptível na comunicação diária: “O mais piquininho fez um gostoso xixi no lombo do elefante” (QUINTANA, 1989, p 102).

Além de nos dar a ver a força poética que lateja nas palavras de todo dia, força essa que, devido ao uso automatizado que fazemos da língua, não conseguimos

enxergar, Mário opera, sob o signo do humor, uma descristalização de expressões clichêizadas, como também transforma a linguagem referencial em lúdica:

Passeio – Oh! Não há nada como um pé depois do outro...(QUINTANA, 1989, p. 87)

Horror – Com os seus OO de espanto, seus RR guturais, seu hirto H, HORROR é uma palavra de cabelos em pé, assustada da própria significação. (QUINTANA, 1989, p. 64)

A linguagem do provérbio, repetida de forma mecânica e sem suscitar o questionamento de seu significado, garante o sono do leitor que gosta de ler dormindo e da sociedade, que faz do lugar comum a sua base de sustentação, a sua política, a sua filosofia, a segurança das instituições (QUINTANA, 1987). Mas o poeta, leitor desperto das frases feitas, ministra um susto no leitor dorminhoco e abala o alicerce da sociedade ao desestabilizar o estabelecido. É assim que Quintana, diante do confortador “não há nada como um dia depois do outro”, com o olhar sempre em vigília do humorista, desconforta o leitor, rompe com a sua passividade e o obriga a repensar a “forma simples” ao dizer, com o riso arteiro de menino que desarruma a casa, “claro que não há nada como um dia depois do outro, assim como não há nada como um pé depois do outro.”

No segundo texto, o nosso poeta brinca marotamente com o nexos existente entre o significante ‘horror’ e o seu significado, contrariando, assim, o caráter imotivado do significante de que fala Saussure, segundo o qual seria arbitrária a relação entre a imagem acústica e o seu conceito, pois não haveria nenhum laço natural entre os dois elementos na realidade (1991, p. 81-84).

A imagem do título, **Sapato Florido**, pode ser tomada como síntese do movimento de simplicidade sublime que ocorre em todo o livro. Essa imagem é a condensação de um verso que aparece em um soneto de **A Rua dos Cataventos**: “Os meus sapatos velhos refluíram” (QUINTANA, 1989, p. 4). Aqui, os “sapatos velhos”, aquele calçado que de tão gasto não pode ser mais aproveitado, se renova, fazendo-se flor, como em todo o livro as coisas mais desprovidas de importância, a

língua desgastada do cotidiano, reflorescem, ao revelarem, no poema, a sua mais alta poesia, até então imperceptível ao leitor.

4 ESPELHO MÁGICO

Depois de incursionar pelas margens oscilantes do poema em prosa, o que representou uma revolta contra o ideal sublime da poesia formulada em versos, Mário Quintana a esta retorna com a publicação de **O Aprendiz de Feiticeiro** (1950) e de **Espelho Mágico** (1951). Apesar de a publicação de **Espelho Mágico** ser posterior à de **O Aprendiz...**, a escritura de seus textos data de 1945, razão pela qual ele será abordado primeiro neste itinerário.

Espelho Mágico reúne cento e onze quadras rimadas. Na opção pela quadra o poeta mais uma vez reforça a sua preferência pelos recursos mais simples, pois as estrofes de quatro versos constituem um tipo de composição freqüente no folclore. Além disso, uma forma popular como é o quarteto vai ser uma escolha acertada para o desenvolvimento de temas igualmente populares, como os tratados neste livro, os quais assumem, em sua maioria, uma feição proverbial:

Do Estilo

Fere de leve a frase... E esquece... Nada
Convém que se repita...
Só em linguagem amorosa agrada
A mesma coisa cem mil vezes dita.
(QUINTANA, 1989, p. 109)

Segundo André Jolles, o provérbio é uma das possíveis atualizações da “forma simples” da locução. Esta aparece sempre que “isolamos um fato e enfiámo-lo no colar da experiência, que tem uma quantidade enorme de pérolas semelhantes” (JOLLES, s. d., p. 134). É assim que a experiência que ensina a imprescindível originalidade do estilo, converte-se na experiência do discurso amoroso: “Só em linguagem amorosa agrada / A mesma coisa cem mil vezes dita”.

Os assuntos que Quintana desenvolve tomando como modelo a estrutura lingüística do provérbio foram bebidos nas mais diversas fontes, como reconhece o autor na nota final do livro, de modo a poupar (ironicamente!?) o trabalho daquela crítica orientada pelas “fontes de influência”: La Bruyère, Molière, Rivarol, La Fontaine, La Rochefoucauld, D. Francisco Manuel de Melo, Swift, a tradição popular oral e escrita, que o poeta retém, “quase sem querer ao acaso da preguiçosa e desconexa leitura de almanaques e revistas”. Ao que se poderia seguir acrescentando outras aproximações e encontros, mas o quarteto “Das idéias” (Qualquer idéia que te agrade / Por isso mesmo... é tua./ O autor nada mais fez que vestir a verdade / Que dentro de ti se achava inteiramente nua...) torna desnecessária tal tarefa.

A atitude humilde (?) do autor que reconhece ser de outrem as idéias por ele desenvolvidas lembra a ironia socrática. Como o filósofo que se faz de humilde, que se faz de ignaro através de interrogações, as quais, no fim, revelam a ignorância do seu interlocutor, o poeta, que modestamente explicita as suas “influências”, com uma ironia sutil -- ou com um humor, como Mário prefere nomear a manifestação intelectual do riso em sua obra --, ri dissimuladamente daqueles que vivem a catar as influências na obra de um artista e a vê-lo como “devedor” de outros artistas “credores”. Contra estes críticos o poeta dispara as setas de seu riso e os faz desabar, seja na nota final do livro, que torna desnecessária a paciente exegese desses estudiosos, seja em quartetos como o acima citado ou o XLVII. Que originalidade que nada! “Como um burrico morejando à nora, / A mente humana sempre as mesmas voltas dá... / Tolice alguma nos ocorrerá / Que não a tenha dito um sábio grego outrora...”

Mas o autor que reconhece que “Tolice alguma nos ocorrerá / Que não a tenha dito um sábio grego outrora” não se limita em fazer uma mera transposição das idéias dos outros. Através de uma roupagem nova, que segue freqüentemente os tons irreverentes do humor tão caro à estação modernista, Mário toma dessas verdades nuas e as veste de modo insólito. E nisso consistiria o caráter criativo, original, literário deste livro. Nesse processo, nem mesmo Sócrates, em quem o autor parece ir buscar o seu modelo irônico, escapa ao seu sense of humour, à sua capacidade de desarrumar as coisas, de tirá-las do lugar convencional:

Da Inútil Sabedoria

“Conhece a ti mesmo” Dessa, agora,
O alcance não adivinho.
Muito mais útil nos fora
Conhecer nosso vizinho
(QUINTANA, 1989, p. 123)

Aqui o poeta capta o tom sentencioso do dito socrático “Conhece-te a ti mesmo”. Mas, ao desenvolver tal sentença, zombeteiramente ele a desconstrói para refletir, em seu espelho mágico, um sentido às avessas.

Abre este livro uma epígrafe bíblica: “Não sejas muito justo; nem mais sábio do que é necessário, para que não venhas a ser estúpido” (**Eclesiastes**, 7, 16). Esse paratexto realiza um duplo movimento. Por um lado cria um vínculo entre **Espelho Mágico** e o livro de **Eclesiastes**, ambos reunindo uma coleção de ditos morais, apesar do caráter quase sempre desconstrutivo, desmistificador do primeiro. Por outro, estabelece uma relação intrínseca com os textos que compõem este livro. E que o provérbio bíblico chama a atenção para o fato de que nas virtudes, quando levadas ao extremo, pode residir a causa dos nossos maiores defeitos. Quintana, ao refletir tal idéia, ou a devolve de forma precisa em vários quartetos, como naquele que recomenda moderação até na bondade, pois “Quem todo de mel se unta, / Os ursos o lambeirão (QUINTANA, 1989, p.122), ou a devolve sob um ângulo novo, que tenta mostrar que nos “defeitos”, como a “preguiça”, pode estar o germe de valores que se inclinam para o bem, fazendo com que algumas imperfeições se revelem subitamente elevadas:

Da Preguiça

Suave Preguiça, que do malquerer
E de tolices mil ao abrigo nos pões...
Por causa tua, quantas más ações
Deixei de cometer!(QUINTANA, 1989, p. 134)

A quadra acima, ao lado de vários outros quintanares espalhados em livros diversos, faz, sob o signo do humor, uma apologia da “preguiça”; apologia que

encontra em “**Da Preguiça como Método de Trabalho**” o seu ponto máximo (nesse livro, diga-se de passagem, fazendo da preguiça o seu método de trabalho, o poeta transcreve, nas páginas introdutórias, vários textos de livros anteriores e que enaltecem a preguiça). Curiosa atitude de um artista que escrevia os seus poemas várias vezes para que eles dessem a impressão de que fossem escritos pela primeira vez, que se dedicou árduo e demoradamente à tarefa de traduzir **Em Busca do Tempo Perdido**, porque queria traduzir Proust à maneira de Proust, respeitando aqueles períodos do romancista francês que, dando volta e meia na página, já tiram o fôlego de um simples leitor, devendo abater o tradutor! Isso ressaltado, a apologia que Quintana faz da preguiça --como aquela que faz do cigarro, da mentira-- devem ser vistas com o devido cuidado. Não se trata de justificativa gratuita de um indolente. Em sua aparente gratuidade, ela parece encerrar uma atitude irreverente, contra-ideológica, pois contraria um sistema que tem na submissão do homem ao trabalho uma das suas principais bases de sustentação. Nesse sentido, parodiando Marx, o poeta vai dizer que o ópio do povo não é a religião, mas o trabalho. Ao que se poderia acrescentar explicando: o trabalho massificado, alienado, em que o trabalhador não se reconhece, e que se difere do trabalho artístico, em que o homem imprime a sua marca e nele se reconhece como reconhece a humanidade. Nesse enaltecimento da preguiça, Quintana não está só, fala com ele a voz da modernidade, voz que, consciente e inconscientemente, explícito e implicitamente, fez da política de negação do sistema capitalista, a sua poética (ou fez dessa poética a sua política?!). Como o poeta, também não estou só nessas considerações. Falo com W. Benjamim, T. Adorno, e outros tais que. Afinal, tolice alguma nos ocorrerá que não a tenha dito um desses materialistas dialéticos outrora! Isso para os materialistas dialéticos, é claro!

Voltando à relação entre a epígrafe bíblica e **Espelho Mágico**, verifica-se que a moderação ante às virtudes extremadas que aconselha o provérbio de **Eclesiastes**, vai se refletir ainda na atitude do nosso poeta que, desconfiado do ideal de sublimidade aclamado pelos ortodoxos da geração de 45 -- tentativa de reduzir o universo da linguagem a formas estritamente poéticas, em contraposição ao não-poético -- desenvolve os assuntos de suas quadras em uma linguagem irmanada com

aquela que usamos para a comunicação diária, como já havia feito em **Sapato Florido**, povoada de chavões proverbiais.

Em síntese, pode-se dizer que **Espelho Mágico** funciona como a superfície de um espelho, na qual se acham refletidos “assuntos” colhidos nas mais diversas fontes, tanto da tradição literária quanto da popular. Os meios utilizados para captar esses assuntos são a quadrinha -- composição com a qual nos esbarramos freqüentemente em nossa literatura oral --, a estrutura lingüística dos provérbios, a linguagem simples de todo dia. Mas esse espelho não se limita apenas em reproduzir tais “assuntos” de forma exata, precisa. Sendo mágico, pois dotado de potencial criador, ele altera, sobretudo através da força desorganizadora do humor, os elementos refletidos e os devolve à sua fonte primeira, o povo, em forma de imagens criativas.

5 O POETA APRENDIZ DE FEITICEIRO

Ano de 1950, Mário Quintana publica **O Aprendiz de Feiticeiro**, seu primeiro livro formado basicamente por versos livres. Apenas um poema é composto em um metro fixo. Trata-se da composição “O Cais” (QUINTANA, 1989, p. 159-60), escrita em redondilha menor.

Um parêntese se faz necessário para lembrar que a opção dos modernos, notadamente dos modernistas de 22, pela liberdade formal, infringe o conceito de poesia elevada daquelas escolas precedentes, particularmente dos parnasianos, que colocavam como critério de desqualificação de uma obra o não seguimento das normas fixas de versificação. Na primeira metade do século XX, alguns artistas e críticos, maravilhados pela febre do versolibrismo, tomaram tal critério pelo avesso, considerando passadistas, diminuindo qualitativamente a produção daqueles que se aventuravam pelas linhas de um verso regular.

Quintana, sem se deixar limitar pelos preconceitos de época, aventurou-se pelas diversas formas de expressão do gênero lírico. Escreveu, entre outros, sonetos dentro dos moldes clássicos, canções, quadrinhas, versos livres e poemas em prosa. Neste, ao perceber qualidade de poesia em uma forma situada num espaço muito

além do que até então se restringira a categoria poética, a prosa, Mário realiza uma ruptura ainda mais radical em relação à sublimidade da forma da poesia tradicional do que aquela efetuada pelo versolibrismo.

Ao servir-se das mais variadas formas, sem nunca colocar em dúvida o alto valor de sua lírica, Mário Quintana prova que o caráter elevado de uma produção não está na dependência de uma forma específica, seja livre ou regular. Ele dependeria, no nível formal, muito mais da relação intrínseca entre aspecto formal e semântico, da escolha acertada de uma forma para dizer determinado assunto, escolha essa que, aliás, o nosso lírico soube fazer com precisão.

De volta a **O Aprendiz de Feiticeiro**, verifica-se que aqui persistem os temas já manifestos desde o primeiro livro e que se manterão como temática recorrente nas obras futuras, como a memória, a morte, a própria poesia. A diferença desses motivos recorrentes nesta obra, é que aqui eles são entrelaçados por um suave fio surrealista, já antecipado pelo clima onírico de algumas composições dos livros anteriores, como no soneto III, de **A Rua dos Cataventos**, na “Canção do Desencontro no Terraço”, de **Canções**, e em “Meninos Gazeteando a Escola”, de **Sapato Florido**. Endossando o que já se disse anteriormente sobre a comunhão entre forma e conteúdo, pode-se ver na opção pelo verso livre em **O Aprendiz de Feiticeiro** uma escolha acertada para expressar as composições oníricas, as quais, assim como os versos livres rompem com as amarras da versificação, não se prendem aos limites do consciente, do racional:

Função

Varri-me como uma pista
Frescor de adro, pureza um pouco triste
De página em branco... Mas um bando
De moças enche o
recinto de pestanas.
Mas entram inquietos põneis.
Ridículos.
Ergo os braços, escorre-me o riso pintado
E uma pura pura lágrima
Que estoura como um balão.(QUINTANA, 1989, p. 157)

Nos três primeiros versos do texto, a pureza do “sujeito da enunciação”, a qual poderia se referir a uma tentativa de ele se varrer, se livrar do passado, é associada metaforicamente à da página em branco. A página em branco, o poema calado, em que as palavras cedem lugar ao silêncio, constitui o ideal de poesia de muitos poetas do século XX e de precursores da lírica moderna, como se pode verificar em um Rimbaud, um Baudelaire e um Mallarmé. Em Quintana, o silêncio marca presença através da concisão vocabular, da brevidade dos poemas, como assunto freqüente em vários textos e por meio das reticências. Estas são empregadas justamente quando as palavras se fazem desnecessárias, pois o silêncio -- retórico -- pode falar muito mais do que elas. Nesse poema, inclusive, as reticências aparecem endossando a busca da proximidade com o silêncio que a página em branco representa: “pureza um pouco triste / De página em branco...”

Ainda em relação às reticências, é interessante observar que elas, em poucos momentos da poesia brasileira, foram tão largamente empregadas quanto em nosso poeta, que considera “esses primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho” (QUINTANA, 1973, p. 65), “a maior conquista do pensamento ocidental” (QUINTANA, 1973, p. 100). Influência simbolista como vêem uns ou, de modo mais amplo, ânsia dos modernos em expressar o inefável, as reticências, nos quintanares, aderem à expressão individual do lírico em questão, compondo um dos entretons que delineiam o caráter insólito de sua voz.

Prosseguindo a visita ao texto, verifica-se que a impossibilidade da pureza, seja da página em branco -- do poema silencioso -- ou do sujeito da enunciação, é anunciada pela conjunção adversativa “mas”, que introduz estranha e subitamente imagens surrealistas: “Mas um bando / de moças enche o recinto de pestanas. / Mas entram inquietos pôneis. / Ridículos”. Na busca da página em branco, do poema calado, o poeta conhece a proximidade do impossível, o silêncio, mas também toma consciência de que o seu ideal representa o limite de toda a sua obra, razão da “pureza um pouco **triste** de página em branco” (grifei). Do mesmo modo, o “sujeito da enunciação, ao tentar varrer o passado, se esbarra no impossível, no fluxo incontrolável do inconsciente, que pode fazer aflorar subitamente o ontem, como as imagens surrealistas que aparecem no texto.

Diante da constatação da impossível pureza, o sujeito da enunciação, nos três últimos versos, escorre um “riso pintado”, forçado, que apenas reforça a sua expressão de dor, a qual desemboca na única pureza que lhe é possível, “uma pura pura lágrima / Que estoura como um balão”.

Como conseqüência desse deixar levar-se do poeta pelas forças inconscientes, este livro constitui o momento em que a poesia de Quintana mais se aproxima daquelas características que Hugo Friedrich salientou na lírica européia deste século, no que se refere à renúncia à compreensibilidade lógica e limitante, substituindo-a pela sugestão, pelo jogo irreal do sonho (FRIEDRICH, H. (1991), p. 144):

Cântico

O vento verga as árvores, o vento clamoroso da aurora...
Tu vens precedida pelos vãos altos,
Pela marcha lenta das nuvens.
Tu vens do mar, comandando as frotas do Descobrimento!
Minh'alma é trêmula da revoada dos Anjos.
Eu escancaro amplamente as janelas.
Tu vens montada no claro touro da aurora.
Os clarins de ouro dos teus cabelos cantam na luz!
(QUINTANA, 1989, p. 166)

Esse poema é constituído por imagens altamente sugestivas, mas que nada dizem de exato, de preciso sobre o “tu” que aparece no texto. De quem (ou de que) se trata esse “tu”? As formas femininas “precedida” e “montada” apontam para um “ser” do gênero feminino. Uma mulher? A chuva? A aurora? Seja o que for, o poeta não nomeia o “objeto” descrito, apenas o sugere, o evoca através das construções imagéticas. Nessa evocação, pode-se verificar que o eu-lírico está desejoso por receber o “objeto” de seu canto; sentimento visível na atitude manifesta no verso “Eu escancaro amplamente as janelas”. Note-se que se o abrir a janela na iminência da chegada de algo ou alguém demonstra uma vontade de recebê-lo, o escancarar a janela tem uma força significativa ainda maior nesse sentido, força essa intensificada no verso pelo advérbio “amplamente” e pela assonância do fonema aberto /a/. É

visível também o efeito sublime que tal objeto exerce sobre o eu-lírico, seja através das imagens elevadas que o precedem, “o vento clamoroso da aurora”, “os vãos altos”, “a marcha lenta das nuvens”, “a revoada dos Arcanjos”, ou seja por meio de sua chegada triunfal, revelada mediante imagens grandiosas: “Tu vens montada no claro touro da aurora”.

Algumas dessas imagens de “Cânticos”, como acontece com imagens de outros poemas de **O Aprendiz de Feiticeiro** e também de outros livros, têm uma existência puramente lingüística, sendo impossível pensar em uma interpretação das mesmas em função da realidade. É o que se pode constatar em “Minh’alma é trêmula da revoada dos Arcanjos”. A impossibilidade de uma compreensão lógica desse verso em nada diminui o encantamento que ele exerce sobre o leitor, que se sente arrebatado pela beleza da imagem e pelas seqüências sonoras insólitas. É como se o poeta renunciasse à ordem objetiva e lógica em nome das forças mágicas da palavra, as quais exercem um poder sublime sobre o espírito. Desse modo, no verso acima citado, a assonância do fonema /a/, a reiteração de fonemas nasais, a escolha acertada de cada palavra, a combinação harmoniosa dos significantes... tudo isso colabora para que esse verso irradie uma força irresistível sobre o leitor que antecede qualquer interpretação.

Essa alusão às forças mágicas da poesia é sugerida pelo próprio título deste livro, através do adjunto adnominal “de feiticeiro”, aquele que lida com forças ocultas, mágicas, além do humano e do racional. Essa tentativa de aproximar o efeito sublime que a poesia exerce sobre nós e a magia, é muito antiga. Vários poetas, em diferentes tempos e espaços, já aludiram explicitamente à relação entre essas duas atividades. Mallarmé, por exemplo, diz que “existe um parentesco secreto entre as antigas práticas e a magia que atua na poesia” e que o poeta é o “mágico das palavras”. O próprio Mário, numa de suas freqüentes atitudes de repensar o objeto do seu próprio discurso, atitude aliás largamente compartilhada por todos os artistas da modernidade, diz que “A beleza de um verso não está no que diz, mas no poder encantatório das palavras que diz: Um verso é uma fórmula mágica” (QUINTANA, 1973, p. 59).

Embora no nível semântico este livro opere um maior rompimento com a realidade que os demais, poucos são os momentos em que a sintaxe se deixa conduzir pelo ilogismo:

Cripta

Debaixo da mesa

A negrinha.

Assustada,

Assustada.

Na janela

A lua.

No relógio

O tempo.

No tempo

A casa.

E no porão da casa?

No porão da casa umas estranhas ex-criaturas com cabelos de teia-de-aranha e os olhos sem luz sem luz e todas se esfarelando que nem mariposas ai todas se esfarelando mas sempre se remexendo como anêmonas fofas no fundo de um poço de um poço!

(QUINTANA, 1989, p. 154-155)

As imagens em abismo “No relógio / O tempo./ No tempo / A casa. / E no porão da casa?” funcionam como um “puxador da memória”, em que uma coisa lembra outra, que lembra outra, que lembra outra... até se chegar ao porão da casa, espaço de interrogação (E no porão da casa?), pois lugar de mistérios intermináveis eternamente explorados pela memória. A própria distribuição métrica dos versos reforça esse movimento de descida ao porão. A métrica do primeiro ao décimo primeiro verso varia de duas a seis sílabas para cada linha melódica, enquanto o último verso é extremamente longo. A existência de onze versos curtos seguidos de um único de extensão exagerada, pode se associar, visualmente, ao descer as escadarias da casa que conduzem ao porão, como também, semanticamente, os

versos curtos podem ser associados ao fio da recordação que nos conecta com o indelével porão da memória.

Segundo Gaston Bachelard, a função do espaço é comprimir o tempo. Nesse sentido, as nossas lembranças estariam fossilizadas em espaços, entre os quais a casa da infância assumiria um papel relevante, pois um grande número de nossas lembranças está guardado nela. Quando a casa tem um porão, um sótão, corredores, cantos, “as nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados” (BACHELARD, 1993, p. 27-28). No poema acima, é justamente no porão que os destroços do passado são revividos. O porão tem uma característica muito peculiar, ele “é o ‘ser obscuro’ da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas” (BACHELARD, 1993, p. 36-37). No texto, a irracionalidade das profundezas da memória fossilizada no porão se deixa entrever no último verso, onde “estranhas ex-criaturas” vão aflorando do porão da casa sem serem racionalizadas pelo consciente; elas vão emergindo como de um sonho.

A esse ilogismo semântico, alia-se o sintático. Nesse último verso extremamente longo, não há qualquer pausa lógica -- pausa essa assinalada na linguagem escrita pelos sinais de pontuação -- como se teria em um período de sintaxe tradicional. É como se o aflorar da memória brotasse ininterruptamente, sem as peias, as amarras da lógica do consciente e da sintaxe.

Ainda segundo Bachelard, a casa de nossas lembranças não é necessariamente a nossa casa natal verdadeira. Ela seria uma cripta dessa última, ou seja, “uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro” (BACHELARD, 1993, p. 34) ou, dito de outro modo, uma casa imaginária. Nesse sentido, “habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é reviver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia” (BACHELARD, 1993, p. 35). Assim, ao intitular “Cripta” um poema que consiste em um revisitar oniricamente a casa do passado, o poeta, além de evocar a galeria subterrânea da memória e da casa (o porão), onde se remexem eternamente “ex-criaturas” do passado, demonstra a sua consciência de que a casa revisitada através do poema não é a casa natal, mas uma cripta dessa última.

Embora em “Cripta” seja visível a ruptura sintática efetuada pelo último verso, ruptura essa intimamente relacionada com a semântica do poema, esse constitui apenas um caso a parte, pois, na maioria dos textos de **O Aprendiz de Feiticeiro**, Mário Quintana paga tributo à sintaxe tradicional, preferindo, inclusive, a simplicidade da ordem direta dos componentes da oração, que prevalece desde **A Rua dos Cataventos**. A realidade representada neste livro é, de um modo geral, caótica, mas a sintaxe não o é. Rompida a representação do cotidiano que se assiste, sobretudo, em **A Rua dos Cataventos** e em **Sapato Florido**, resta ainda uma sintaxe padrão e direta, além de um vocabulário simples, para manter a conexão entre o poema e a vida de todo dia.

Assim o poeta cumpre, nesta obra, o movimento de simplicidade sublime que caracteriza toda a sua lírica, conseguido, aqui, quando Quintana, através de uma linguagem simples, composta por um léxico acessível e por uma sintaxe que segue a mesma estrutura daquela que usamos para a comunicação diária, leva adiante uma das propostas estéticas mais elevadas da modernidade: o maior afastamento do mundo sensível, a destruição do real e a criação de realidades poéticas com existência puramente lingüística, conforme se verificou em exemplos anteriores.

Também, no nível imagético, percebe-se, neste livro, o mesmo processo já observado nas produções anteriores: fundindo elementos díspares, como o humilde e o grandioso, o poeta, na construção da imagem, opera um trânsito do simples ao sublime e deste para aquele. Nesse processo, a imagem do título aparece encabeçando as demais. Nela, a humildade daquele que é um iniciante no ofício, “aprendiz”, se engrandece através de seu especificador, “de feiticeiro”, aquele que lida com poderes mágicos, sobre-humanos, sublimes. Do mesmo modo que o núcleo do adjunto, “feiticeiro”, perde um pouco a sua conotação elevada através do caráter humilde do nome que ele acompanha, “aprendiz”.

Seguindo esse mesmo processo da imagem que dá título ao livro, aparecem várias outras: “o dia está na metade da laranja” (QUINTANA, 1989, p. 149) -- nesta metáfora que lembra certos “achados” imagéticos das crianças, o dia, em seu ponto culminante, o meio dia, é associado a uma das frutas mais populares, a laranja -- ; “Um poema como um gole d’água bebido no escuro” (QUINTANA, 1989, p. 150) -- um elemento tido como sublime, o poema, é comparado a um ato simples e

cotidiano, o gole água bebido no escuro -- ; “No espelho roto das poças água / O céu entristece... (...) E há uma estrela morta em cada poça água... (QUINTANA, 1989, p. 160) -- fusão do plano celestial, do além terra, do transcendente com o que se encontra no chão -- etc.

Mário Quintana, na poesia que abre o seu livro **Porta Giratória**, explicita o diálogo estabelecido entre **O Aprendiz de Feiticeiro** e uma lenda alemã, que teria dado título ao livro (QUINTANA, 1988, p. 5). Nessa lenda, o aprendiz, na ausência do mestre feiticeiro, põe a vassoura mágica para realizar o trabalho que lhe caberia. A vassoura, espertamente, enche os baldes e os derrama no chão, inundando o laboratório. Desesperado e desconhecendo a fórmula para cessar o encantamento da vassoura, o aprendiz começa a cortá-la, mas os pedaços recomeçam o trabalho. Finalmente, aparece o experiente feiticeiro que, pronunciando as palavras mágicas, retorna tudo ao normal. Quintana, em entrevista, já declarou modestamente, “nunca passei de um aprendiz de feiticeiro” (QUINTANA, 1987, p. 135). Assim, tal qual o incauto aprendiz da lenda alemã, Mário, neste livro, coloca a sua caneta mágica para escrever, abandonando-se às forças desconhecidas, ao impulso do inconsciente. À multiplicação de vassouras, corresponde, no laboratório do seu livro, uma multiplicação de poemas, sobre os quais paira uma nuvem onírica. Mas, por outro lado, o nosso poeta faz as vezes do mestre feiticeiro que tem o domínio dos poderes excelsos e, retomando o controle de sua caneta, submete os seus textos, escritos num momento de prevalência das forças mágicas do subconsciente, a uma elaboração conscienciosa.

Uma visita pelas demais publicações de Mário Quintana, com certeza, revelaria outras particularidades de sua casa; casa que em sua simplicidade guarda corredores sinuosos, porões misteriosos, (re)cantos sublimes,... Mas encerro este percurso por aqui, pois acredito, como Tânia Carvalhal, que nestes primeiros livros já se encontra o “essencial que caracteriza a inconfundível voz lírica do poeta” (CARVALHAL, 1988, p. 18), sobretudo no que se refere à simplicidade sublime de sua morada poética.

Abstract:

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. The sublime simplicity of the poetry by Mário Quintana, *Temporis(AÇÁO)*; Goiás, V. 1, N. 2 – junho/1998.

A journey into the poetry of Mário Quintana, focusing how the poet, sharing and carrying out the distrust of the moderns, specially the modernists, in the sublime classic makes, from the simplicity, the best way to reach the greatness.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINUS. **Crítica literária na antigüidade**. Trad. Davi Jardim júnior e introdução de Assis Brasil. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1989.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Panesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Brasília: INL, 1984.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BRANDES, Georges. O infinitamente pequeno e o infinitamente grande na literatura. In: JANSEN, F. J. Billeskov, HANSEN, R. Wagner (Org.). **Panorama da literatura dinamarquesa**. Trad. Per Johns. Rio de Janeiro: Nórdica, s. d. p. 262-267.
- CARVALHAL, Tânia et al. Quintana, poeta. In: --- **Autores gaúchos**. Porto Alegre: IEL, 1988. p. 3-25.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad texto Marise M. Curioni, trad. poesias Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**; tradução do prefácio de Cromwell. Trad. Célia Barrentin. São Paulo: Perspectiva, s. d.
- JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, s.d.
- PAZ, Octavio. **O arco e a Lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

- QUINTANA, Mário. **A cor do invisível**. 2. ed. São Paulo: Globo, 1994.
- **Apontamentos de história sobrenatural**. Porto Alegre: Globo, 1976.
- **A vaca e o hipogrifo**. Porto Alegre: Garatuja, 1977.
- **Baú de espantos**. 5. ed. São Paulo: Globo, 1994.
- **Caderno H**. Porto Alegre: Globo, 1973.
- **Esconderijos do tempo**. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- **O batalhão das letras**. Rio de Janeiro: Globo, 1987. Ilustrações de Eva Furnari.
- **Pé de pilão**. Porto Alegre: L&PM, 1986. Ilustrações de Cláudio Livitan.
- **Poesias**. 8. ed. São Paulo: Globo, 1988.
- **Porta giratória**. São Paulo: Globo, 1988.
- **Preparativos de viagem**. 2.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- **Velório sem defunto**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1991.
- SCHÜLER, Donaldo. Mário Quintana. In: --- **A poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p.229-238.
- TELES, Gilberto Mendonça. A enunciação poética de Mário Quintana. In: --- **Retórica do silêncio I**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989. p. 240-267.

WEISKEL, Thomas. **O sublime romântico**; estudo sobre a estrutura e psicologia da transcendência. Trad. Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro, 1994.

ZILBERMAN, Regina. **Mário Quintana**. São Paulo: Abril, 1982. (Literatura comentada).