

DA POPULARIDADE DOS QUINTANARES¹

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA²

RESUMO

Em um contexto em que há poucos leitores de poesia, Mario Quintana, sem perder de vista a qualidade de sua produção, alcança uma significativa penetração popular. Este artigo se propõe a apontar algumas razões que contribuam para que o gênero poético tenha uma recepção restrita na modernidade e a levantar, em contrapartida, alguns elementos que concorrem para a popularidade dos quintanares neste momento pouco receptivo à palavra poética.

Em uma sociedade que não tem uma tradição de leitura da palavra escrita, como o é a sociedade brasileira, em uma época em que poesia virou coisa de iniciados, de especialistas, como o é a época moderna, o poeta Mario Quintana goza de uma penetração popular maior do que grande parte de seus colegas de ofício. A prova estatística disso é o sucesso de venda alcançado pelos seus livros, em especial a antologia *Os Melhores Poemas de Mario Quintana*, que se encontra entre as mais vendidas da coleção *Os Melhores Poemas*, organizada pela Global. E Quintana alcança essa popularidade sem comprometer a qualidade de sua lírica, sem fazer uma poesia massificada, sem escrever sob alguma fórmula vendável, sem dizer apenas o que o público quer ouvir.

Quando se fala na popularidade dos quintanares é importante precisar o perfil do público junto ao qual Quintana é popular. Em um poema intitulado “Dedicatória”, Quintana diz a quem escreve e a quem não escreve. “Quem foi que disse que escrevo para as elites?” (Quintana, 1994, p.26) diz o poeta, numa interrogativa com valor negativo, logo no verso introdutório. A quem se refere o poeta quando fala em elites? Àquela elite sócio-econômica, que vê o artista como um louco, pois que foge ao padrão comportamental aceito, como um indolente, que em vez de produzir bens que assegurem a manutenção do sistema, do establishment, volta-se para a criação que ameaça as bases desse sistema? Nesse sentido, a restrição de Quintana parece dizer mais sobre a sua postura poético-política do que sobre o seu público, já que ele pode contar com

1 Este artigo consiste em um resumo de um subcapítulo de minha tese de doutorado (UFRGS). A tese se intitula *A Memória Lírica de Mario Quintana* e será defendida em 2000.

2 Professora da área de Estudos Literários da Unidade Universitária “Cora Coralina” da UEG.

exceções nessa classe, como só conta com exceções em todas as classes, a exceção dos que amam poesia (Quintana, 1987b, p.108-9). Mas essas elites poderiam se referir, também, àquela elite intelectual, formada por uns poucos capazes de “entender” a língua dos poetas numa época em que o homem comum deixou de fazê-lo. Esse último caso concorre para definir melhor a singularidade da recepção dos quintanares. Isso porque, numa época em que grande parte da lírica se afastou do grande público, do leitor “culto” médio, se tornou coisa para especialistas, Quintana consegue gozar dos favores da atenção pública.

Mas se Quintana não consagra a sua poesia às elites, tampouco o faz em relação ao bas-fond. A popularidade conquistada por Quintana nada sinaliza no sentido de ser ele um poeta das “massas”, da “escória” social. Ele não é um poeta popular nesse sentido. Não é ao bas-fond que dedica a sua poesia, ainda que esta poesia lhe seja sensível, ainda que esta incorpore o ritmo dos gritos dos pregoeiros e recolha o lirismo da prosaica vida de uma prostituta esfaqueada. “Quem foi que disse que escrevo para o bas-fond?” (Quintana, 1994, p.26), prossegue o poeta no poema “Dedicatória”. Esse posicionamento parece representar não um preconceito para com o bas-fond, mas um preconceito para com a “arte” massificada e mantenedora do sistema que lhe é destinada, que lhe é acessível.

A quem escreve, então, Mario Quintana? “Eu escrevo para a Maria de Todo Dia./Eu escrevo para o João Cara de Pão./Para você que está com este jornal³ na mão”/E de súbito descobre que a única novidade é a poesia” (Quintana, 1994, p.26). Essa dedicatória não deve ser lida no sentido de ser o poeta o porta-voz da pequena burguesia, classe que ele desdenha como desdenha a elite e o bas-fond, classe que ele desdenha como poeta de uma época que fez do desprezo aos valores burgueses uma das principais forças geradoras do seu fazer artístico. Aliás, Quintana, como artista, sobretudo como artista moderno que é, não se identifica com nenhuma organização utilitária, despreza a vida normal, despreza o filisteu, mas despreza também a elite e o bas-fond; é e se quer um excluído de todas as classes, de modo que os únicos com quem se identifica são aqueles que estão afastados das normas sociais, da vida pragmática e, assim sendo, mais próximos da “gratuidade” da poesia, mais aptos para aceitar a “loucura” poética, caso das crianças, dos loucos, dos bêbados. Mas se o comprometimento com a sobrevivência da palavra poética obriga o poeta a não comprometer ideologicamente a sua poesia com nenhuma classe; classes que, por motivos diversos, tendem a degradar ou excluir o poético, isso não

3 A referência ao informativo diário explica-se porque este texto, antes de sua publicação em livro, apareceu em jornal. Como se sabe, Quintana, que trabalhou como jornalista, assinou a coluna literária do jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, durante muito tempo.



significa que ele não queira ser lido. E Quintana se quer lido pelo “João Cara de Pão”, pela “Maria de Todo Dia”, pelo comum dos mortais, por aquele leitor muita vez sem tanta intimidade com a palavra poética, mas sensível ou pelo menos disposto a ter o seu grão de loucura, a sua meninice criativa despertados pela poesia, e não apenas pelo crítico especializado, pelo professor de Letras, pelo colega de ofício e por outros que tais.

Ao cair nas graças do público, Quintana não está só. Prévert, na França, García Lorca e Antonio Machado, na Espanha, Drummond, Bandeira e Vinícius, por aqui, constituem exemplos de que a junção de poesia e grande público pode resultar numa união feliz, sem implicar prejuízo estético para a primeira. Mas Quintana, como poucos, talvez mais do que Prévert e Vinícius, sofre conseqüências desfavoráveis por ser amado pelo público. Isso porque muitos daqueles que ditam o cânone literário elegem o distanciamento do leitor mediano, a pouca acessibilidade, como critério para decidir que poeta é maior, que poeta é menor, como se o valor de uma poesia fosse obrigatoriamente inversamente proporcional ao seu sucesso público. Parece até que a poesia lida fora dos tristes gabinetes, da conservadora academia, representa uma ameaça a esses doutores, pois que não precisa deles para ser decifrada, pois que fala diretamente à alma do leitor.

Não se pode esquecer de que há grandes poetas, caso de Mallarmé, de Valéry, de Guillen, do Lorca de *Poeta em Nova York*, que são acessíveis apenas a um público mais restrito, com uma larga experiência no campo da lírica. Mas não é por isso que eles são bons poetas. Por outro lado, há escritores lidíssimos que devem antes ser vistos como fenômeno de massa do que como fenômeno literário. Mas há também bons poetas que são bem lidos. Do que se conclui que o alcance popular de uma obra é um quesito excessivamente oscilante para ser tomado como um critério absoluto para se canonizar ou se excluir uma obra.

Mas não é isso o que se observa na República das Letras, de modo que se pode aventar o sucesso prático alcançado por Quintana como um dos responsáveis pelo seu reconhecimento incompleto por parte da crítica especializada, por parte da academia.

Este reconhecimento incompleto pode ser facilmente comprovado. Nos manuais de Literatura para o 2º grau, o nome de Mario Quintana não aparece normalmente. Mas esses manuais apenas refletem e reproduzem o cânone consagrado pela academia, pela crítica. Nas universidades, Quintana não costuma freqüentar o programa das disciplinas da área de Estudos Literários. Aliás, no livro de historiografia de maior circulação nos cursos de graduação, o *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi, ainda que Mario Quintana seja citado como uma das vozes originais da literatura brasileira contemporâ-

nea, cujo nome deve figurar ao lado de poetas como Jorge de Lima, Drummond e Cecília, o comentário à sua produção se restringe a apenas duas ou três linhas: “poeta que encontrou fórmulas felizes de humor sem sair do clima neo-simbolista que condicionara a sua formação” (Bosi, 1996, p.463). Bosi não é obrigado a apresentar um estudo aprofundado sobre todos os autores, nem é esta a proposta do seu livro, pois para isto existem as monografias, as dissertações e as teses sobre autores específicos, mas estas... Quando um aluno de pós-graduação se propõe a estudar Quintana é, com frequência, olhado de soslaio e obrigado a responder a perguntas do tipo “Mas será que esse poetinha sustenta uma tese?” como se fosse o poeta e não o doutorando que tivesse de sustentar a tese. Vale lembrar ainda que Quintana fez três tentativas fracassadas para entrar na Academia Brasileira de Letras: depois de perder para Eduardo Portella, para Orígenes Lessa e para o jornalista Carlos Castelo Branco, o poeta desistiu de sua candidatura à ABL dizendo que perder três vezes foi trágico, mas mais uma seria ridículo. Verifica-se, pois, que se Mario Quintana não foi banido da República das Letras, ainda não foi “ungido de mirra e coroado com uma grinalda de lã”, fato que poderia ser explicado, em parte, por sua poesia ter caído nas graças do “grande” público, numa época em que parte significativa da melhor lírica segue destino contrário.

As razões que fizeram com que a poesia, atividade coletiva, solidária, que faz parte do dia a dia, das celebrações de nascimento, casamento, morte, do homem das comunidades primitivas, ocupasse posição tão marginal na sociedade moderna são de várias ordens, que se interpenetram. Para começar, num país de famintos e analfabetos como o é o nosso, o livro é uma realidade distante da maioria da população, reservado a uns poucos privilegiados. Mas esse fator econômico não explica tudo, pois, mesmo entre os letrados e nutridos, não muitos são leitores de literatura e, muito menos, de poesia. Portanto, não é só na falta de meios materiais e de educação que se deve buscar a causa para a posição pouco favorável que a lírica ocupa hoje junto ao público, mas, também e em parte, na existência de uma educação que privilegia, sobretudo, a formação técnica e específica, na ausência de uma formação escolar mais humanista.

Mas não é só a poesia impressa em livro, assinada por um autor individual, endossada pela crítica que está em baixa junto ao público. Mesmo em se tratando das manifestações populares da poesia, que, fazendo parte da tradição oral, não carecem de livro para circular, são acessíveis a quem não frequentou escola, não entra em livrarias, nem em bibliotecas, mesmo estas manifestações populares da poesia, como as cantigas infantis, as trovas, os repentes, têm perdido, com a ampliação do alcance dos meios de comunicação de massa, cada vez mais, espaço para uma “arte” massificada.

Assim sendo, talvez fosse melhor dizer que, mais do que a manifestação “artística”, “cultura” da poesia, que o poético ocupa uma posição pouco favorável na sociedade ocidental moderna. Portanto, parece que, além das questões de ordem social e educacional e sendo por elas reforçado, esse “pouco favorável” tem suas raízes também no elemento histórico: concomitantemente à modernização da sociedade opera-se um rompimento na intimidade entre o homem e o poético.

Walter Benjamin, ao analisar as causas do definhamento da arte de narrar no seu clássico “O narrador”, verifica que tal definhamento tem raízes muito fundas na modernidade, de modo que destaca o declínio do trabalho artesanal como um dos principais fatores responsáveis pelo declínio da “verdadeira” arte de narrar: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (Benjamin, 1994, p.205). Poder-se-ia, na esteira de Benjamin, aventar a hipótese de que a desfamiliarização para com o poético também encontra uma de suas causas na evolução das forças produtivas, na substituição do trabalho manual pela produção em série, pela indústria, pela máquina. Lavar roupa, fiar, tecer, esses e outros eram trabalhos freqüentemente ritmados por cantigas. Mas nas lavanderias, nas indústrias têxteis, não se canta. Mesmo que cante, o canto do trabalhador é geralmente mudo, pois, assim como o seu trabalho impessoal, a sua voz representa apenas o eco de canções massificadas.

Paralelamente à evolução dos meios de produção, talvez dela decorrente, e com ela concorrendo para a preparação de um contexto pouco fértil para a penetração da poesia, opera-se uma mudança no ritmo de vida das sociedades, das pessoas. Com a substituição do trabalho artesanal pelo industrial, passou-se a produzir muito mais em menos tempo. É a velocidade regendo o ritmo de produção, como passa a reger a vida moderna de uma maneira geral. Nenhuma época foi tão veloz. Nunca os valores se substituíram com tamanha rapidez. Em nenhum outro momento se viveu tão apressadamente. Em tempos assim, não se tem tempo a perder com as “inutilidades” da poesia. Não é de automóvel ou de avião que se alcança o poema. Assim ele não se entrega. Para que o poema se entregue é preciso que o leitor se entregue a ele primeiro, nele se abandone, que esteja com a alma disposta para recebê-lo, o que não se faz com os olhos nos ponteiros do relógio. Além dessa disposição anímica, é preciso ter tempo para ler e reler um poema várias vezes, para descobrir-lhe “sentidos” invisíveis a uma primeira leitura, para ouvir o que dizem as entrelinhas. Um “livrinho” de Quintana como *O Aprendiz de Feiticeiro*, composto de apenas 31 poemas, sendo o maior deles formado por 24 versos, demanda muito tempo para ser lido verdadeiramente; tempo que é uma eternidade para a épo-

ca do trem-bala, dos aviões a jato, dos cursos de leitura dinâmica, do olhar acostumado a captar, num relance, um sem-número de imagens destituídas de potencial hermenêutico.

Ungaretti, ao aludir ao fato de o prazer estético ter se tornado um privilégio como muitos outros, nota que “ninguém sente mais do que o artista, se for um verdadeiro artista, a dor de que sua palavra permaneça indecifrável para grande parte dos homens, como se sua arte fosse obra extraordinária, monstruosa para a sua espécie” (Ungaretti, 1994, p.186). Observa também, em outro momento, que “nunca existiu o divórcio entre público e artista” e que “as dificuldades são de ordem diferente” (Idem, p.225).

Parece que as dificuldades são também de ordens diversas da poética, mas a poesia concorre, ela própria, seja este ou não o desejo do artista, para o distanciamento entre lírica moderna e grande público. Afastar-se desse público despoetizado e massificado parece ter sido um dos caminhos encontrados pelos poetas para manter a sobrevivência da palavra poética, de uma poesia de real valor. Papel capital, nesse afastamento, foi o desempenhado pelo fenômeno da desrealização. A poesia moderna tende a falar de maneira enigmática, obscura, as “realidades” (sentimentos, objetos) por ela criadas não são facilmente lidas em relação ao mundo sensível. Chocado, desconcertado, incapaz de compreender a nova linguagem, o leitor dela se afasta.

Mas não se deve condenar a poesia por esse afastamento. A desrealização, seja da realidade representada, seja da linguagem que tende ao fragmentarismo e ao hermetismo, consiste, também ela, num caminho encontrado pelas artes para sobreviverem como arte no mundo moderno. Não mimetizar diretamente um mundo hostil para com as sutilezas artísticas é uma forma de lhe manifestar resistência. Não se pode exigir que a lírica cesse os seus experimentos em nome de uma maior popularidade. Não é a poesia que deve mudar.

Mas se a lírica moderna tende a se afastar do grande público, por outro lado, ela se aproxima de um público mais restrito. Em relação a esse público, a incompreensibilidade vem acompanhada de fascinação; junção a que Hugo Friedrich (1991, p.15) chama “dissonância”. Pensando em direção semelhante, observa João Alexandre Barbosa (1986) que o desprezo aparente da lírica moderna pelo leitor não é senão a afirmação de uma dependência ainda maior, pois, parecendo desprezar o leitor, o poeta passa a depender de sua cumplicidade na decifração de uma linguagem que inclui tanto poeta quanto leitor.

O momento estético em que a dissonância atinge os mais altos tons é o período em que o rompimento entre realidade sensível e realidade poética é levado mais longe: o simbolismo. No ensaio “A existência do simbolismo”, Valéry destaca como princípio ético comum aos escritores desse período o fato de eles desdenharem a conquista do grande público e se voltarem para a forma-

ção de um público mais seletivo. Segundo Valéry (1991, p.66), esses poetas “nada recusam que possa repugnar ou chocar cem leitores se calcularem que, desse modo, conquistarão um único de qualidade superior”. A esse “leitor laborioso e refinado” podem ser oferecidos “textos em que não faltam nem dificuldades, nem os efeitos insólitos, nem os ensaios prosódicos, e até gráficos, que uma cabeça ousada e inventiva pode se propor a produzir” (Idem, p.67).

A busca de uma poesia pura, destituída das impurezas da realidade, o constante experimentalismo, a opção por um público mais restrito e experiente, todos esses traços atribuídos aos simbolistas poderiam levar à conclusão enganosa de que há obrigatoriamente uma relação inversamente proporcional entre desrealização, obscuridade, criação de novas experiências poéticas e penetração pública de uma obra. Mas há poemas, como aqueles de *Romanceiro Gitano*, de Garcia Lorca, que, avessos ao descritivismo realista, construídos com imagens insólitas e uma estrutura composicional complexa e inovadora, lograram uma considerável popularidade. Se os diferentes níveis de leitores do *Romanceiro* produzem níveis diversos de leituras, isso já é outra história, que não invalida o sucesso público dessa obra tão difícil. Assim, para evitar generalizações grosseiras, é melhor falar em tendência: a orientação anti-mimética, obscura, experimental da nova poesia tende a afastá-la do sucesso de público.

Mario Quintana escreve em uma época em que, diferentemente dos simbolistas, os poetas têm uma preocupação em se fazer comunicar. Nesse sentido, é significativa a conferência apresentada por João Cabral de Melo Neto, em São Paulo, no Congresso de Poesia, em 1954. Com essa conferência, o autor de *Morte e Vida Severina* espera “contribuir para a diminuição do abismo que separa hoje em dia o poeta e seu leitor” (Melo Neto, 1998, p.101). Observa o poeta que cada tipo de poema antigo nasceu de uma função determinada. O poeta tinha que adaptar sua expressão poética às condições em que ela poderia ser compreendida e, portanto, corresponderia às necessidades do leitor. Já o poema moderno, por não ser funcional, exige do leitor um esforço sobre-humano, que ele se coloque acima das contingências de sua vida. A realidade moderna, em sua complexidade, impeliu o artista, para expressá-la, a um certo tipo especializado de aprofundamento formal da poesia. Isso teria levado a um enriquecimento formal da poesia moderna. Mas se os poetas modernos inventaram uma linguagem exigida pela vida moderna, eles não conseguiram torná-la capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida moderna lhes impõe. O poema moderno é difícil de ler, exige do leitor lazes e recolhimentos difíceis de serem encontrados nas condições da vida moderna. O poeta moderno limitou-se à expressão, sem cuidar de sua contraparte orgânica, a comunicação (Melo Neto, 1998).

A conferência de João Cabral é exemplar da preocupação que assola

alguns poetas modernos; no caso do Brasil, sobretudo aqueles que começaram a escrever depois do modernismo de 22. Mas, ainda que esses poetas se preocupem com a recepção da sua palavra poética, com a transitividade de sua lírica, nem todos alcançaram, como Quintana, uma grande penetração popular.

A popularidade dos quintanares pode ser explicada tanto por fatores que lhes são externos quanto por elementos intrínsecos. No primeiro caso, o próprio Quintana reitera, em entrevistas, que foram as antologias paradidáticas as responsáveis por torná-lo conhecido. Poder-se-ia acrescentar que, em âmbito regional, a publicação de seus “agás” pelo jornal porto-alegrense *Correio do Povo* e, em âmbito nacional, a página literária por ele assinada na revista *Isto É* e, mais recentemente, a criação da agenda Mario Quintana, com um fragmento poético selecionado para cada dia do ano (Editora Globo), todos esses fatores extra-poéticos concorreram e/ou concorrem para a difusão dos quintanares.

Mas a escolha de Quintana para figurar nas antologias paradidáticas, para assinar a coluna literária de um informativo diário, de uma revista semanal, para “emprestar” seus poemas a uma agenda anual, tudo isso sinaliza que a sua poesia apresenta, ela própria, elementos que favorecem a intimidade com o leitor. Trata-se de elementos distintos, mas profundamente ligados entre si, como o contato com a experiência do leitor, o lirismo, o humor, a simplicidade, a musicalidade e a leveza. Falar sobre esses elementos que concorrem para a popularidade dos quintanares é falar sobre o que caracteriza fundamentalmente essa poética, pois ser o que é essa poesia é a razão de sua popularidade.

Na era da sofisticação e popularização dos meios de comunicação, as pessoas padecem as conseqüências de uma incomunicabilidade muito grande. Mesmo quando fala, o homem moderno, muita vez, é mudo, pois se limita a reproduzir clichês, chavões, idéias padronizadas que, em vez de revelarem a sua voz individual, são apenas o eco de uma massa destituída de pessoalidade. O resultado é uma Babel às avessas, onde seres que falam a mesma língua não se compreendem como não compreendem a sua própria fala, de modo que aquele que se consagrou como o porta-voz por excelência das subjetividades, o poeta lírico, tornou-se um exilado na própria aldeia. Incompreendido, esse poeta se afasta, muita vez, da experiência do leitor e faz uma lírica que se quer fria, impessoal, destituída de vínculo com a realidade sensível, “desumana”, uma lírica que traz a cicatriz sangrenta de uma sociedade despoetizada, uma lírica que só excepcionalmente consegue, no dizer de Walter Benjamin (1989), manter contato com a experiência do leitor.

Surge, assim, uma primeira hipótese explicativa para a popularidade de Mario Quintana. É que a sua poética constitui um desses felizes momentos em que a lírica moderna consegue manter contato com a experiência do leitor. Trata-se, assim, de uma poética que se afasta daquela poesia que se quer puro

jogo sonoro e imagético: “Um poema que não te ajude a viver e não saiba prepara-te para a morte/não tem sentido: é um pobre chocalho de palavras!”. Mas se afasta igualmente daquela arte feita sob medida para satisfazer necessidades e desejos padronizados e desnaturados. Trata-se de uma poesia extremamente individual, em que o poeta, ao dar com a sua própria voz, deixa falar a voz da humanidade, que nesta poesia se reconhece. Quase toda a obra de Quintana é exemplar nesse sentido: a infância como a lembrança mais feliz das nossas falsas recordações; a casa natal que, mesmo demolida, habita o homem de hoje como este a habitou um dia; as coisas que não podem ser olvidadas e por isso continuam acontecendo; a ausência material da criatura amada que, em vez de ser sentida como uma falta, revela-se uma presença viva no ser do amator... Todas essas experiências poéticas, ainda que não tenham sido jamais sonhadas pelo leitor, dizem respeito a grande parte dos homens, de modo que, “Feridas de mortal beleza” pelo poeta, essas “verdades” poéticas são epifânicas para o leitor, que reconhece, na face do poema, a sua face mais íntima refletida, que enxerga, com os olhos do poeta, as suas próprias “verdades” dantes invisíveis.

Se o contato com a experiência do leitor pode ser tomado como o ponto de partida no esforço de explicar a grande penetração popular dos quintanares, ele sozinho não dá conta dessa penetração, de modo que é preciso buscar não só nesse contato, mas no lirismo terno, no humor, na simplicidade, na musicalidade, na leveza, enfim, no como essa experiência é revelada, as razões para o alto grau de sensibilização contido na poesia de Quintana.

A despersonalização, o antisentimentalismo são traços ligados entre si e freqüentemente atribuídos à lírica moderna, ou, para fazer jus aos adjetivos que lhe cabem, à anti-lírica. Lírica que, num tempo frio, de homens destituídos de subjetividade, faz, muita vez, da frieza do poetar, da impassibilidade, a base da sua poética. Por despersonalização se entende o fato de a poesia moderna não se querer mera projeção dos sentimentos, das experiências de um autor empírico, donde a grande notoriedade alcançada hoje por termos como “eu-lírico”, “sujeito da enunciação lírica”, “voz lírica”, todas entidades fictícias nitidamente diferenciadas do sujeito particular que assina os versos. É verdade que nenhuma poesia que seja digna desse nome, seja ela clássica ou moderna, se limita às vivências particulares daquele que a criou, mesmo que este as tenha como ponto de partida, pois se não houver transfiguração artística, se o canto não transcender o sujeito datado e limitado que lhe empresta voz, não se está diante de arte, mas de cruzezas, fofocas, detalhes. O que particulariza a lírica moderna, nesse sentido, é a consciência nítida do fenômeno da despersonalização e, às vezes, a sua radicalização, indo desembocar, porventura, numa almejada impassibilidade. Mas o artista moderno não tem apenas a clareza de

que o seu trabalho artístico seja outra coisa que a sua vida privada, mas também quer que o sentimento expresso por sua poesia seja outra coisa que o sentimentalismo, que o derramamento sentimentalóide do pior romantismo. Da radicalização do antisentimentalismo tem-se uma poesia destituída de sentimentos humanos, de emoção, da capacidade de sensibilizar afetivamente o leitor, pelo menos o leitor mediano.

Neste contexto em que as manifestações excessivas de despersonalização e de antisentimentalismo conduzem à impassibilidade e à ausência de comoção lírica, Quintana, sem perder de vista o necessário “fingimento poético” de que fala Pessoa e acreditando que “toda confissão não transfigurada pela arte é indecente” (Quintana, 1987b, p.11), revela-se um autêntico lírico. Um artista que se enche de ternura diante das coisas mais desprovidas de importância deste e do outro mundo (um caminhozinho que se perdeu; um sapato velho e sem par; um anjo “torto”, cujas asas brotaram-lhe na bunda) e as embala num canto pleno de afeto e, por isso, dotado de um grande poder sensibilizador junto ao leitor. Assim com vários poemas de Quintana, assim com “O poeta e a sereia”, poema cujo lirismo terno e simples faz lembrar o Bandeira de “Porquinho-da-índia”:

O poeta e a sereia

Sereiazinha do rio Ibira...

Feiosa,

Até sardas tem.

Cantar não sabe:

Olha e me quer bem.

Seus ombros têm frio.

Embalo-a nos joelhos,

Ensino-lhe catecismo

E conto histórias que inventei especialmente para o seu espanto!

Um dia ela voltou para o seu elemento!

Sereiazinha,

Eu é que sinto frio agora...(Quintana, 1987a, p.168)

O lirismo singelo de composições como essa, manifesto sobretudo nas ternurinhas do eu-lírico para com “sereiazinha” tão destituída de graça, exerce um grande poder afetivo sobre o leitor. Como não fazer caso dessas ternurinhas? Que vontade que dá de colocar o sujeito do poema no bem quente de um

abraço e, com ele, aquecer esse nosso frio deixado pelas “sereiazinhas” que voltaram para o seu elemento!

Mas nem só de ternura se faz o lirismo de Quintana. Num contexto com o qual nem sempre é possível manter uma relação de analogia, de correspondência, como pressupõe a atitude lírica, o poeta assume freqüentemente uma atitude irônica em relação a esse contexto, de modo que a ironia faz contraponto com o “lirismo terno” de Quintana. Uma ironia quase sempre de filigranas, leve (a que o poeta prefere dar o nome de humor) e que, talvez por isso, tenha uma maior aceitação pública que os discursos irônicos que trazem escrachada a sua cisão em relação ao mundo.

A separação entre poesia e grande público remonta aos românticos alemães. Hegel, o mais ferrenho contentor da ironia romântica, atribui a ela a responsabilidade pelo círculo reduzido de leitores para os quais escreviam os escritores alemães. Segundo ele, “o público não sente qualquer prazer em contemplar estas produções vulgares, absurdas umas, incaracterísticas outras” (Hegel, 1996, p.87) e diz ainda que é bom que seja assim, “que estas desonestidades e hipocrisias não consigam agradar e que os homens não se interessem senão por coisas vivas e verdadeiras, por caracteres plenos de seiva” (Hegel, 1996, p.87). Não constitui propósito aqui tomar a defesa da ironia romântica, contra-argumentando o filósofo, mas apenas aproveitar-lhe a citação para endossar a idéia de que a ironia romântica concorre para o afastamento entre o público e a poesia moderna.

Mas esse quadro tende a mudar com a cotidianização do humor, realizada, no Brasil, pela vanguarda de 22. É que, cotidianizado, o humor se revela em um estilo mais simples, que nada deixa a desejar em espírito e caráter à ironia romântica e que, associado ao lirismo que dissipa a agressividade da ironia romântica, faz com que o humor de um Mario Quintana, de um Drummond, de um Bandeira, de um Prévert, tenha uma maior aceitação pública do que outrora o teve a ironia de um Schlegel e outros românticos alemães, e, posteriormente, a de um Rimbaud.

Com a cotidianização do humor, não desaparece a crítica às instituições, sejam elas sociais, religiosas ou estéticas, tão cara à ironia romântica. Essa crítica apenas se faz de maneira mais sutil, poética, em quadros extremamente pedestres, como o que se segue:

Pequenos tormentos da vida

De cada lado da sala de aula, pelas janelas altas, o azul convida os meninos, as nuvens desenrolam-se, lentas, como quem vai inventando preguiçosamente uma história sem fim... Sem fim é a aula: e nada acontece, nada...

Bocejos e moscas. Se ao menos, pensa Margarida, se ao menos um avião entrasse por uma janela e saísse pela outra! (Quintana, 1989, p.89)

Em uma sala de aula em que a vida é entrevista pela janela e a aula se faz de “bocejos e moscas”, Margarida, tal qual “le cancre”, de Prévert, e diferentemente dos meninos prodígios, diz sim à vida e não ao professor ao desejar insolitamente que, ao menos, “um avião entrasse por uma janela e saísse pela outra”. No desejo insólito da menina, na sua deliciosa rebeldia, pode-se ler a rebeldia do poeta contra uma instituição educacional que se torna um pequeno tormento, que bane a vida, a inventividade e apenas uniformiza e coletiviza. Na rebeldia do poeta a essa instituição, uma metonímia da sua irreverência frente a todas as instituições, de qualquer ordem. Irreverência que, desenhada em uma cena pedestre, afasta-se da investida irônica dos que ainda não tinham vivido a revolução que desentranha o poético das coisas mais prosaicas, mais cotidianas.

Como os nossos poetas de 22, Mario Quintana faz a combinação certa de humor e cotidiano, mas, diferentemente da maioria deles, não adere à paródia eminentemente combativa, à ironia mordaz que dá o tom de seus poemas-piadas. Desvinculado da linguagem agressiva da vanguarda dos anos 20, seu humor alia-se a uma forte densidade lírica e se faz “uma ironia do coração”, “uma ironia plena de amor”, “a grandeza plena de ternura pelo que é pequeno” (Mann apud Behler, 1997, p.56), de modo que humor cotidiano e amor pelo cotidiano, lirismo e ludismo, ironia e ternura definem os entretons singulares com que a ironia romântica se apresenta no discurso literário de Mario Quintana.

Se o lirismo de Quintana é por vezes terno, por vezes irônico, frequentemente as duas coisas juntas, ele é sempre assinalado pela simplicidade. A simplicidade é rechaçada como elemento caracterizador dos quintanares por Fausto Cunha, crítico que insiste no fato de Quintana ser um poeta difícil (1978, p.220 e 19—, p.156). A razão está do lado do crítico caso se pense essa simplicidade como superficialidade, facilidade, estilo menor. Mas não é nesse sentido que ela é aqui entendida. Trata-se de uma simplicidade que oculta o complexo, de uma poesia que, se valendo de uma temática e de uma linguagem cotidiana, de recursos formais populares ou prosaicos, revela-se profundamente complexa, dotada de ironias sutis, versos ambíguos, construções difíceis.

Ao fazer uma poesia à primeira vista simples, mas que guarda uma profundidade verdadeira, Quintana consegue sensibilizar um público bem diversificado, formado por leitores que, ora mais, ora menos experientes, produzem diferentes níveis de leitura. Poetas que são unanimidade nacional, como Bandeira, Drummond e Cecília, se derramam em louvações poéticas ao lirismo

insólito do poeta gaúcho. Mas a professora de biologia, tão pouco íntima da palavra poética, também se rende à magia de tal lirismo. Alguns especialistas de respaldo nacional na área de estudos literários se curvam em reconhecimento à autenticidade da sua arte, do mesmo modo que o adolescente vestibulando acha “um barato” as suas tiradas irônicas.

Exemplar dessa simplicidade em Quintana é o emprego contínuo e sistematizado que o poeta faz do poema em prosa. Nessa forma poética o lirismo vem de contrabando, misturado a elementos da prosa, como personagens, ação, tempo, linguagem prosaica; de modo que o público mediano, nem sempre simpatizante da palavra poética, acaba lendo poesia sem saber, pois disfarçada de prosa. Diante de uma poesia que assume a simplicidade e a transparência da prosa, o leitor não demonstra a mesma resistência que diante de um poema em verso. Feliz dele, a nobre dama de *Le Bourgeois Gentilhomme* a quem o poeta destina algo que é ni prose ni vers, mas uma terceira margem da poesia, em que se misturam elementos da prosa com a densidade lírica da melhor poesia.

Fábio Lucas, atento a este fenômeno de “simplicidade e elevação”, observado na poesia em questão, e considerando também estar, na linguagem simples, a resposta para a popularidade dessa poesia, chama a atenção para o fato de que “nem toda expressão baseada no desatavio e na desafetação implica plena aceitação do público. Ou serve de medida para qualificar a poesia” (In: Schmidt, Barbosa, 1997, p.14). Por outro lado, cumpre lembrar que a simplicidade não deve ser tomada como critério para desqualificar uma obra, como o fazem aqueles que elegem o hermetismo, o grau de dificuldade de um poeta como um quesito pré-estabelecido para canonizar uma obra.

Outro elemento caracterizador da lírica quintaneana e desencadeador de sua popularidade é a musicalidade, a qual, sofrendo variações de um livro para outro, vai se fazer presente em todos eles, seja nas *Canções*, onde a intensa exploração dos recursos musicais atinge o seu grau máximo, seja nos poemas em prosa, onde o poeta, um dos mais musicais da literatura brasileira, desmonta o verso sem alienar a musicalidade, onde ele alcança o milagre sonhado por Baudelaire (1995, p.277) de “uma poesia musical sem ritmo e sem rima”.

O princípio primeiro que explica o maior poder sensibilizador de uma poesia que explora intensamente a capacidade sonora da palavra é o mesmo que explica a capacidade de sensibilização do gênero musical, talvez o gênero que mais toca as pessoas de uma maneira geral. É que na música, pelo menos na música clássica, “o sentido está todo no som” (Dufrenne, 1969, p.80), de modo que ouvimos uma sinfonia e nos sentimos tocados, ela nos desperta emoções, comunica-nos um sentido, conduz-nos a determinado estado, sem passar pela compreensão intelectual. Na poesia, o sentido, que se perfaz na união

entre tecido sonoro e semântico, está também no som, de modo que muita vez escutamos textos líricos e, sem antes termos deles uma compreensão intelectual, sentimo-nos por eles tocados.

Para exercer a sua capacidade de comunicar, de arrebatar, de hipnotizar por vezes, sem passar pela apreensão do intelecto, a música recorre aos instrumentos musicais e/ou à voz cantada. Mas a poesia, sobretudo depois da invenção da imprensa, do triunfo da escrita sobre a oralidade, é uma lírica sem lira, uma letra sem melodia. As composições modernas não são mais feitas para serem entoadas ao som de um instrumento musical, como o eram as composições líricas na Antigüidade Clássica e ainda na Idade Média. Os meios de que se vale esta poesia para se fazer musical são outros que a voz cantada e os instrumentos musicais. Rimas, assonâncias, aliteraões, estribilhos, marcação rítmica, são alguns recursos sonoros que podem fazer com que a palavra poética cante, ainda que na leitura silenciosa do gabinete, e exerça poder encantatório semelhante ao do gênero musical.

Da maior ou menor exploração desses recursos sonoros tem-se uma poesia mais ou menos musical. No primeiro caso, pode-se situar a poesia de Mario Quintana, poeta que explora freqüente e intensamente as potencialidades musicais da palavra. A conseqüência disso em relação à recepção de sua obra pode ser facilmente percebida. Crianças bem pequenas escutam um poema como “Canção da garoa”, aquela que diz assim:

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

O relógio vai bater:
As 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:
Pirulin lulin lulin...(Quintana, 1989, p.36-7)

e pedem para ouvi-la de novo e de novo e de novo. Claro que esses pequenos não têm condições de procederem a uma compreensão mais verticalizada desse texto, mas eles o amam tanto, sobretudo, porque o poema fala



uma coisa que “o corpo da gente entende”, conforme revelou uma criança.

Com o leitor adulto não é muito diferente, pois este, geralmente, antes de apreender as significações escondidas do poema, se rende à sua sonoridade; é invadido por um sentimento levemente melancólico, conseguido graças à perfeita união alcançada, no poema, entre som e sentido; deixa-se levar pela musicalidade dos versos, sobretudo pela onomatopéia “Pirulin lulin lulin” e pelas freqüentes rimas em “im”. Só depois, normalmente, é que vai perceber que esses recursos sonoros reproduzem o barulho leve e musical da garoa no telhado, metaforicamente associado ao soluço de um anjo em seu flautim. Vai perceber também que o soluço não é só do anjo (garoa), mas do próprio sujeito lírico, pois o clima chuvoso, sugerido na primeira estrofe, clima propício para o estar em casa, convida o eu-lírico ao recolhimento. Primeiro, no interior da casa (segunda estrofe), onde se depara com símbolos temporais: o relógio, a anunciar a passagem do tempo e o retrato, que ilusoriamente o fixa, e que, no poema, detém estranhamente a ação de olhar. Depois, no interior de si mesmo (última estrofe). A introspecção acaba por fazer com que o eu-lírico, ante o inevitável sofrimento do viver, chore em uníssono com o anjo: “Pirulin lulin lulin”.

Não há uma relação obrigatória entre intensa exploração das potencialidades musicais do verso e elevada sensibilização pública. Considerados os poetas mais musicais da moderna poesia, os simbolistas não lograram sucesso público, pelo contrário até, afastaram-se do leitor mediano, como já se disse. Na lírica em questão, a musicalidade concorre para uma grande penetração pública na medida em que ela interage o poder hipnótico que preside a arte do som com outros fatores que com ela confluem para tal penetração. Caso, por exemplo, da simplicidade, pois que Quintana lança mão freqüentemente dos recursos sonoros típicos das manifestações populares da literatura, os quais, estando cristalizados no imaginário público, são, portanto, mais facilmente assimiláveis. Caso do livro *Canções*, onde o poeta emprega largamente a redondilha menor, e de *Espelho Mágico*, com suas quadras rimadas e de feição proverbial.

Se a poesia de Mario Quintana é musical, trata-se de um tecido musical finamente tecido, algo como uns pianísimos sutis. Se ela opta pelo riso intelectual para desmistificar, para tornar acessíveis temas de antemão sérios e solenes, este riso repousa sobre elaborações sutis, configurando uma espécie de cômico cujo peso corpóreo fosse intencionalmente suprimido. Ei-nos diante da leveza, um dos traços fundantes dos quintanares e, como tal, responsável, juntamente com outras características, pela sua elevada penetração popular.

A leveza deve ser aqui entendida como a conceitua Ítalo Calvino (1990): uma forma de o artista, ao elaborar verbalmente este mundo que nos esmaga

pelo pesadume, subtrair-lhe o peso (não a realidade), de modo a contrapor-se àquela literatura que adere à espessura, à concreção das coisas, dos corpos, das sensações.

Muitos, entre os poetas modernos, que viveram uma época despoetizada, de guerras, de um acelerado progresso técnico em detrimento à desvalorização do humano, aderiram ao pesadume dessa vida. Outros, porém, sobrelevaram este peso, de modo que o mundo não lhes “pesa mais que a mão de uma criança” (Drummond, 1992, p.68). Parece que poucos, dentre os primeiros, foram muito lidos. Isso talvez porque a humanidade, mesmo em tempos de grandes infortúnios, quem sabe sobretudo nesses tempos, quando é esmagada pelo peso de uma “noite que dissolve os homens” (Idem, p.70), prefere acreditar, para continuar vivendo, na possibilidade de um futuro melhor, que sempre há de vir nos braços delicados da aurora.

A leveza não deve ser entendida como sinônimo de facilidade, superficialidade ou coisa semelhante. Em se tratando do poeta em questão, adverte Armindo Trevisan (1976, p.14): “Que ninguém se deixe levar pela ‘leveza’ da poesia de Mario Quintana! Ela é leve, sim, mas como o ar, que alimenta ou envenena. Diria mesmo: existe um peso metafísico no alumínio verbal de Quintana”.

Por outro lado, a leveza não deve ser tomada como um critério a priori para canonizar uma obra. A leveza da linguagem, bem como a linguagem dotada de peso, são formas diferentes de perceber e elaborar verbalmente o mundo, e, se realizam bem aquilo a que se propõem, são igualmente valiosas. Se os “quintanólogos” falam com entusiasmo da leveza da poesia de Mario Quintana é porque não muitos poetas souberam, como ele, explorar, com tanta fidelidade e precisão, o pesado caminho da leveza. Pesado, pois quão difícil deve ser, por exemplo, abstrair o peso da morte, essa cujo peso estrondoso mal conseguimos suportar, como o faz reiteradamente Quintana.

Também, como já se ponderou em relação aos outros elementos apontados como responsáveis pela grande penetração pública da poesia quintaneana, não há uma relação obrigatória, infalível, entre leveza e popularidade. Afinal, que lírica conseguiu fazer da linguagem elemento tão sem peso como a simbolista? Por outro lado, poetas há que comunicam à sua linguagem a espessura do lado putrefeito da vida e são relativamente bem lidos, caso do nosso Augusto dos Anjos, que, antes de cair nas graças da crítica, foi agraciado pela atenção pública. Mas, no caso de Quintana, a leveza, combinada a outros elementos, parece funcionar como elemento de sensibilização pública.

Esta leveza é facilmente perceptível no universo lírico de Mario Quintana, o qual é composto pelas coisas mais imponderáveis, como nuvens, anjos, vento. Mas, mesmo quando o poeta canta uma experiência que nos oprime

pelo seu peso, como é o caso da ausência da pessoa amada, subtrai o que nela não conseguimos suportar, de modo a torná-la aceitável:

Presença

É preciso que a saudade desenhe tuas linhas perfeitas,
 teu perfil exato e que, apenas, levemente, o vento
 das horas ponha um frêmito em teus cabelos...
 É preciso que a tua ausência trescale
 sutilmente, no ar, a trevo machucado,
 a folhas de alecrim desde há muito guardadas
 não se sabe por quem nalgum móvel antigo...
 Mas é preciso, também, que seja como abrir uma janela
 e respirar-te, azul e luminosa, no ar.
 É preciso a saudade para eu te sentir
 como sinto — em mim — a presença misteriosa da vida...
 Mas quando surges és tão outra e múltipla e imprevista
 que nunca te pareces com o teu retrato...
 E eu tenho de fechar meus olhos para ver-te! (Quintana,
 1987b, p.76)

Nesse texto, a ausência física da criatura amada, em vez de se configurar como falta para o “sujeito da enunciação lírica”, edifica-se, mediante sutilezas de uma saudade que despreza a lógica materialista, como uma presença interior, viva e “verdadeira”. Presença que do verso “É preciso que a saudade desenhe tuas linhas perfeitas” aos versos “é preciso, também, que seja como abrir uma janela/e respirar-te, azul e luminosa, no ar” vai sendo desenhada através de imagens cada vez mais imponderáveis, num crescendo de abstração e leveza que desemboca nos versos chaves do poema: “É preciso a saudade para eu te sentir/como sinto — em mim — a presença misteriosa da vida...”

Certamente, há outros elementos que podem ser levantados como hipóteses para se explicar a popularidade dos quintanares, caso da variedade de produção e da brevidade das construções. No primeiro caso, verifica-se que Quintana tem uma obra muito variada, que vai de sonetos rimados e metrificados a versos livres e poemas em prosa; de textos de feição proverbial a poemas surrealistas; de modo a alcançar um público também vasto e variado. No caso da concisão, intimamente ligada à essência lírica e ao ideário moderno de construir uma poesia que fale o menos possível para que o leitor possa participar o máximo, ela favorece a comunicação com o leitor que se intimida diante de composições longas.

Este artigo, porém, não pretende esgotar os elementos responsáveis pela popularidade dos quintanares. Apenas tenta entender algumas das razões pelas quais Mario Quintana, em um contexto hostil para com a palavra do poeta, em uma época em que a melhor lírica se afasta do público leitor, consegue, sem prejuízo estético, se fazer comunicar e bem.

ABSTRACT

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. About Quintanare's popularity. *Temporis(Ação)*, Goiás, v.1, n.3, jun. 1999.

In a context in which there are too few poetry readers, Mario Quintana, without losing sight of the quality of his production, reaches a significant popular penetration. This article's target is to show some reasons that make the poetry have a restrict receptivity in the modern-days and, on the other hand, to rise some elements that contribute for the popularity of the *quintanares* at this moment not much receptive to the poetic word.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*; notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BEHLER, Ernest. *Ironie et modernité*. Paris: Presser Universitaires de France, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (obras escolhidas, v. 3).

———. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas, v. 1).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34. ed. rev. aum. São Paulo: Cultrix, 1996.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes, Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas cidades, 1991.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*: O belo na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

LUCAS, Fábio. Simplicidade e elevação. In: BARBOSA, M. H. S., SCHIMIDT, S. M. (Org.) Mario Quintana. *Caderno Porto & vírgula, 14*. Porto Alegre, UE, Porto Alegre, 1997.

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

———. *Apontamentos de história sobrenatural*. Porto Alegre: Globo, 1987a.

———. *Da preguiça como método de trabalho*. Rio de Janeiro: Globo, 1987b.

———. *Poesias*. 8. ed. São Paulo: Globo, 1988.

UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de uma poesia e outros ensaios*. Trad. Lilianna Lagana, Lúcia Wataghin, Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Edusp, Imaginário, 1994.

TREVISAN, Armindo. Notas sobre a poesia de Mario Quintana. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 jul. 1976. Caderno de Sábado, p.14.

VALÉRY. *Varietades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.