UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

A autocrítica dialógica dos quintanares em prosa

Renata Romero Ferraz

Brasília, junho de 2006

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

Dissertação de Mestrado

A autocrítica dialógica dos quintanares em prosa

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Literatura Brasileira ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Orientadora: Professora Doutora Rita de Cassi Pereira dos Santos.

Brasília, junho de 2006

Renata Romero Ferraz

A autocrítica dialógica dos quintanares em prosa

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Literatura Brasileira ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Orientadora: Professora Doutora Rita de Cassi Pereira dos Santos.

Brasília, junho de 2006

Banca Examinadora

_____
Profª Drª Rita de Cassi Pereira dos Santos
Orientadora

_____
Profº Drº Antonio Donizeti Pires
Examinador

_____
Profª Drª Sylvia Helena Cyntrão
Examinadora

_____
Profª Drª Elga Pérez Laborde Leite
Examinadora (suplente)

Dedico

ao Juan.

Agradeço

À professora e amiga Rita de Cassi, pela amizade, pela orientação, pelo incentivo, por todos os conselhos, pela paciência... Enfim, por existir e ser do jeitinho que é.

Ao professor e amigo Antônio Donizeti pela amizade e pelo incentivo, sempre.

Aos professores, principalmente a Sylvia Cyntrão, Henryk Siewierski, Rogério Lima, Hilda Lontra, João Vianney, Maria Luiza Corôa, Vilma Reche, Marta Scherre, Elga Laborde, Gloria Pacita, Maria Luisa Ortíz, e tantos outros, que me apresentaram ao mundo das Letras e me acompanharam durante a graduação e a pós-graduação.

Aos funcionários do TEL, principalmente à Dora, por toda atenção e carinho no tratamento com os alunos.

Àqueles, principalmente aos meus pais, Roberto Mauro e Elza, que fizeram nascer em mim o hábito da leitura.

A todos os familiares, colegas e amigos, principalmente a Gianna, Sanderson, Alessandra, Nádia, Isléia, Yara e Stilson, que me apoiaram dentro e fora da Universidade.

A Lídia, Sassá, Ernesto, Gil e Basílio por ajudarem a manter o bom humor e a sanidade nos momentos de estresse.

Muito obrigada!

Olho em redor do bar em que escrevo estas linhas.
Aquele homem ali no balcão, caninha após caninha,
Nem desconfia que se acha conosco desde o início
das eras. Pensa que está somente afogando problemas
dele, João Silva... Ele está é bebendo a milenar
inquietação do mundo!

(Mário Quintana)

SUMÁRIO

Resumo..... 8

Abstract..... 9

Introdução.....10

1 – O quintanar em prosa e a inquietação metalingüística..... 16

2 – O fazer poético sob a ótica dos quintanares em prosa..... 35

2.1 – O poeta e a poesia..... 38

2.2 – O poeta descobre-se por meio de sua própria obra..... 53

2.3 – Quando a poesia se torna poema..... 67

3 – O poeta e o leitor..... 75

3.1 – A frustração diante do leitor real..... 81

3.2 – A construção lírica do leitor ideal..... 90

3.3 – Uma palavra aos críticos.....101

Considerações finais..... 112

Bibliografia..... 115

1 – De Mário Quintana..... 115

2 – Sobre Mário Quintana..... 115

3 – Geral: obras consultadas ou mencionadas..... 117

4 – Dicionários..... 121

5 – Internet..... 121

RESUMO

Este trabalho consiste na leitura dos poemas em prosa de Mário Quintana, que constituem, dentro do panorama da literatura brasileira do século XX, a modalidade do gênero lírico que ganhou certo destaque na prática poética do autor e que estão publicados, em parte de sua obra, nos livros *Sapato florido* (1947), *Caderno H* (1973), *A vaca e o hipogrifo* (1977), *Da preguiça como método de trabalho* (1987) e *Porta giratória* (1988). Levando em conta este aspecto, dentre outros, a originalidade de alguns motivos, o trabalho tem como objetivo, tomando como ponto de partida um dos precedentes dominantes nos poemas, a metalinguagem, analisar os elementos que integram o fazer poético e a atualização dele, que vão nos permitir verificar como o poeta transpõe para o *corpus* sua visão, por um lado, do que é poesia, do que é poema e do papel do poeta e, por outro, a concepção peculiar que tem do leitor ideal, imaginado por ele, do leitor real e do crítico literário, marcados por um olhar profundamente crítico e irônico.

Palavras-chave: Mário Quintana, poesia, poeta, poema, leitor.

ABSTRACT

The present work consists of a reading of Mario Quintana's prose poetries, which constitutes, with accordance to Brazilian literature's view in the XX century, the model of lyric gender that was focused in the poetic practice of the author, published in the books *Sapato florido* (1947), *Caderno H* (1973), *A vaca e o hipogrifo* (1977), *Da preguiça como método de trabalho* (1987) e *Porta giratória* (1988). Considering the originality of some *motifs*, this work aims to analyze the elements that join the poetic practice and its actualization, starting by the metalinguistics resources, which allows us to find out how the poet transfers his view, to the *corpus*, of what is poetry, what is poem and the poet's role, and, on the other hand, his peculiar conception of the ideal reader, the ordinary reader and the literary critic, impressed by an extremely critical and ironic view.

Key words: Mario Quintana, poetry, poet, poem, reader.

INTRODUÇÃO

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

"A poesia, para mim, é uma arte de falar sozinho" (QUINTANA, apud Távora, 1986, s/p). Talvez seja essa uma das mais brilhantes definições poéticas daquele para o qual dedicamos tempo e trabalho acadêmico tentando, atrevidamente, ouvir aquilo que poeta fala sozinho por meio da obra que deixou como legado.

Embora não existam muitos trabalhos acadêmicos que o tenham como objeto de estudo, Mário Quintana (1906 – 1994) foi um dos poetas cujas obras publicadas ao longo de toda sua carreira literária tiveram alcance amplo junto ao público leitor. Sua trajetória lírica começou, em 1940, com a publicação de *A rua dos cataventos* – livro composto totalmente por sonetos – e terminou, em 2001, com a publicação póstuma *Água / Water / Agua* em três línguas – portuguesa, inglesa e espanhola.

Uma prova da popularidade dos "quintanares" são as várias edições de seus livros que ainda hoje estão no mercado, bem como as várias antologias e coletâneas que foram, e ainda são, feitas em forma de livro e em meio eletrônico, principalmente na Internet, ademais da reunião de sua *Obra completa*, lançada em 2005, pela editora Nova Aquilar, como parte das comemorações do centenário de seu nascimento.

Além do grande público leitor, Quintana, durante a carreira, também contou com o reconhecimento de muitos de seus colegas poetas que lhe renderam muitas homenagens como foi o caso de Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Souberam demonstrar a Quintana respeito e admiração da forma mais especial que um poeta pode fazer a outro, escrevendo e publicando homenagens em forma de belos poemas, nos quais é marcante o merecido reconhecimento a alguém que parece ser constituído da mesma poesia com a qual construiu o mundo dos quintanares.

Devemos explicar que o termo “quintanares”, usado amplamente no presente trabalho, a começar pelo título, é tomado emprestado do próprio Mário Quintana. Criado para designar todo e qualquer poema composto por ele, aparece pela primeira vez, em sua obra, no poema “Canção de barco e de olvido”, integrante do livro *Canções*, de 1946, e posteriormente em outras composições.

> Sempre de barco passando,
> Cantando os meus quintanares...
> (QUINTANA, 1989, p. 56).

Uma característica importante na obra de Quintana foi a exploração de múltiplos gêneros poéticos, pois entre os quintanares encontramos sonetos, canções, quadras, poemas livres, haikus, aforismos poéticos, poemas em prosa, o que mostra um poeta cujo comprometimento foi marcado tanto com fazer revelar seu eu quanto com a forma pela qual ele se revela, nunca, porém, se deixando marcar pela exploração exaustiva de uma forma poética em especial que o vinculasse e qualquer modismo, movimento ou estética literária.

Em entrevista concedida a Araken Távora, publicada em forma de livro sob o título de *Encontro Marcado com Mário Quintana*, o poeta explica que a mudança da forma poética explorada no decorrer de suas publicações não é fruto de evolução e sim de organização. Segundo ele, praticou de maneira simultânea o uso de diversas técnicas na escritura de poemas, mas, na ocasião da publicação, eles passaram por um processo de organização para que fosse conservada a unidade de cada livro publicado.

Usando do lirismo que lhe é típico, o próprio Quintana dá ao público a explicação conveniente para o processo de organização pelo qual passou a sua produção escrita afirmado que em sua obra devem estar

> sonetos com seus companheiros de lirismo um tanto boêmio, canções com suas irmãs de dança, quartetos filosofando uns com outros, porém num riso mal contido, diante da seriedade que se presume existir num simpósio, poemas em prosa proseando amigavelmente sobre isto e aquilo, poemas oníricos com suas perigosas magias de aprendizes de feiticeiro (QUINTANA, 2005, p 15).

Embora haja livros nos quais os gêneros se misturam, da bibliografia quintanar fazem parte livros inteiramente compostos de sonetos como é o caso de *A rua dos cataventos* (1940), de canções como *Canções* (1946), de poemas surrealistas como *O*

aprendiz de feiticeiro (1950), de poemas em prosa, e são esses últimos que nos interessam para o desenvolvimento de nosso estudo.

Um dos pontos a ser ressaltados na obra de Mário Quintana é, apesar de todo experimentalismo que a perpassa, a profunda ligação interna a que ela está submetida. Ao lermos um poema isolado, temos a certeza que ele faz parte de um poema maior o qual pode ser considerada toda a poesia quintanar. Assim, cada poema é partícula harmoniosa de um grande mosaico que é a obra de Mário Quintana. De acordo com Fausto Cunha, um dos importantes estudiosos do poeta:

> muitos dos pequenos poemas em prosa ou verso de Quintana, isolados, pouco significam além de uma distração lúdica, um jogo sutil de percepção das coisas e dos seres. Mas, dentro de sua obra, lado a lado com outras páginas, eles iluminam repentinamente – o borrifo irisado da cachoeira vai juntar-se às águas profundas que correm para o estuário de sua poesia, sob cuja aparente amenidade às vezes se oculta em Estige assustador (CUNHA, 2003, p. 7).

E, por esta razão, tentamos realizar um trabalho que englobe os poemas em prosa de Mário Quintana como sendo parte de um grande poema, no qual a leitura de um fragmento só pode encontrar o suporte ideal diante da leitura de seus pares. Assim, realizamos a análise de um número considerável de poemas dentro do todo para que nossas idéias e hipóteses possam estar amparadas pelo *corpus* literário, bem como pelo arcabouço teórico consultado.

Gilberto de Mendonça Teles, no artigo intitulado *A enunciação poética de Mário Quintana*, propõe a divisão da obra de Quintana em dois blocos sendo o primeiro composto pelos livros escritos em verso e o segundo pela parte dos "quintanares" escritos em prosa. Todavia, Teles, devido à data da primeira publicação de seu artigo, 1975, inclui nesse segundo bloco apenas os livros *Sapato florido* (1947), livro de estréia no gênero, e *Caderno H* (1973), compilação de seus escritos poéticos publicados em sua coluna homônima no jornal gaúcho *Correio do Povo*.

Contudo, diante das leituras da obra de Quintana, achamos por bem incorporar ao segundo bloco definido por Teles os livros posteriores à publicação de seu ensaio *A vaca e o hipogrifo* (1977), *Da preguiça como método de trabalho* (1987) e *Porta giratória* (1988), livros inteiramente constituídos de poemas em prosa que demonstram que Mário Quintana foi um poeta que, ao contrário de nomes expressivos de nossa modernidade literária, explorou de forma quase constante essa modalidade poética na qual "poesia e prosa têm se

alimentado mutuamente" (PIRES, 2002, p.275). Dos quinze volumes publicados com material poético inédito, cinco (um terço) deles são dedicados a poemas em prosa.

Definido o *corpus* dessa pesquisa, podemos ressaltar que, da leitura das obras das quais é composto o nosso recorte, além da forma, pode ser apontado como fator diferencial entre o primeiro e o segundo bloco da obra de Quintana – divisão que não é cronológica, pois em Quintana a produção em verso intercala-se a produção em prosa – o fato de que nos quintanares em prosa o poeta "toca em quase todos os problemas da poética, da retórica e da teoria da comunicação literária (...) para mostrar a inquietação metalingüística do escritor" (TELES, 1979, p. 229), numa poesia que, verdadeiramente, se mira num espelho imaginário.

Ressaltamos o fato de que o uso dos recursos metalingüísticos também ocorre nos poemas em verso de Mário Quintana, como demonstram as epígrafes de nosso texto todas retiradas do livro *Espelho Mágico*, composto exclusivamente de quadras. No entanto, observamos que o recurso se acentua nos poemas em prosa.

Portanto, se faz objetivo deste trabalho realizar uma leitura dos poemas em prosa de Mário Quintana, publicados em parte de sua obra, de modo a investigar como os recursos metalingüísticos se combinam e se complementam construindo um *corpus* literário em que a autocrítica, ou seja, a poesia quintanar voltada a si mesma, é veiculada por meio do lirismo, tratando de assuntos como a própria poesia, o papel do poeta, o poema e o leitor.

Para tal, contamos em nosso conjunto de fontes teóricas com os textos de Haroldo de Campos, João Alexandre Barbosa, Roland Barthes, Roman Jakobson e Samira Chalhub, entre outros, que tiveram a metalinguagem como foco principal de alguns de seus trabalhos. Também nos é importante a tese de doutorado de Antonio Donizeti Pires, trabalho infelizmente ainda inédito, bem como os textos de Massaud Moisés, Jean Cohen e Octávio Paz que nos ajudaram a elucidar questões referentes ao poema em prosa como uma modalidade da poesia, composto do discurso poético e do formato da prosa, ainda relativamente pouco estudado. A respeito do leitor, ressaltamos os trabalhos de Mikel Dufrenne, Martin Heidegger, Michael Riffaterre, Maurice Blanchot, Esra Pound, entre outros, os quais nos ajudaram a elucidar o diálogo estabelecido por Mário Quintana e seus leitores, estampado em seus poemas em prosa.

Especificamente a respeito do poeta Mário Quintana, contamos com o auxílio dos trabalhos, entre outros, de Solange Fiúza Yokozawa, Paulo Becker, Fausto Cunha, Tânia Franco Carvalhal, além das entrevistas que o poeta concedeu a vários jornalistas e interessados que nos guiou em nossas leituras da obra quintanar, sobretudo do recorte que

escolhemos como objeto de estudo, e de outros trabalhos acadêmicos que tiveram a obra de Mário Quintana como alvo principal.

O corpo deste trabalho é divido em três partes principais, além da introdução, da conclusão e das referências bibliográficas. A primeira discorre a respeito dos quintanares em prosa e da inquietação metalingüística existente neles, na qual os textos teóricos dos autores já citados servem de guia para um entendimento da interação entre a metalinguagem e o poema em prosa estabelecida pelo poeta; na segunda parte tratamos da maneira pela qual o poeta faz adentrar o fazer poético em sua obra incluindo nela, além da própria poesia como forma de arte, a figura do poeta como entidade exploradora da poesia e o poema como materialização do encontro do ser com a arte. Por fim, a terceira parte do estudo se dedica ao diálogo irônico que o poeta estabelece com o leitor. Observamos aí que a ironia empregada aparece em ritmo crescente à medida que o autor inclui em sua obra as frustrações diante do leitor real, as expectativas diante do leitor ideal e os desapontamentos diante dos críticos literários, três tipos básicos de leitores que serão tratados separadamente, levando em consideração as variantes de cada um deles que aparecem nos poemas estudados.

Devemos ressaltar que as citações oriundas da obra de Mário Quintana que compõem este texto, foram retiradas dos poemas em prosa e de entrevistas concedidas pelo autor. Além dos poemas analisados, transcritos inteiramente no decorrer do trabalho, citamos também fragmentos de poemas em prosa para que sirvam igualmente de suporte teórico às colocações. Procura-se, com isso, demonstrar que, além de grande talento poético, Quintana possui também um enorme senso crítico veiculado em seus poemas em prosa, dos quais podemos tirar lições e informações que nos norteiam na tarefa de desvendar um pouco dos mistérios que circundam esse escritor que nunca publicou um livro que não fizesse parte do universo que chamamos poesia.

Ressaltamos também o fato de que se buscou o máximo de exatidão e respeito aos detalhes na transcrição dos poemas estudados e, por isso, há uma mudança no posicionamento dos títulos dos poemas que pode ser observada no decorrer do trabalho. Nas edições da obra de Quintana por nós consultadas, eles aparecem tal qual foram transcritos.

O poeta também sul riograndense Luiz de Miranda publicou em 1986 um poema-homenagem ao poeta, o qual deu o nome de “Retrato da presença de Quintana” que diz:

> De repente Mário nos ensina
> o rumor da tarde e seus insetos
> a sombra do silencio
> a vida vem do escuro
> (...).
> (apud FERNANDES, 2001, p. 203 e 204).

É interessante notar que o poeta atribui a Quintana o papel de ensinar aos leitores, bem como aos demais poetas, assuntos diversos, o que vem confirmar algo do qual sempre tivemos total certeza: de que Mário Quintana, mais do que nos deixar uma obra poética, nos ensina por meio dela o que é poesia, como deve, e como não deve ser um poeta de verdade, bem como deve ser estabelecido o diálogo entre poema e leitor, num verdadeiro exercício poético e, ao mesmo tempo, didático.

Enfim, dediquemo-nos às lições deste Professor que, ensinando a compreender a poesia, ensina nada mais do que compreender quem somos nós. Deste modo, tentaremos assumir o papel de discípulos do poeta a fim de que, absorvendo seus ensinamentos, possamos conhecer melhor a nós mesmos, ao outro e ao mundo que nos cerca.

1 – O QUINTANAR EM PROSA E A INQUIETAÇÃO METALINGÜÍSTICA

"Teu verso, barro vil,
no teu casto retiro, amolga, enrija, pule...
Vê depois como brilha, entre os mais, o imbecil,
Arredondado e liso como um bule!"

Apesar do nome "poema em prosa" representar, algumas vezes, uma expressão que pode causar estranhamento para quem a ouve pela primeira vez, muitos estudiosos têm dedicado tempo na pesquisa de sua teoria com o intento de desvendar a magia que representa uma forma que mescla prosa e poesia.

Numa abordagem histórica, podemos encontrar fundamentos para uma discussão teórica buscando informações desde Aristóteles até a modernidade nos textos de estudiosos como, por exemplo, Massaud Moisés ou Octavio Paz.

Massaud Moisés, com base na premissa de que poesia "é a expressão metafórica do eu, cujo resultado, o poema, pode ser em verso ou em prosa" (MOISÉS, 1984, p. 94), caracteriza o poema em prosa como sendo aquele construído "de modo contínuo" (Idem, p.93) e atribui a ele "a liberdade formal levada ao extremo de abandonar a estrofação, as pausas regulares, a rima, etc." (Idem) mas que "não impede que suas palavras contenham poesia" (Idem).

No entanto, simplesmente "conter poesia" não faz, necessariamente, de um texto qualquer um poema pois, uma narrativa, por exemplo, pode conter poesia, ou melhor, conter uma gama de elementos poéticos, sem que isso influa em seu grau de narratividade. Do mesmo modo, é possível escrever qualquer texto científico, para citar outro exemplo, usando linguagem versificada sem que isso diminua o grau de cientificismo transformando-o num poema como afirma Kate Hamburger em sua obra *A lógica da criação literária*: "qualquer enunciado pode ser em princípio expresso em forma de poema, sem que se transforme em lírico" (HAMBURGER, 1986, p.173).

Assim como Moisés e Hamburger, Antônio Donizeti Pires, na tese de doutorado intitulada *Pela volúpia do vago*, trabalho no qual faz uma compilação teórica do poema em

prosa, em diferentes literaturas dos séculos XIX e XX, com ênfase na ocorrência no simbolismo brasileiro e português, considerando o pressuposto de que "a poesia não está necessariamente no verso" (PIRES, 2002, p. 256), define o poema em prosa e o difere da chamada prosa poética na medida em que defende aquele como modalidade autônoma, subordinada a uma sintaxe psicológica em que a poesia se configura na forma de prosa num discurso onde o "eu" impera sobre o "não-eu", enquanto que esta consiste em uma modalidade de escrita que incorpora, em âmbito estético, soluções poéticas. Portanto, é importante lembrar que, ainda que poemas em prosa sejam escritos em prosa poética, nem tudo que é escrito em prosa poética pode ser considerado poema em prosa. Uma prova disso são as várias narrativas de nossa literatura que foram escritas por meio dessa modalidade de escrita como, por exemplo, os romances *Iracema* de José de Alencar e *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa.

Para Pires, "deve-se pensar a poesia como uma arte voltada essencialmente para os aspectos construtivo-formais da *palavra* e da expressão do *Eu profundo* do poeta" (idem, p.260, itálicos do autor), "capaz de produzir novas formas orgânicas e autônomas em si mesmas" (idem, p. 261) e o fato de o poema se manifestar em forma de prosa não diminui, do modo algum, o seu lirismo. De fato, como afirma Hegel "no lírico é satisfeita a necessidade (do sujeito) de desabafar e de perceber a disposição interior na exteriorização de si mesmo" (apud HAMBURGER, 1986, p.168). É muito mais pelo discurso expresso por um eu lírico que se reconhece um poema do que pela forma metrificada, livre ou em prosa.

Portanto, mesmo sendo o poema em prosa um discurso que chega ao leitor sem as "quebras" na leitura que o verso sugere, não podemos nos esquecer de que se trata do discurso de um eu que, profundamente, revela a si mesmo, suas emoções e, principalmente, sua visão da arte e de mundo.

Dois outros estudos que se mostram importantes para elucidar a questão do poema em prosa, são os de Octávio Paz e de Jean Cohen. O primeiro, em seus livros *A outra voz* e *El arco y la lira*, apesar de não se dedicar exclusivamente ao assunto, presta algumas informações importantes no tocante à diferenciação entre verso e prosa. Para ele, "no todo poema, – para ser exactos: no toda obra construida bajo las leyes del metro contiene poesía" (PAZ, 2003, p. 14). E completa:

> Un soneto no es un poema sino una forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico - estrofas metro y rima – ha sido tocado por la poesía. Hay máquinas de rimar no de poetizar. Por otra parte, hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas (Idem).

Sendo assim, apesar de Paz não tocar diretamente no problema do entendimento da possibilidade de se escrever poemas em prosa, fazendo essa diferenciação entre poesia e poema, na qual coloca a poesia muito mais como uma categoria abstrata do que como uma realização material, deixa abertos caminhos para uma conclusão de que, se estruturas extra literárias podem ser constituídas de poesia, como paisagens e pessoas, somente para lembrar alguns dos exemplos, parece-nos até certo ponto óbvio inferir que um texto em prosa possa ser poético e daí, por conseguinte, possa ser um poema, pois poesia é algo que está além dos gêneros literários, que transcende tudo quanto é possível de materializar-se e se faz presente de modos tantos que podem ir, e vão, além da literatura.

Da mesma forma que Paz, Jean Cohen, na muito citada obra *Estrutura da linguagem poética*, afirma que o ato da poetização pode ser dividido em dois níveis, o fônico e o semântico. Assim, o poema em prosa poderia chamar-se "poema semântico" (COHEN, 1978, p.13), pois livre dos recursos fônicos da versificação "prova que os recursos semânticos bastam, por si só, para criar a beleza procurada" (idem) e, por outro lado, deixa claro que os também nomeados por ele de "poemas fônicos" (idem) – cuja única preocupação é explorar os recursos sonoros da linguagem – estão fadados ao esquecimento, pertencentes aos "poetas amadores" (idem). Deles "não se conta nenhuma obra literariamente importante" (idem), pois não somente de versos são feitos os verdadeiros poemas. Para ele, no poema em prosa, encontram-se geralmente os mesmos tipos de caracteres semânticos que o poema em verso utiliza. "Naturalmente o poeta em prosa está livre das contingências da versificação e, por conseguinte, mais à vontade para utilizar os recursos do segundo nível (o nível semântico)" (idem, p.14).

Não devemos descartar, no entanto, a possibilidade de nos poemas em prosa estarem sendo explorados muitos dos recursos fônicos, que comumente aparecem nos poemas tradicionais, e que não precisam estar diretamente ligados às formas metrificadas, ou seja, existem "poemas semânticos" que também podem ser considerados "poemas fônicos". Como exemplo, podemos citar o poema em prosa "Quintana's bar", escrito por Carlos Drummond de Andrade em homenagem a Mário Quintana, no qual o poeta mineiro aproveita a nasalização contida no nome Quintana e cria interessantes jogos sonoros e, do

próprio Quintana, o micro poema “Prosódia”, publicado em *Sapato Florido*, que diz “As folhas enchem de *ff* as vogais do vento” (QUINTANA, 1994, p. 30), poema que, além de utilizar recursos sonoros, faz da sonoridade seu tema.

Para Cohen, todavia, a única distinção entre essas duas formas do fazer poético é que, na segunda, o poema semântico, as regras de paralelismo entre som e sentido são respeitadas, ou seja, o corte, que no verso pode acontecer em qualquer momento do enunciado, na prosa respeita gramaticalmente as estruturas frasais do texto. Assim, para o teórico, “*o verso é a antifrase*” (COHEN, 1978, p.61, itálico do autor), ou seja, é o que mais se distancia da linguagem natural representada pela prosa, expressão discursiva do pensamento humano. A lógica do texto em verso, para Cohen, é um processo cíclico que se contrapõe à linearidade da prosa.

Podemos então concluir que a poesia, muito mais do que somente um amontoado de versos, é um estado de alma que se faz obra de arte. E, como obra de arte, pode ser transmitida ao público de várias maneiras, dentre elas, a prosa, um caminho “de base conceitual e não sonora” (CANDIDO, 2004, p.97) que, porém, não exclui nem ignora, de forma alguma, o ritmo e a beleza dos sons da língua que escolhe como instrumento e caminho para chegar até a forma final do poema. Pois, “o que se opõe ao puramente dito, ao poema, não é a prosa. Prosa em sentido puro nunca é ‘prosaica’. A prosa é tão poética e, por isso, tão rara quanto a poesia” (HEIDEGGER, 2004, p.24, aspas do autor).

Pires, na tese já mencionada, também ressalta o fato de que a produção de poemas em prosa no Brasil, cultivados com insistência pelos poetas simbolistas e tendo talvez seu maior expoente dentre eles o poeta catarinense Cruz e Sousa que deixou, em sua obra, além dos escritos *Dispersos*, os livros *Missal* e *Evocações*, inteiramente dedicados a esse gênero, foi algo para o qual os modernistas parecem não terem dado uma continuidade de maneira sistemática. O crítico chega a afirmar que “o poema em prosa talvez seja uma das únicas conquistas romântico-simbolistas desprezadas pelos modernistas” (PIRES, 2002, p. 314).

Desta forma, poemas em prosa são encontrados apenas ocasionalmente nas obras de Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Jorge de Lima, entre outros poetas importantes de nossa lírica moderna. E, como aponta Pires, foram poucos os poetas que produziram livros inteiramente voltados a esse gênero.

No entanto, um fato se mostra deveras interessante se analisarmos isoladamente o caso dos poetas sul-rio-grandenses do século XX. Eles cultivaram o poema em prosa, de tal forma sistemática, a ponto do estudioso Gilberto de Mendonça Teles afirmar com

veemência, no já apontado ensaio *A enunciação poética de Mário Quintana*, a existência de uma "tradição (sul) riograndense do poema em prosa" (TELES, 1979, p.209). Dessa corrente, fizeram parte poetas como Augusto Meyer, Álvaro Moreyra, Teodomiro Tostes, que tiveram uma continuidade sistemática, a qual justifica o uso do termo "tradição", nas obras do poeta que seria, apontado por Teles, seu maior expoente: Mário Quintana, responsável por dar a esse gênero "novas dimensões de estrutura e linguagem" (TELES, 1979, p.209).

Quintana faz sua estréia no poema em prosa com a publicação, no ano de 1948, do livro intitulado *Sapato Florido*, o qual é inteiramente formado de poemas em prosa, e que traz no início uma epígrafe, retirada de uma cena da peça *Le bourgeois gentilhomme* escrita por Molière, a qual demonstra a dificuldade de se abandonar o fazer poético tradicional em prol de algo que não seja "nem verso, nem prosa".

> Monsieur Jourdain:
> - *Non, je ne veux ni prose, ni vers.*
> Maître de philosophie:
> - *Il faut bien que ce soi l'un ou l'outre.*
> Monsieur Jourdain:
> - *Pourquoi?*
> (Le bourgeois gentilhomme. Ato II, Cena IV.)
> (apud QUINTANA, 1994, s/p).

Nessa pequena passagem, configura-se uma espécie de embate entre os personagens Monsieur Jourdain e o Maître de philosophie, no qual o mestre tenta incutir em Monsieur Jourdain o fato de que ele deve escolher entre expressar-se ou em verso ou em prosa. Podemos entender a expressão "vers" como uma metonímia que se refere à própria forma versificada de se escrever poemas e, assim, compreender melhor tanto o desejo de Jourdain como a intransigência do Maître, pois se para este prosa e poesia são duas coisas que não se mesclam, para aquele elas são passíveis de uma junção fecunda e, acima de tudo, natural, quase indissociável. Jourdain não entende o porquê de ter que tomar a decisão entre poesia e prosa. Essa indissociabilidade aparentemente está sugerindo uma terceira perspectiva, a junção que formará o *Sapato Florido* de Mário Quintana.

É também do *Sapato Florido* o poema intitulado "O susto", no qual Quintana expõe de forma muito bem humorada a reação do leitor comum ao abandono das formas tradicionais de poetização. Nesse caso específico, o poeta irá problematizar o abandono das rimas, elementos tradicionalmente formadores do poema e forma de reconhecimento

do mesmo por parte da maioria do público que, mesmo tendo acesso à poesia e a valorizando como forma de se obter cultura e refinamento, prende-se às formas mais tradicionais com as quais são escritos os poemas, além de não se preocupar em buscar uma compreensão mais aprofundada da arte, compreensão que vá além da forma e da sonoridade.

> O SUSTO
>
> Isto foi há muito tempo, na infância provinciana do autor, quando havia serões em família.
>
> Juquinha estava lendo, em voz alta, "A confederação dos tamoios".
>
> *Tararararararará, Tararararararará,*
> *Tararararararará, Tararararararará,*
> Lá pelas tantas, Gabriela deu o estrilo:
> - Mas não tem rima!
> Sensação. Ninguém parava de não acreditar. Juquinha, desamparado, lê às pressas os finais dos últimos versos...
> *quérulo... branco... tuba... inane... vaga... infinitamente...*
>
> Meu Deus! Como poderia ser aquilo?!
> A rima deve estar no meio, - diz, sentencioso, o major Pitaluga.
> E todos suspiraram, agradecidos.
> (QUINTANA, 1994, p.94)

O foco do poema é a reação que todos tiveram ao se dar conta que um poema tão supostamente arraigado aos moldes tradicionais como é *A confederação dos tamoios*, escrito pelo pioneiro romântico Gonçalves de Magalhães em 1856, possa ser escrito em versos brancos.

O poema, citado por Quintana em "O susto", é resultado da tentativa de Magalhães de enveredar-se pelos caminhos do gênero épico, uma vez que ele já havia visitado tanto o gênero lírico com, por exemplo, a muito citada obra *Suspiros poéticos e saudades*, datada de 1836 e considerada obra introdutória de nosso romantismo, como o gênero dramático com as peças *Antônio José* de 1838 e *Olgiato* de 1839.

Apesar do atraso histórico e cronológico que vem atrelado a esse longo poema épico, pois a sua publicação data de uma época que, de acordo com Bosi, "a essa altura, o indianismo já caminhara além das intuições dos árcades e pré-românticos e se estruturava como uma para-ideologia dentro do nacionalismo" (BOSI, 1997, p.99), o que Quintana coloca em evidência é o fato de que, na *Confederação dos tamoios*, o poeta romântico abandona as rimas em prol da utilização de versos brancos como demonstram as estrofes abaixo retiradas do "Canto I – Morte de Comorim".

> ..... quero primeiro
> Que em torno destas pedras assentados
> Me contes se em combate, ou de que modo
> O bravo Comorim perdeu a vida.
>
> Ai! Exclama o Cacique, nenhum homem
> morreu ainda por mais nobre causa!
> Era meu filho!... E como morreria
> Senão lutando tão audaz guerreiro!
> (MAGALHÃES, 1961, p.61)

Fato esse que, ao contrário do que se possa pensar num primeiro momento, não torna mais fácil o fazer poético, pois, como afirma o próprio Quintana, no poema intitulado "Mistérios da língua portuguesa", publicado no *Caderno H*: "o mais difícil, quando se escreve em prosa, é evitar as rimas e, quando se escreve em verso, achar uma rima" (QUINTANA, 1998, p.159), ao contrário, torna o fazer poético mais complexo, pois o abandono da sonoridade evidente das rimas é algo que não pode afetar, de modo algum, o ritmo do poema, pois "um contorno rítmico de um tipo qualquer é tão inseparável da noção da prosa como da de verso" (SAPIR, 1969, p. 134).

Mais do que ressaltar o fato de "evitar as rimas", em "O susto", Mário Quintana ressalta a dificuldade que tem o leitor em estabelecer um diálogo com um poema que foge ao tradicional, pois, quando Gabriela dá o alarme de que o poema que estava sendo lido por Juquinha "não tem rima", todos se espantam e a incredulidade toma conta dos presentes do serão da "infância provinciana do autor". A incredulidade inicial parece ser seguida pela ânsia de encontrar as rimas perdidas que ante a explicação sentenciosa do Major Pitaluga, "a rima deve estar no meio", a surpresa inicial cede lugar ao alívio geral.

Quintana ironicamente mostra que era preciso encontrar as rimas, ou uma explicação urgente para o sumiço delas, para amenizar o estranhamento causado por um poema que foge, mesmo que não totalmente, aos padrões genericamente associados à poesia. De acordo com Goldstein, a rima interna ocorre quando há "rima entre a palavra final de um verso e outra do interior do verso seguinte" (GOLDSTEIN, 1995, p.44), e é interessante notar que como demonstram os versos acima, a *Confederação dos tamoios*, ainda que representando uma tentativa de exploração tardia do gênero épico tradicional, é um poema de versos brancos sem rimas internas. A explicação do Major, descrita por Quintana, baseia-se em uma suposição que logo é aceita por todos com alívio, pois não é afirmado com veemência o paradeiro das rimas do poema, somente é levantada a hipótese das rimas estarem nos meio dos versos. Isso mostra a indiscutível força da tradição.

Se somente abandonar o uso de rimas já se mostra algo tão polêmico, o que dizer então do poema em prosa? Com "O susto", e com muitos outros quintanares, o autor busca no passado, ou constrói a partir dele, uma maneira de problematizar a poesia e de tentar discutir com o leitor os elementos poéticos que povoam sua inquietação de poeta crítico. Deste modo, consegue esboçar quão difícil pode ser abandonar traços marcantes da tradicional poesia, conservando sempre o poema como meio de expressão de eu lírico.

O gesto de Quintana nos faz lembrar uma colocação do grande poeta moderno português Fernando Pessoa, ele afirma de maneira lírica na nota introdutória de *Ficções do interlúdio* que "em prosa parece ser mais difícil 'outrar'" (PESSOA, 1992, p. 198, aspas do autor). Ou seja, o formato da prosa, para Pessoa, parece representar um elemento dificultador no processo de deixar revelar um eu lírico que, mesmo sob uma voz heteronímica, como é o caso de Pessoa, é sempre outro em relação à identidade do ser humano que nasceu ou tornou-se poeta.

Quanto ao abandono das rimas e de outros elementos tradicionais da poesia ressaltamos mais um questionamento de Mário Quintana à falta de abertura estética por parte dos leitores, publicado em *Porta Giratória*, em 1988. Trata-se do poema intitulado "Até quando?", no qual o poeta, mais uma vez comenta a dificuldade no tocante a aceitação daquilo que foge do considerado costumeiro pelo público leitor.

> ATÉ QUANDO?
>
> E eis, que pela vigésima nona vez, uma outra senhora gorda me diz:
> - Mas aquele seu poema não tem rima nem nada!
>
> Note-se que a frase, já clássica nos anais da minha indignação, não se limita a denunciar "não tem rima" mas ainda acrescenta "nem nada". Tornou-se, pois, uma expressão idiomática, tão arraigada está no bestunto das gentes. Excusado responder-lhes que gregos e romanos – de cuja cultura descendemos a trancos e barrancos – passaram muito bem sem as rimas durante milênios. Excusado responder-lhes isso, porque, nas poucas vezes que o fiz, elas não desmaiaram não, mas o que quase me matou foi o seu ar atônito, que logo passava do espanto a um sorriso de incredulidade (QUINTANA, 1997, p.116).

A ironia típica de Quintana vem nesse poema acompanhada do sentimento de indignação, pelo fato de a "senhora gorda", imagem recorrente em Quintana, figurando um leitor, ou uma leitora incompetente, afirmar que o poema "não tem rima nem nada", dando a idéia de que a rima seria o elemento principal para se conceber um poema. Além disso, o autor também está insatisfeito com a freqüência das observações desse tipo que são dirigidas a ele, fato esse demonstrado pelo título do poema que pergunta até quando o

poeta e a poesia terão que suportar esse tipo de reclamação por parte dos leitores, pela hipérbole que inicia o poema e, principalmente pela menção de que a observação da "senhora gorda" já se converteu em "expressão idiomática, tão arraigada está no bestunto das gentes".

Esse poema nos leva a investigar algumas informações sobre o uso do verso e das rimas dentre os gregos e romanos, que são culturas das quais somos "a trancos e barrancos" descendentes. Além de Aristóteles apontar na sua *Poética* que o simples uso do verso não constitui fator determinante para a obtenção de um texto inserido no contexto da poesia, Antonio Candido, na obra *O estudo analítico do poema* observa que as primeiras ocorrências de poemas rimados somente foram observadas a partir dos séculos IV e V da era cristã e a acentuação do uso delas somente se deu com a decadência do latim e o surgimento das línguas neolatinas.

Sendo assim, o poeta tem razão ao indignar-se diante da incredulidade dos leitores que resistem em aceitar poemas sem rima e sem métrica, uma vez que esse tipo de poema faz parte da nossa própria e precária ancestralidade cultural, origem essa que muitas vezes é esquecida ou não devidamente valorizada pelos leitores, mas que foi devidamente recuperada pelo poeta Mário Quintana.

O poeta também brinca com as formas empregadas dentro de sua própria obra, um exemplo disso é o poema "Meu trecho predileto" publicado em *Sapato Florido* de 1948,

> MEU TRECHO PREDILETO
>
> O que mais me comove, em música, são essas notas soltas – pobres notas únicas – que do teclado arranca o afinador de pianos... (QUINTANA, 1994, p. 28).

que volta a ser publicado, sob o título de "Música", em *Preparativos de viagem*, uma antologia realizada pelo próprio autor no ano de 1987.

> MÚSICA
>
> O que mais me comove em música
> São essas notas soltas
> – pobres notas únicas –
> Que do teclado arranca o afinador de pianos.
> (QUINTANA, 1997, p.77)

Esse, no mínimo, curioso artifício nos faz deparar com questões que são importantes a qualquer um que se interesse por poemas em prosa. Longe de admitirmos que sejam duas simples ocorrências do mesmo poema, uma vez que estamos seguros de que a mudança de forma – prosa/verso ou verso/prosa – implica na construção de um poema distinto e novo. Por sua forma de apresentação e título, essa nota solta soa como uma dissonância que talvez se possa inferir como a realidade de sua própria poesia no universo lírico brasileiro e, ao mesmo tempo, aponta para o poeta, como indivíduo singular. Um outro exemplo desse tipo de jogo lúdico, presente na obra de Quintana, é o poema em prosa "Família desencontrada", publicado no *Caderno H*, que é aparece na composição de um poema homônimo em versos que faz parte do livro *Baú de espantos*.

No entanto, como tratar de questões tocantes ao lirismo ou à interpretação quando nos deparamos com semelhanças tamanhas construídas de maneira a provocarem diferenças tão decisivas?

Bárbara Johnson, em *Algumas conseqüências da diferença anatômica dos textos*, realiza uma tentativa de análise de um caso parecido quando disserta sobre a mudança da forma que ocorre em dois poemas escritos por Baudelaire – "La chevelure" e "Un hémisphère dans une chevelure". Para ela, o que ocorre em Baudelaire é a retomada em prosa do que o poeta já havia feito anteriormente em verso, afirmação que é impossível de ser feita no tocante a Mário Quintana, pois sabemos que o nosso poeta não datava a maioria de suas criações e que usava concomitantemente diferentes formas poéticas, reduzindo qualquer tentativa de afirmar qual poema foi escrito em primeiro lugar à mera especulação e restando ao leitor o deleite proporcionado por um exercício lúdico que envolve palavras e estruturas poéticas

Além disso, a pesquisadora afirma que os poemas em prosa "são uma forma inferior, imperfeita, destinada a ser ultrapassada e eliminada por uma forma ulterior e superior, (...) a prova de um declínio físico e intelectual lamentável" (JOHNSON, 1982, p. 116). Como o devido respeito, a afirmação da estudiosa de Baudelaire aproxima-se, em níveis diferentes, da afirmação vinda da pessoa referida por Quintana no poema "Até quando?".

Diante desse claro juízo de valor, podemos afirmar que, no caso de Quintana, a situação não se configura de maneira tão simples como a exposta por Johnson, em seu estudo a respeito de Baudelaire, pois é muito difícil afirmar onde há um maior grau de lirismo, se em "Meu trecho predileto" ou em "Música", ou ainda, onde a poesia quintanar se mostra de maneira superior ou inferior. Apenas podemos dizer que, em nossas

reflexões, ficou a impressão de que, na prosa, a leitura flui de maneira mais solta, deixando que a mensagem lírica adentre mais livremente o espírito do leitor e permitindo múltiplas interpretações. Já no verso, a leitura se dá de maneira mais marcada, acentuada pelas "quebras" rítmicas propiciadas pelo trabalho de versificação. Trabalho no qual as pausas maiores na leitura são determinadas pelos os versos do poema e não pelos os aspectos gramaticais e "semânticos", nas palavras de Cohen, da língua na qual o poema foi escrito.

Além disso, devemos levar em conta as mudanças que o poeta faz na pontuação e nos títulos dos poemas, já mencionadas. Na prosa, o poema termina com reticências, pontuação comum nos quintanares, sintoma de obra aberta que "ordena" ao leitor que continue o pensamento que poeta não pôde, ou não quis, terminar. O título do primeiro poema sugere algo pessoal – "Meu trecho predileto" – ao contrário do que acontece no segundo poema que possui um título mais amplo – "Música" – e que termina com ponto final, sugerindo algo que se distancia um pouco do eu lírico ou que já vem estabelecido pela própria estrutura do poema convidando, de maneira indireta, a adentrar a obra o pensamento do leitor como não ocorre com a versão do poema escrita em prosa, um convite explícito. Ainda que, no formato da prosa possa parecer mais difícil para o leitor apreender o lirismo contido no poema, nos dois quintanares em questão se faz impossível distinguir em qual deles a poesia se manifesta de maneira superior ou inferior sem que essa distinção seja apoiada unicamente no gosto e na sensibilidade de quem a faz.

Com essa "brincadeira", Quintana mostra que, ao contrário do que afirma Johnson, os poemas em prosa não são inferiores ou têm um grau menor de lirismo, e sim se configuram numa forma na qual o lirismo pode ser mais difícil de ser percebido, mais sutil, mais refinado, exigindo um esforço maior do leitor que sabe, ou deveria saber, que lirismo não está num formato que se pode medir e que, quando o objeto de leitura é Mário Quintana, não podemos nos enganar com um poeta que consegue atingir sempre um alto grau de lirismo e de musicalidade. Como confirma Yokosawa:

> Nos poemas em prosa, onde o poeta, um dos mais musicais da literatura, desmonta o verso sem alienar a musicalidade, onde ele alcança o milagre sonhado por Baudelaire de 'uma poesia musical sem ritmo e sem rima' (YOKOZAWA, 2000, p.78, aspas da autora).

Uma possível explicação para a amplitude no aproveitamento do poema em prosa na obra de Mário Quintana pode ser encontrada no trabalho da pesquisadora já citada Solange Fiúza Yokosawa, denominado *A memória lírica de Mário Quintana*. Nesse

trabalho, a pesquisadora discorre a respeito da poesia de Quintana e de sua participação em nossa modernidade e em nosso modernismo bem como a respeito da memória como componente formador de sua obra. A respeito dos quintanares de prosa e de uma possível influência, ela afirma:

> a escolha feita por Quintana para publicar, em jornal, preferencialmente os poemas escritos nessa forma poética, pode-se explicar também por dois motivos de ordem mais pragmática. Primeiro, por ser o poema em prosa, talvez, uma possibilidade de expressão menos difícil do que a forma versificada e, portanto, mais adequada para atender às exigências temporais a que está sujeito o escritor que escreve para informativos diários ou semanais (...). Segundo, porque, no poema em prosa, o lirismo vem de contrabando, misturado a elementos da prosa, como personagens, ação, tempo. Linguagem prosaica; de modo que o público jornalístico, numeroso, heterogêneo e nem sempre simpatizante da palavra, acaba lendo poesia sem saber, pois disfarçada de prosa (YOKOZAWA, 2000, p.77).

Além disso, a pesquisadora também aponta para o fato de que o "simbolismo se firmou de maneira sólida no panorama literário do Rio Grande do Sul, em detrimento à estética de Bilac" (idem, p. 122) e que "Quintana recebeu, por um lado, como muitos dos modernistas brasileiros, a influência do simbolismo francês e português, que deixaram presença registrada em sua poesia, por outro lado, tal presença foi reiterada pela existência de um simbolismo sólido e dominante nas letras gaúchas" (idem).

Portanto, se juntarmos as duas características apontadas pela estudiosa do poeta, a linguagem jornalística cotidiana empregada e a sólida influência da estética simbolista, mostrar-se-á diante de nós o poeta Mário Quintana como sendo um terreno fértil onde o poema em prosa não poderia deixar de brotar, como brotou, de maneira vigorosa.

A respeito do veio simbolista existente na poética de Mário Quintana, alguns comentários importantes são feitos pelo poeta, crítico e amigo pessoal de Quintana, Augusto Meyer, a quem o próprio Quintana chegou a apontar como mestre. De fato, na carta aberta dirigida a João Inácio, publicada em *A forma secreta* sob o título de "O 'fenômeno Quintana'", Meyer explica que o simbolismo ainda permanecia forte no Rio Grande do Sul mesmo quando da Semana de Arte Moderna de 1922. Além disso, Mário Quintana seria o poeta que, diante do panorama estético do Rio Grande do Sul, preencheria uma lacuna que ainda permanecia em aberto: o elo entre as influências simbolistas fortemente vigentes e o modernismo que começa a despontar no sul.

Meyer afirma que “faltava criar, fora daqueles moldes tradicionais, uma poesia sem compromissos, mais subjetiva, de visão mais ampla e direta, livre também das peias dialetais” (MEYER, 1971, p. 184), ou seja, uma poesia que representasse um poeta que colocasse em prática o verdadeiro desejo de libertar a si mesmo e a sua obra de tudo o que podia estar ditando regras.

E assim, mesmo com um forte e evidente veio simbolista, Quintana pôde criar uma obra que, mesclando gêneros, percorreu um longo caminho poético e explorar recantos ora conhecidos, ora escondidos de nossa lírica. Uma obra que, apesar de inserida em nosso sistema literário e fortemente compromissada com seu tempo, revela um autor que, sendo capaz de se definir poeticamente, esteve sempre certo de que “pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua” (QUINTANA, 1998, p.17).

Portanto, temos no veio simbolista e na necessidade de atingir o público leitor possíveis explicações para a ampla exploração do poema em prosa por parte de Mário Quintana e soluções para os inúmeros jogos lúdicos criados pela mente fecunda do poeta. O leitor, ao procurar notícias em um jornal acabava esbarrando na poesia, mesmo sem querer, por meio de um poeta que criava poesia criticando a poesia e, criticando a poesia, criticava toda o sistema literatura por meio da criação da obra literária.

Os poemas e fragmentos mencionados até agora também servem para dar uma amostra significativa do amplo uso da metalinguagem por parte de Quintana como processo básico para tecer seus principais motivos desse trabalho: poema, poeta e leitor, pois é com esse recurso que ele faz adentrar ao público o que chamamos de autocrítica. O amplo uso desse recurso também pode ser apoiado nas mesmas razões já citadas para ajudar a elucidar o uso do poema em prosa, pois, de acordo com Marcel Raymond, “fazer da poesia um meio de conhecimento é exatamente o que exigia o ensinamento de Baudelaire, de Mallarmé, de Rimbaud” (RAYMOND, 1997, p. 111), citação essa que também parece apontar para o já citado veio simbolista de Quintana como razão para mais uma de suas características marcantes.

De maneira geral, o uso da metalinguagem, como procedimento lírico na obra de Quintana, pode ser percebida em todo o decorrer de sua trajetória poética, no entanto são nos poemas em prosa que acreditamos estar a metalinguagem explorada de maneira mais profunda e sistemática a ponto de afirmarmos que são nos quintanares em prosa que o autor também exerce o papel de crítico.

Poetas como Octavio Paz, T. S. Elliot, Esra Pound ou os brasileiros Affonso Romano de Sant’Anna e Gilberto de Mendonça Teles, entre outros, tiveram, no decorrer de

suas carreiras, obras publicadas que podem ser separadas as publicações de livros dedicados à poesia e de livros dedicados aos trabalhos de crítica literária. Ao contrário deles, Mário Quintana, em toda obra, pôde mostrar através da metalinguagem que, além de um grande poeta, também foi um crítico brilhante. Todavia, seu trabalho crítico não se encontra em volumes separados de fácil leitura e reconhecimento, ao contrário, se encontra diluído em seus poemas, sobretudo nos poemas em prosa, tendo, quase sempre, como alvo de sua crítica a si mesmo, ou seja, seu papel como poeta dentro da literatura brasileira, o trabalho de elaboração de seus quintanares e a sua comunicação com o público. Criticando a si mesmo e ao leitor, pode realizar um trabalho que engloba, analisa e discute todo o processo artístico ao qual damos o nome de poesia.

Elliot chega a afirmar que alguém imbuído do ato da criação tem a possibilidade de ser o seu melhor crítico, pois é o único que realmente pode conhecer a matéria a ser criticada de maneira completa a ponto de o trabalho de criação e o de crítica estarem fundidos em uma só tarefa e, além disso, ressalta a superioridade daqueles autores que, no decorrer da criação de suas obras, foram capazes de fazer delas um trabalho crítico que tivessem como alvo seus próprios trabalhos. Ele afirma:

> Provavelmente a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico; o trabalho de peneiramento, combinação, construção expurgo, correção, ensaio – essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora. Sustento até mesmo que a crítica utilizada por um escritor hábil e experimentado em sua própria obra é a mais vital, a mais alta espécie de crítica; e (penso já tê-lo dito) que os escritores criativos são superiores a outros unicamente porque sua faculdade crítica é superior (ELLIOT, 1989, p. 57).

Haroldo de Campos abre o seu livro *Metalinguagem e outras metas* com a enfática afirmação de que “crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem” (CAMPOS, 1970, p. 7), e a essa definição podemos acrescentar a de que metalinguagem, quando a abordamos em âmbito poético, é diálogo, um diálogo que se estabelece em níveis diversos que saem do ambiente textual, chegando até o inconsciente do leitor.

Quando falamos em usar da metalinguagem como instrumento poético em Quintana, estamos tratando de uma poesia que se volta, é claro, ao Universo, mas o faz voltando-se a si mesma, uma poesia que transmite ao leitor o mundo, transmitindo-o através de um mergulho em sua própria essência. Sendo assim, temos no mínimo dois caminhos dialógicos por onde essa poesia se faz viajante. Um primeiro, dentro de si

mesma, através do dialogar consigo mesma, com o poeta que a capta e com o poema que a materializa; e um segundo, que se dá com o leitor, peça chave para que se consolide a literatura que, nesse caso, está incluído no processo que conhecemos como fazer poético.

Portanto, não seria possível fazer com que uma poesia crítica e auto reflexiva se materializasse em poemas que não fossem metapoemas, ou seja, poemas cuja linguagem volta-se a si mesma com mais ênfase a partir do modernismo e que é mencionada por Jakobson como sendo aquela que ocorre quando "o discurso focaliza o código" (JAKOBSON, 2003, p. 127). Em Quintana, há uma verdadeira discussão lírica, representada de maneira poética, onde se explora ao máximo o que Teles chama de "metalinguagem interna" (TELES, 1979, p. 216) quando o eu lírico, sujeito da enunciação, volta-se para seu próprio enunciado.

A metalinguagem é, na visão de Roland Barthes, a literatura sentindo-se dupla: "ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura" (BARTHES, 2003, p.28), portanto, numa obra em que a metalinguagem se faz tão presente como é o caso dos quintanares em prosa, é fácil perceber o duplo papel de seu autor, poeta e crítico da poesia, de si mesmo e de seus colegas de ofício literário, bem como se preocupa também com seu público, o que vem confirmar uma outra afirmação de Roland Barthes.

> Todo romancista, todo poeta, quaisquer que sejam os rodeios que possa fazer a teoria literária, deve falar de objetos e fenômenos mesmo que imaginários, exteriores e anteriores à linguagem: o mundo existe e o escritor fala, eis a literatura. O objeto da crítica é muito diferente; não é "o mundo", é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é discurso sobre um discurso; é uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem* que se exerce sobre uma linguagem primeira (BARTHES, 2003, p. 160, itálico e aspas do autor).

Destarte, podemos afirmar que os quintanares em prosa são o trabalho de um autor que efetua a junção entre o poeta e o crítico, pois, ao mesmo tempo em que fala do mundo de maneira lírica, confirmando a definição sucinta de literatura dada por Barthes, usa para esse propósito, muitas vezes, o que é mencionado por Barthes como sendo o objeto da crítica, isto é, o próprio discurso e, mais do que somente o discurso ou a linguagem, trata-se de fazer objeto de discussão a poesia ou a literatura como um todo.

Observemos o poema publicado em *Da preguiça como método de trabalho*.

O APANHADOR DE POEMAS

> Um poema sempre me pareceu algo assim como um pássaro engaiolado. E que, para apanhá-lo vivo, era preciso um cuidado infinito. Um poema não se pega a tiro. Nem a laço. Nem a grito. Não, o grito é o que mais o espanta. Um poema, é preciso esperá-lo com paciência e silenciosamente como um gato. É preciso que lhe armemos ciladas: com rimas, que são seu alpiste; há poemas que só se deixam apanhar com isto. Outros que só ficam presos atrás das catorze grades de um soneto. É preciso esperá-lo com assonâncias e aliterações, para que ele cante. É preciso recebê-lo com ritmo, para que ele comece a dançar. E há os poemas livres, imprevisíveis. Para esses é preciso inventar, na hora, armadilhas imprevistas (QUINTANA, 2000, p. 102 e 103).

Nesse poema o autor torna lírica a maneira pela qual um poema se materializa. Valendo-se da imagem de pássaro e utilizando os campos lexical e semântico a ele relacionado, gaiola, alpiste, canto, além de comparar o poeta ao gato que, pacientemente, espera seu poema-pássaro e carece, para apanhá-lo, de paciência e silêncio. Para o eu lírico, a poesia seria uma espécie de entidade livre, vivendo num universo espacial imagético no qual o poeta tenta "apanhá-la viva" sendo que, para apanhar cada um dos poemas, é necessária uma estratégia diferente, seja prevista pela norma para os de formato tradicional, seja imprevista e imprevisível para os que, de alguma forma, transgridem as normas já cristalizadas pelo tempo, utilizando desde a versificação livre até o formato da prosa.

Assim, "silenciosamente como um gato", Mário Quintana vai apanhando seus poemas e com eles tecendo, através da metalinguagem, os segredos da elaboração das "armadilhas" tão necessárias para a formação de um bom "apanhador de poemas". Trata-se de um metapoema fruto da tentativa de tornar lírico o processo da materialização da poesia até chegar ao poema, um poema que se volta à poesia sem deixar de lado o que ele é, objeto de lirismo e instrumento através do qual se modela o mundo real, um exemplo que mostra o quanto é possível assumir a "função metalingüística da linguagem" (JAKOBSON, 2003, p. 127) sem o abandono da "função poética" (Idem, p. 128) previamente assumida.

De acordo com Bense,

> Para esta poesia as palavras não são pretexto para os objetos, mas os objetos são pretextos para as palavras. Fala-se de certo modo de costas para as coisas, sobre palavras, metáforas, contextos, versos, sons, morfemas e fonemas. Trata-se de poesia em nível metalingüístico, de poesia de um mundo particular (Apud HAMBURGER, 1986, p.184).

Ou seja, trata-se de poesia que poetiza o próprio mundo do fazer poético. Um mundo que, ainda que "particular", como afirma o estudioso, certamente guarda dentro de si o próprio universo, também em constante expansão, similar ao que ocorre com o universo em que vivemos.

Fazer com que o poema volte-se para si mesmo é, ademais de uma tendência observada na lírica moderna, uma verdadeira necessidade que a perpassa. Uma poesia que, além de bela, quer-se crítica, funcionando como um divisor de águas para delimitação do que chamamos modernidade.

De acordo com Octavio Paz, a "modernidade começa como uma crítica da religião, da filosofia, da moral, do direito, da história, da economia e da política. A crítica é seu traço diferencial, seu sinal de nascimento" (PAZ, 1993, p.34), e, os novos poetas, ou seja, aqueles que compõem a lírica dos séculos XX e XXI, no caso em estudo o poeta Mário Quintana, "opuseram a esta linguagem a ironia e o prosaísmo" (Idem, p.43), o que leva o crítico a tecer a conclusão de que "no campo da literatura e das artes a estética da modernidade, desde o Romantismo até nossos dias, tem sido a da mudança. A tradição moderna é a da ruptura, uma tradição que nega a si própria a assim se perpetua" (Idem, p.53).

Além disso, se consultarmos o famoso ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito por Walter Benjamin e fundamental para tentarmos entender as mudanças que nos são constantes em nossa época, podemos observar que uma das circunstâncias apontadas por Benjamin para o declínio da "aura" da obra de arte na modernidade é o fato de que existe hoje uma busca por "fazer as coisas ficarem mais próximas" (BENJAMIN, 1996, p.170). Portanto, é justo considerar que um poema metalingüístico é um poema essencialmente moderno, pois, ao tentar mostrar ao leitor como se faz poesia, pode acabar fazendo com que caia por terra aquele ar de enigma tão comum em poemas que, muitas vezes, parecem tem sido escritos em uma espécie de código secreto e, assim, tentar aproximá-los do leitor.

Desse modo, de acordo com Chalhub,

> A metalinguagem, como traço que assinala a modernidade de um texto, é o desvendamento do mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código. O poema moderno é crítico nessa dimensão dupla da linguagem – *que diz que sabe o que diz*. Um metapoema não é aurático, e isso porque sua feitura está à mostra, dessacralizada e nua. (CHALHUB, 2002, p. 47, itálico da autora).

Assim, podemos concluir que Quintana tenta, a todo o momento, em seus textos em prosa, fazer aproximar a realidade poética da realidade cotidiana, a poesia do leitor e o papel de poeta ao papel de pensador da literatura, utilizando os poemas como meios por onde fluem suas palavras que, estabelecendo um diálogo com o mundo, com a poesia e com o leitor, cria-a, recria-a e a problematiza.

Edgar Allan Poe, em *A filosofia da composição*, expressa o desejo de se chegar mais perto do fazer poético ou do fazer literário por meio do esmiuçamento da fórmula que cada autor encontra para chegar ao produto final de sua arte. Ele afirma:

> Muitas vezes pensei quão interessante podia ser escrita uma revista por um autor que quisesse – isto é, que pudesse – pormenorizar, passo a passo, os processos pelos quais qualquer uma de suas composições atingia seu ponto de acabamento (POE, 1997, p. 912).

Tal afirmação nos leva a crer que essa pode ter sido a intenção de Quintana ao fazer seus poemas em prosa de maneira a voltar-se tanto para as questões que o incomodavam em todo o processo do fazer poético. Sabemos que Poe e Quintana são autores diferentes de contextos diferentes e épocas diferentes. No entanto, percebemos, em ambos, os efeitos do apelo da modernidade no sentido de praticar uma arte que, além da beleza, contivesse pensamento crítico movido por uma boa dose de reflexão e autoreflexão. O primeiro imagina, sugere e o segundo realiza o imaginado por Poe.

Sendo assim, Quintana prova que poesia não pode ser mais bem expressa, teorizada, problematizada ou elucidada de outra maneira senão por meio da própria poesia. E, para isso, faz com que o resultado de sua arte poética venha a surgir pelo voltar-se para o elemento humano – o poeta, para o elemento artístico – a poesia, bem como para o resultado da interação entre poesia e poeta – o poema.

Além disso, ciente de que a obra é um processo que se concretiza na leitura, Mário Quintana também vai explorar, por meio de sua poesia materializada no poema, aquilo que para ele seriam as possibilidades de realização de seu trabalho, seja pela engenhosa projeção de um “leitor ideal”, pela evidente frustração diante do imenso conjunto de leitores reais ou pela irônica relação com os críticos literários.

Devemos, no entanto, ter em mente o fato de que o metalingüístico é somente um dos aspectos, ainda que dos mais interessantes, dos quintanares. Todavia, é dessa matéria-

prima, a metalinguagem, que Quintana tece, no decorrer de sua obra, um trabalho crítico dos mais completos e interessantes de nossa literatura, tendo como motivos a poesia, o poeta e o poema, bem como o leitor em geral e o crítico literário. Uma poesia que, por de trás da simplicidade aparente e do uso de expressões cotidianas tiradas de temas do dia-a-dia, mascara o trabalho que, ora de poeta crítico, ora de crítico poeta, precisa, pelo menos, de uma tentativa de análise, pois revela uma poesia elaborada e complexa que, poetizando o que parece ser o lado simples do cotidiano, chega ao leitor como prova real e material de que "falar da linguagem talvez seja ainda pior do que escrever sobre o silêncio" (HEIDEGGER, 2004, p. 8).

2 - O FAZER POÉTICO SOB A ÓTICA DOS QUINTANARES EM PROSA

"Se as coisas são inatingíveis... Ora!".
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não fora
A presença distante das estrelas! "

Durante todo o decorrer da história literária, poetas dos mais diversos contextos e épocas têm provado que absolutamente tudo pode ser matéria de poesia. No entanto, o que parece ser um dos atrativos maiores a essa arte é justamente refletir a respeito de si mesma, principalmente no tocante à chamada lírica moderna, pois, como afirma Chalhub, "o poema que se pergunta sobre si mesmo e, nesse questionamento, expõe e desnuda a forma como que fez a própria pergunta é um poema, digamos assim, marcado com o signo da modernidade. Constrói-se contemplando ativamente a sua construção" (CHALHUB, 2002, p.42).

Assim sendo, poetas diversos fazem da poesia, e da crítica sobre ela, motivos para se realizar o poema e criá-lo, de acordo com esse intuito, empregando recursos metalingüísticos que vão ser explorados na medida em que acompanham a liberdade a qual cada poeta, em particular, se permite no ato da criação e do nível de autocrítica que cada um consegue atingir.

Dufrenne afirma que "a liberdade não repudia toda a regra, mas escolhe regras mais secretas, não tão facilmente formuláveis, mas não menos imperiosas, em conformidade com as quais o ritmo investe também sobre o mais delicado jogo dos timbres" (DUFRENNE, 1969, p.132). Ou seja, cada poeta, como um verdadeiro *chef* de cozinha, possui, dentro de suas idiossincrasias, os seus ingredientes secretos, que coloca em cada poema, isto é, sua norma interna que imperiosamente define sua liberdade criadora, o componente sutil e primordial de seu estilo, a forma com a qual fala da poesia, conseguindo através do falar sobre ela, tocar em assuntos que dizem respeito ao universo que o cerca e a si mesmo.

No caso de Mário Quintana, seus “ingredientes secretos” parecem ser o humor, uma pitada de ironia e a leveza com a qual trata de assuntos universais e a forma do poema em prosa, com a qual busca, no cotidiano, elementos que o fazem refletir sobre o papel do poeta, do poema, e, principalmente, da poesia diante da realidade que os engloba e da qual fazem parte. Sua poesia, muitas vezes, nos coloca diante de uma arte “Narciso”, ou seja, de uma entidade que constantemente parece estar mirando a si mesma num espelho imaginário fruto de sua própria identidade. Não se contempla, como faz o personagem mitológico, mas analisa-se, descreve-se e, com esse processo, realiza um exercício constante de autoreflexão que se materializa diante dos leitores por meio dos poemas, principalmente de poemas em prosa, a parte visível do sistema de arte chamado poesia.

Por meio dos recursos metalingüísticos, os quais também têm sido usados por poetas diversos no decorrer de nossa trajetória literária, Quintana prova que faz parte de um seleto grupo de grandes poetas, sobretudo daqueles que povoam o período mais recente ao qual damos o nome de modernidade.

De acordo com Cohen:

> Ou a poesia é uma graça vinda do céu, que se deve receber em silêncio e recolhimento, ou decidimos falar dela; neste caso, é preciso tentar fazê-lo de uma maneira positiva. Muitos críticos preferem falar da poesia só poeticamente. Seus comentários e explicações são um segundo poema, superposto ao primeiro, lirismo sobre lirismo. (COHEN, 1978, p.25)

Mário Quintana representa esse tipo de poeta crítico que, não assumindo uma atitude de “recolhimento”, decidiu falar de poesia de maneira poética, pois utilizando o recurso que, numa brincadeira matemática, podemos chamar de lirismo elevado ao quadrado, ou “lirismo sobre lirismo” como o diz Cohen, fez chegar até o leitor seus comentários, suas explicações, suas informações e, principalmente suas inquietações de um autor que não recebe a poesia em silêncio, ao contrário, sabe que a poesia pode, e deve, servir de inspiração e de conteúdo do poema, que pode ser estabelecido um diálogo com o discurso poético por meio do próprio discurso poético. Fazendo lirismo dialogar com lirismo, sabe ainda que fazer poesia também pode ser um modo de criticá-la e que cada poema primeiro pode ser sucedido por um poema segundo, por um terceiro e assim por diante num processo interno, cíclico e infinito de fazer poesia criticando-a, reinventando-a a todo instante de criação.

A poesia de Quintana é uma arte que grita chamando a atenção para si mesma e faz com o que o leitor, além de deleitar-se, pense a respeito do ser e da arte que está por detrás de cada poema lido.

Assim, procuraremos analisar nesse capítulo, como os poemas em prosa de Mário Quintana revelam toda uma discussão, bem como um posicionamento, diante de elementos poéticos, tais como a figura do poeta, a própria poesia e o poema na tentativa de elucidar um pouco o olhar com que o nosso autor encara a arte da qual é parte integrante e com a qual construiu seu modelo de universo.

Se dentre os três fatores que iremos estudar neste capítulo a figura do poeta já se mostra diferente dos outros dois ainda que diante de um olhar preliminar e mesmo ingênuo, pois é o elemento humano da tríade que forma o processo para o qual damos o nome poesia, estabelecer diferenças entre poesia e poema não parece assim, vista a olho nu, atividade tão simples, pois, muitas vezes, em várias ocasiões, nos deparamos com esses dois conceitos usados de maneira a provocar uma fácil, comum e previsível confusão.

Todavia, Octavio Paz, no já citado volume *El arco y la lira*, dedica algumas páginas de seu capítulo introdutório chamado "Poesia y poema" na tentativa de direcionar o pensamento de seus leitores rumo ao início de uma solução para essa questão que envolve conceitos que, embora intimamente ligados, merecem uma tentativa de diferenciação que parece ser crucial para uma boa leitura dos quintanares em prosa. De acordo com o crítico e também poeta Octavio Paz:

> la poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior (PAZ, 2003, p. 13),

enquanto que "el poema es una careta que oculta el vacío, ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana!" (idem), ou seja, o poema seria então parte e prova concreta da existência da entidade abstrata da poesia, um caminho, não o único embora o mais visível e eficiente, pelo qual a poesia se materializa ou se revela ao mundo.

Nesse processo, fica o poeta com a função de desempenhar o importante papel de "hilo conductor y transformador de la corriente poética" (idem, p. 14), como já dissemos, o elemento humano capaz de tornar possível um meio pela qual a poesia abstrata possa se revelar por meio de uma obra concreta, o elemento transformador e unificador que trabalha como elo entre a abstração da poesia e a concretude do poema.

Em resumo, podemos, mais uma vez, citar o estudioso Octavio Paz, numa tentativa, ainda que parcial de elucidar a questão que envolve a poesia e o poema:

> un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro, canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y se revela plenamente (idem).

Destarte, após essa tentativa breve de elucidar as diferenças conceituais entre poesia e poema e de entender o papel do poeta como fator humano na transformação de um em outro, passamos ao estudo desses elementos no universo dos poemas em prosa de Mário Quintana.

2.1 – O poeta e a poesia

"Escrever... Mas por quê? Por vaidade, está visto...
Pura vaidade, escrever!
Pegar da pena... Olhai que graça terá isto,
Se já sabe tudo o que vai dizer!..

.

Como já foi dito, Mário Quintana fez, em toda sua produção poética, seja ela em verso ou em prosa, da poesia semente para cultivo do poema e força motriz para a própria vivência artística. Para ele, "todas as artes são manifestações diversas da poesia – inclusive, às vezes, a própria poesia" (QUINTANA, 1998, p.25), ou seja, poesia é algo que transcende tempo, espaço e, especialmente, no campo das artes, padrões estabelecidos pelo uso contínuo ou pela tradição.

Sabemos que o ser humano, ao contrário da poesia, nunca se configura em algo extemporâneo, pois está sempre sujeito a seu tempo e a seu espaço. O grande mistério, então, consiste na capacidade de criação de algo cujas qualidades e características transcendem as principais limitações de seu criador: a poesia. Acreditamos ser esse o mistério que incomoda e, ao mesmo tempo, fascina o nosso poeta, pois ele (o mistério), esse ato de criação que parece fruto de magia, é um dos motivos que se insere em muitas de suas composições, como uma nota tônica que sobressai sobre as demais notas-motivo,

sempre no intuito de tentar responder a questões do tipo o que é poesia e, principalmente, o que é fazer poesia, isto é, qual a razão e a essência desse "entregar-se ao fascínio da ausência de tempo" (BLANCHOT, 1987, p.20) ou permanecer sempre em um tempo eternamente "presente, sem presença" (Idem).

De acordo com Wolfgang Kayser, "o motivo, como reconhecemos por outro lado, não está, precisamente, fixo nem concretizado. Só o apreendemos, quando abstraímos de qualquer fixação individual. O que resta depois como motivo é de notável firmeza estrutural" (KAYSER, 1967, p. 82) e, além disso, "o motivo é uma situação típica, que se repete, e, portanto, cheia de significado humano" (Idem, p. 83).

É em direção a essa dúvida essencial, a esse "motivo" – o que é fazer poesia – que o poeta direciona a sua própria arte e dela nascem muitos dos seus metapoemas em prosa, cujos questionamentos se concretizam em forma de poemas que são lançados aos leitores, os quais podem perceber as diferentes possibilidades de compreensão do poético e do poetar como afirma Chalhub:

> Os metapoemas são cenas de escritura por onde passa a história da linguagem (...), suscitam problemas teóricos do ato de poetar, suscitam tematicamente a mais essencial pergunta, aquela que funda o ato criativo: "O que é (fazer a) poesia?" (CHALHUB, 2002, p. 60, aspas e parênteses da autora).

Além disso, para o poeta Mário Quintana, poesia parece ser, antes de tudo, terreno fértil sempre à espera de que alguém cultive nele a semente do poema por meio do adubo da criatividade regado pela memória. Isso se revela nos muitos poemas em prosa nos quais a memória aparece como inspiração ou como ponto de partida para se chegar à obra definitiva, num constante embate entre a sabedoria adquirida com a experiência de vida e a construção intelectual e, ainda, o uso e a criação dessa sabedoria no propósito de se fazer arte.

Chama-nos a atenção o fato de que, nos quintanares, a memória se mostrar muito mais como fruto da imaginação poética do que resultado de uma possível escavação do passado, ou seja, para o poeta, a poesia é um instrumento com o qual se constrói a verdadeira memória, pois "para algo existir mesmo – um deus, um bicho, um universo, um anjo... – é preciso que alguém tenha consciência dele. Ou simplesmente que o tenha inventado" (QUINTANA, 1998, p.15).

Um exemplo disso é o poema em prosa "Feliz!", publicado em *Sapato Florido*, que transcrevemos a seguir:

> FELIZ!
>
> Deitado no alto do carro de feno... com os braços e as pernas abertos em X... e as nuvens, os vôos passando por cima... Por que estradas de abril viajei assim um dia? De que tempos, de que terras guardei essa antiga lembrança que talvez seja a mais feliz das minhas falsas recordações (QUINTANA, 1994, p.34).

Nesse poema, o final rompe com a expectativa do possível real e revela o texto como invenção, criação. Podemos identificar nele um processo pelo qual a poesia propicia a criação de uma cena que é seguida pela revelação, dita quase em tom confessional, de que se trata de uma das muitas "falsas recordações" inteiramente construídas por meio da poesia e que, muitas vezes, compõem o que há de mais importante e interessante na memória e na biografia de um poeta como confirmou também Baudelaire, "tenho mais lembranças que se tivesse mil anos" (apud ROSENFIELD, 1996, p.133), ou seja, que em sua biografia poética "inventada" caberia muitas e muitas biografia ditas reais, pois a biografia de um poeta são seus poemas.

No caso de Quintana, a realidade inventada e, por conseguinte, a poesia é algo que pode ser mais capaz de despertar o interesse e a visão do leitor para consigo mesmo do que faria algo que tentasse representar uma realidade concreta tal qual uma fotografia ou notícia de jornal. Isso porque Quintana entende a arte como um poder, ou uma força, que leva o leitor a mirar a própria vida, bem como vê que uma realidade inteiramente "inventada" pode ser mais poética do que aquela considerada real, pois não sofre nenhuma contaminação por parte de fatos e acontecimentos ditos reais.

Assim sendo, ainda que muitas vezes constituída por manifestações que vão pelo caminho oposto ao real, a poesia constrói a possibilidade de tornar real um ato ou uma cena capaz de transmitir sensações totalmente reais e verdadeiras a cada leitor em particular e, por isso, a cena descrita no poema em questão se mostra totalmente lírica, no tocante a sua concepção e ao efeito proporcionado por ela.

Além de Quintana, muitos outros poetas buscaram construir a memória através da poesia e escreveram sobre esse processo ao longo de suas obras. Todavia chama-nos a atenção o que escreveu Fernando Pessoa, por meio do heterônimo Bernardo Soares, no *Livro do desassossego*.

> O meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro para mim. Nunca tive amores tão reais, tão cheios de verve, de sangue e de vida como os que tive com figuras que eu próprio criei. Que leais! Tenho saudades deles porque, como os outros, passam... (PESSOA, 1999, p. 371).

Diante disso, podemos observar claramente nesse fragmento que, assim como acontece com Mário Quintana, muitas vezes, construir uma memória poética deixa de lado as vivências e passa a tornar-se verdadeira necessidade criativa, uma maneira por que o poeta deixa a sua realidade humana, muitas vezes nada lírica, e assume uma outra biografia totalmente condizente com o universo de sua obra. No entanto, oferece, assim, ao leitor uma realidade constituída, mais rica e expressiva e acaba mostrando-lhe a essência da realidade.

Desse modo, no poema "Feliz!", mesmo se tratando de uma realidade inventada, a imagem chega até o leitor como se fosse realmente uma verdadeira lembrança que brota na mente de alguém cuja memória de tão real parece falha como mostra o uso das reticências e a indagação que o poeta faz dirigindo-se a um interlocutor imaginário ao qual também revela, como explosão de um *flash*, um quadro onde figura o mais completo e puro sentimento de felicidade, um momento presentificado que se faz eternidade no momento em que a poesia é plasmada por meio de imagens que conseguem representar algo que não precisa do tempo para existir, pois "quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo" (STEIGER, 1997, p.45).

Com esse poema, e com outros que aparecem em sua obra que têm a invenção da memória como um dos motivos principais, o poeta demonstra uma das mais preciosas funções da poesia que é incumbência de criar uma realidade não se atendo a nenhuma obrigação de reproduzi-la em obediência a fatos realmente ocorridos, pois, de acordo com Steiger, "no estilo lírico não se dá a 're'–produção lingüística de um fato" (STEIGER, 1997, p.21, aspas do autor), e, como afirma veementemente o próprio Quintana no *Caderno H*, "a verdade do mundo poético não tem de dar satisfações à verdade do mundo real – eis aí uma tese a defender" (QUINTANA, 1998, p.77) e confirma em *Sapato florido*, "a mentira é uma verdade que se esqueceu de acontecer" (QUINTANA, 1994, p. 76).

Mais do que inventar um passado lírico Quintana mostra em "Feliz!" que a poesia, além de reunir palavras, cenas e imagens oriundas da mente criadora do poeta, propicia a possibilidade de criar um jogo de sensações que se fazem poéticas através da descrição de

uma cena pseudo cotidiana, simples, como muitas que aparecem nos quintanares. E, ao mesmo tempo, reflete a posição de um poeta, diante do universo que o cerca, capaz de mostrar que, num simples momento, podem estar contidos tantos mistérios quantos existem em uma vida inteira, em um universo inteiro. Ele próprio chega a afirmar no seu micro poema "Da humilde verdade", também publicado em *Sapato florido*, composto por uma única sentença que diz "O quotidiano é o incógnito mistério" (QUINTANA, 1994, p.69). Uma frase curta e direta, de fácil entendimento e difícil interpretação, afinal "a profundidade não se entrega frontalmente, só se revela dissimilando-se na obra" (BLANCHOT, 1987, p. 172).

Além disso, abordando diretamente a cena descrita em "Feliz!" que transcrevemos, "deitado no alto do carro de feno... com os braços e as pernas abertos em X...", nos lembra a imagem do celebre desenho *O Homem vitruviano*, feito por Leonardo da Vinci por volta de 1490, dedicado a provar a perfeição simétrica entre as partes que compõem o corpo humano, estudadas exaustivamente por Leonardo. Podemos considerar uma semelhança com a cena descrita no poema de Mário Quintana, que acreditamos não ser casual, mas uma apologia à perfeição da poesia apresentada ainda como uma abstração que pode ser encontrada nas coisas mais simples e nas sensações grandiosas que são despertadas por ações e por circunstâncias ínfimas, bem como a relação de simetria que, no momento descrito, se estabelece entre o eu lírico, as criações distantes no tempo e no espaço, e o movimento infindável de pássaros e nuvens que flutuam imageticamente por cima de seu corpo. A simetria entre dois universos, o eu e o mundo, na poesia, são um só universo se expandindo uníssonos e constantemente.

Assim como Leonardo encontrou a simetria perfeita entre as partes de nosso corpo, podemos afirmar que Quintana consegue provar que, por meio da poesia, é possível encontrar a perfeição simétrica, ainda que em forma de sensação momentânea, entre o resgate da memória e a criação da realidade poética.

Observemos agora outro quintanar publicado no *Caderno H*:

> CRÔNICA
>
> Ah, essas pequenas coisas, tão quotidianas, tão prosaicas às vezes, de que se compõe meticulosamente a tecitura de um poema... talvez a poesia não passe de um gênero de crônica, apenas: uma espécie de crônica da eternidade (QUINTANA, 1998, p.128).

Nesse poema, podemos observar, mais uma vez, os processos de exploração e de valorização do cotidiano como matéria de poesia a qual, presente em tudo que compõe nosso dia-a-dia, parece estar sempre em estado amorfo, de espera latente, isto é, aguardando ser descoberta, observada, esculpida. Não foi a toa que o poeta deu a esse poema o título de "Crônica" que, na sua significação moderna, de acordo com Moisés, constitui um gênero literário que "concentra-se num acontecimento diário que tenha chamado a atenção do escritor" (MOISÉS, 1999, p. 133), e,

> implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, estimula a veia poética do prosador; ou dá margem a que este revele seus dotes de contado de histórias. No primeiro caso, resultado pode ser um autêntico poema em prosa; no segundo, um conto" (Idem).

Assim, podemos observar que o cotidiano é peça chave para a construção da poesia e da realidade quintanar que, além de servir como inspiração, serve também como motivo para os poemas, sobretudo quando esses são veiculados por meio do formato da prosa. Segue o poeta o que aponta Moisés na primeira possibilidade de crônica, ou seja, pode-se dizer exercício de escrever em prosa feito por alguém que parece ser construído por poesia, respirar poesia, ou seja, um verdadeiro poeta. Assim, Quintana nos faz ver em seu poema que escrever poesia é uma atividade que só pode exercida por alguém que se comprometa a ser um cronista do tempo e da "eternidade".

Voltando ao poema, devemos observar que a crônica referida pelo eu lírico não é aquela que comenta um fato diário que logo será esquecido com o seguir dos acontecimentos que trarão novas ocorrências, o poeta tenta mostrar aí que poesia é sempre um comentário diante do universal, reafirmando o caráter atemporal da verdadeira obra de arte, que atinge a eternidade a partir de um olhar, muitas vezes inspirado e despreocupado, que se volta a um momento cotidiano e que pode ser classificado como comum.

Por mais que esteja evidente o motivo do poema ser constituído por algo de aparência efêmera, isso pode não passar de pretexto para o poeta problematizar algo que transcende tempo e espaço. Para Quintana, a poesia é uma crônica eterna capaz de transformar fatos corriqueiros em motivos para uma reflexão de caráter universal a respeito de temas universais, nesse caso, o tema é a própria poesia, talvez o mais universal e abrangente de todos. Tal qual em "Crônica", a mesma idéia parece está figurada no poema, publicado em *Porta giratória*, ao qual o poeta dá o oportuno título de "Poesia".

POESIA

> Às vezes tudo se ilumina de uma intensa irrealidade, e é como se agora este pobre, este único, este efêmero minuto do mundo estivesse pintado numa tela, sempre... (QUINTANA, 1997, p.196).

Quintana se faz capaz de provar, por mais claro que esteja ao leitor o fato do poema ser fruto de um momento, que no momento mágico em que a obra se materializa está cristalizado nela toda a história de todo o universo. Paradoxo que é a reafirmação de que a poesia existe e de que está enraizada em toda obra já criada pela humanidade e, uma vez criada a obra poética, ela não mais se reduzirá ao momento que a gerou, pois esse já não é mais suficientemente grande para contê-la em toda sua infinitude e profundidade.

O poeta chega a afirmar a respeito de si mesmo que "eu não sou eu, sou o momento: passo" (QUINTANA, 1998, p.152). E, nesse jogo antitético entre "não sou" e "sou", nos faz compreender melhor o "um no outro" (STAIGER, 1997, p.59), de que fala Staiger, ou seja, o poeta desaparece como homem ao se fundir ao objeto do poema, desaparece quando "tudo se ilumina de uma intensa irrealidade". O poeta parte da natureza, do tempo e do espaço físicos e os transforma em atemporalidade.

E, ainda que quase tudo possa ser reduzido, a um fragmento ou a um resumo, a poesia é completa em si mesma, e sua completude jamais se reduzirá, ao contrário, com o decorrer do tempo, seu significado sempre se expandirá assim como o próprio universo, pois, contida em um poema, a poesia entrará em contato com mentalidades diferentes, em épocas diferentes que ampliarão sua gama de interpretações, mensagens e ensinamentos. Enfim, ao contrário de muitas manifestações humanas, e do próprio ser humano, a poesia parece ser uma das poucas coisas cujos efeitos sempre se expandem. Ao mesmo tempo em que o poeta se mostra consciente que ele é efêmero, de que ele passa, transmite também a certeza de que a poesia, e só ela, fica, pois é "uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas" (FRIEDRICH, 1991, p.16).

Assim, o poeta se permite o direito de tentar prever o futuro de sua arte. Em Quintana, isso parece estar estampado no poema "2005", publicado em *A vaca e o hipogrifo*, livro cuja primeira edição é datada de 1977, vinte e oito anos antes da data título do poema, numa espécie de prospecção:

2005

> Com a decadência da arte da leitura, daqui a trinta anos os nossos romancistas serão reeditados exclusivamente em histórias em quadrinhos...
> A grande consolação é que jamais poderão fazer uma coisa dessas com os poetas.
> A poesia é irredutível (QUINTANA, 1995, p.28).

Para o autor, o século XXI parece estar marcado pela decadência da leitura em prol de algo que tenha um caráter mais visual como as histórias em quadrinhos nas quais, como sabemos, a leitura do texto, quando incluído nos enredos, está indispensavelmente associada às onomatopéias e à visualização de muitos outros elementos puramente gráficos. O poeta parece estar, em partes, correto quando à afirmação das edições em quadrinhos de obras consideradas clássicas da nossa literatura e da literatura universal.

Ainda que não exclusivamente, como afirmado no poema em questão, muitos textos literários, atualmente, são editados também em formato de quadrinhos e assim vemos disponíveis, nas nossas modernas mega livrarias, físicas ou virtuais, edições de *Dom Quixote* (Cervantes), *Romeu e Julieta* (Shakespeare), *Ilíada* e *Odisséia* (Homero) além de obras dos brasileiros como *O homem que sabia javanês* (Lima Barreto), *Uns braços* (Machado de Assis), *Casa grande e senzala* (Gilberto Freire), entre outras, nesse formato que atende aos apelos de nossa sociedade tão atualmente ligada à imagem visual.

No entanto, ainda que textos épicos, dramáticos e romances possam ser passíveis de uma adaptação para a linguagem dos quadrinhos, seria algo impossível de se imaginar um processo como esse sendo sofrido por um texto lírico, pois “el género lírico siente brotar del estado místico de auto alienación y unidad un mundo de imágenes y símbolos cuyo colorido, causalidad y velocidad son totalmente distintos del mundo del escultor y del poeta épico” (NIETZSCHE, 1973, p.63 e 64) e “la poesía del lírico no puede expresar nada que no esté ya, con máxima generalidad y vigencia universal” (Idem, p.71 e 72).

Walter Benjamin, no já mencionado ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, ao tratar das “tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas” (BENJAMIN, 1994, p.166), atenta para o fato de que, na era da “reprodutibilidade técnica” (Idem), “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que ela se encontra (Idem, p. 167). Para o estudioso, “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura” (Idem, p. 168), isto é, “substitui a existência única da obra por uma existência serial” (Idem).

Temos, porém, que ter em mente o fato de que Benjamin fala somente de um processo de reprodução da obra de arte como algo que quebraria a magia contida nela enquanto guardiã de um momento eternizado em uma realização artística. Mário Quintana, por sua vez, em "2005", aprofunda o pensamento de Benjamin e trata de um processo impossível de adaptação da poesia que viabilizasse sua representação no formato das histórias em quadrinhos.

Ora, se somente a reprodutibilidade da obra já se mostra uma diminuição de sua "aura", como afirma Benjamin, podemos afirmar que a adaptação, no tocante à poesia, pode configurar sua destruição, pois, se "a poesia é irredutível", ela é também inadaptável.

Assim, se Mário Quintana está parcialmente correto em afirmar que são cada vez maiores as edições de clássicos em quadrinhos, ainda que exagere em prever a exclusividade das transformações das obras nesse tipo de arte visual dentro de nossa realidade, ele está inteiramente correto ao afirmar a não edição da mesma forma da poesia, já que "a poesia é irredutível", ou nas palavras de Heidegger: "o pensamento busca elaborar uma representação universal da linguagem. O universal, o que para toda e qualquer coisa, chama-se essência" (HEIDEGGER, 2004, p. 7) e, a poesia é, de fato, irredutível em sua essência e em sua universalidade. Além disso, nas palavras do também poeta Mallarmé: "só a beleza existe, e sua expressão perfeita é apenas uma: a poesia" (MARLLARMÉ, apud DUFRENNE, 1969, p.130), beleza que também não se reduz, não se traduz e nem pode ser representada à maneira da visualidade da época da reprodutibilidade, pois "a expressão poética não é redutível a nenhuma outra – só ela se exprime a si própria" (MONTEIRO, 1965, p.17).

Mas, para Quintana, poesia, em toda sua completude e universalidade, não é privilégio de pessoas letradas ou de nível cultural considerado alto na sociedade. Para ele, baseado no fato de que tudo é manifestação da poesia, esta deve, por conseguinte, ser capaz também de atingir a tudo e a todos e o grau de intimidade que se tem com a poesia depende mais da sensibilidade de quem tenta o contato com ela do que da erudição de quem pensa que a entende. De acordo com o crítico e poeta T. S. Eliot "a poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida" (apud FRIEDRICH, 1991, p.15).

Observemos agora o fragmento de uma entrevista concedida por Quintana ao boletim do IBNA, e publicado em forma de poema em prosa no livro *A vaca e o hipogrifo*, sob o título "De uma entrevista para o boletim do IBNA":

DE UMA ENTREVISTA PARA O BOLETIM DO IBNA

> Não pretendo que a poesia seja um antídoto para a tecnocracia atual. Mas sim um alívio. Como quem se livra de vez em quando de um sapato apertado e passeia descalço sobre a relva, ficando assim mais próximo da natureza, mais por dentro da vida. Porque as máquinas um dia viram sucata. A poesia, nunca (QUINTANA, 1995, p. 50).

Mais uma vez, podemos observar que Quintana toca no assunto que diz respeito as funções que assume a sua poesia. Seu intuito é o de que poesia seja um "alívio" e não uma solução para os problemas atuais. Válvula de escape, porto seguro para quem deseja um momento de encontro consigo, com a natureza, com as sensações simples propiciadas pelas coisas aparentemente simples, rota de fuga para um ponto qualquer no universo longe da tecnocracia que nos cerca. Ela é como um gole de água fresca para aqueles que precisam fazer de sua rotina um eterno cruzar de desertos. Quintana ainda volta a afirmar com veemência o caráter irredutível da poesia que ao contrário das máquinas, não vira sucata, e, ao contrário do que ocorre com todo o aparato tecnológico que hoje cerca as nossas ações mais simples sem sequer nos darmos conta disso, não nasce fadada a se tornar obsoleta, a poesia é sempre atual, eternamente contemporânea, e, certamente, não se reduzirá a um monte de lixo feito daquilo que um dia foi considerado tecnologia de ponta além de que nunca perderá sua utilidade e nem se tornará desnecessária tentando permanecer útil enquanto existir alguém capaz de ver e sentir a beleza essencial do mundo e do outro. Afinal,

> os espíritos livres não perguntam para que serve o poema que os perturba, os exalta, os arranca ao condicionalismo da sua vida de todos os dias; é para eles um caminho de libertação, não da condição humana, mas da condição desumana em que a sociedade os encerra (MONTEIRO, 1965, p.44).

O poema em questão nos faz lembrar um fragmento do famoso "Último discurso", escrito por Charles Chaplin e proferido por seu personagem Carlitos, no filme *O grande ditador*, de 1940, no qual Chaplin criticava o nazismo e o fascismo.

> A máquina, que produz abundância, tem-nos deixado em penúria. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos; nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que de máquinas, precisamos de humanidade. Mais do que de inteligência, precisamos de afeição

> e doçura. Sem essas virtudes, a vida será de violência e tudo será perdido. (CHAPLIN, http://www.culturabrasil.pro.br/chaplin1.htm)

Quintana mantinha uma profunda admiração para com o cineasta e, principalmente, para com seu personagem mais famoso a ponto de manter uma imagem sua pendurada na parede de seu quarto no antigo Hotel Majestic, morada de muitos anos do poeta em Porto Alegre, hoje Casa de Cultura Mário Quintana.

Tal qual Chaplin, Quintana também percebe a necessidade de um alívio para a ditadura da tecnologia que afeta profundamente nossa sociedade e nos faz ver que esse alívio reside na sensibilidade, nos sentimentos, na doçura, enfim no que ainda resta de humano nas pessoas, fontes da poesia.

Quintana nos dá a certeza de que poesia não gera robôs que agem de maneira automatizada, ao contrário gera seres pensantes que conseguem agir de acordo com as decisões tomadas por sua própria visão de mundo.

Poesia é experiência, sentimento e sensação, não uma simples moeda de troca num mercado intelectual e nem algo que supostamente está ao alcance de poucos eleitos. Embora não sejam muitos aqueles que possuem talento, sensibilidade e olhar crítico para com o mundo a ponto de se tornarem poetas, podem ser incontáveis os que têm a chance de usufruir os benefícios do contato com a poesia. Sobre isso, nos foi interessante as colocações de Solange Yokosawa a respeito da poesia quintanar:

> Poesia não é coisa de doutos, de eruditos. Esses escrevem tratados, teses. Poesia é coisa de quem "não sabe", de quem assume diante do mundo a ignorância de uma criança. Porque não sabe, a criança pode ver o mundo de maneira desautomatizada. Para ela, um pedaço de vassoura pode ser um cavalo, uma latinha de sardinha pode ser um trem. Como a criança, o poeta é aquele que, por ter alcançado a ignorância poética, também inaugura o mundo a cada poema, de modo a lhe dar um sentido outro que aquele que o senso comum ou as ciências lhe conferiram (YOKOZAWA, 2000, p.157, aspas da autora).

Vemos que a estudiosa nos coloca uma idéia interessante ao afirmar a inauguração do mundo a cada poema produzido, essa afirmação nos faz pensar a respeito de um mundo de poesia que se "inaugura" ou se reinventa a cada instante, cada vez que um poema é escrito, assim como cada vez que um poema é lido. Ao contrário do mundo que se desenvolve de maneira linear como querem, algumas vezes, muitos estudiosos e cientistas, podemos considerar a poesia como algo que transcende o próprio saber tal qual compilado

pelas ciências no decorrer do desenvolvimento da humanidade. Ela é um instrumento crítico diante da desumanização que a tecnologia impõe ao ser humano.

Vemos também Quintana como alguém que encara a poesia como um caminho alternativo à linearidade do mundo, como ferramenta que o constrói, destrói e reconstrói a partir de qualquer momento da História ou do cotidiano, que teve a sorte de ser captado pelo olhar aguçado do poeta.

Em *Sapato florido*, está um outro exemplo de reconstrução do mundo a partir do fato histórico, possível somente por meio da poesia.

REMINISCÊNCIAS

> A enchente de 1941. Entrava-se de barco pelo corredor de velha casa de cômodos onde eu morava. Tínhamos assim um rio só para nós. Um rio de portas a dentro. Que dias aqueles! E de noite não era preciso sonhar: pois não andava um barco de verdade assombrando os corredores? Foi também a época em que era absolutamente desnecessário fazer poemas... (QUINTANA, 1994, p.99).

Em “Reminiscências”, vemos um fato calamitoso, uma enchente que realmente aconteceu no mês de abril do ano de 1941, com o transbordamento do rio Guaíba decorrente de um período de 22 dias de chuva intensa que atingiu seriamente a cidade de Porto Alegre e deixou cerca de 40.000 flagelados, na época cerca de 14% da população porto-alegrense, de acordo com os registros encontrados em artigos publicados no jornal gaúcho *Zero Hora* da época.

O que à primeira vista parece ter sido um fato absolutamente negativo, uma enchente cujo nível da água chegou a invadir casas, é reconstruído por meio da poesia em mais um belíssimo exemplo no qual a memória sofre um processo de reconstrução e transfiguração. No poema, o eu lírico coloca sobre o fato um olhar totalmente distinto do lado negativo arraigado à realidade de uma enchente, trazendo à tona uma visão totalmente onírica de algo que aparece nos jornais como uma tragédia natural.

Além disso, vemos o transformar do fato histórico em realidade lírica mostrada através de um poema “desnecessário”, pois é da própria desnecessidade de fazê-lo, ou de fazer poemas, que o poema nasce. É das noites, nas quais o sono não precisa dos sonhos para ser completo, que se faz a completude do poema e a infinitude lírica das imagens contidas nele. Assim, temos um outro tipo de testemunho, tão fiel à realidade quanto as manchetes exibidas pelos jornais, mas regido pela batuta da poesia, que mostra ao leitor

que a sua realidade é tão verdadeira quanto a realidade de cada um, “precisamos, apenas, acostumarmo-nos a levar a sério o que é dito em poesia e deixar uma palavra lírica servir igualmente de testemunho do homem como uma sentença dramática” (STEIGER, 1997, p.61).

No entanto, o testemunho poético do real é dado através de uma realidade ilimitada, recriada e que rompe com os padrões do que consideramos concreto, limitado. Esta é outra função da poesia que podemos observar descrita e exercida nos quintanares. Para o nosso autor, além de recriar a realidade e a memória, a poesia se faz porta-voz daquilo que cria e deixa no poema o testemunho disso como mostra a “Ressalva” feita pelo autor no *Caderno H*:

> RESSALVA
>
> Poesia não é a gente tentar em vão trepar pelas paredes, como se vê em tanto louco por aí: poesia é trepar mesmo pelas paredes (QUINTANA, 1998, p.56),

bem como a observação realizada “Em tempo”, em *A vaca e o hipogrifo*:

> EM TEMPO
>
> Com licença, posso meter um pouco a minha colher no assunto? Mas esse tão badalado realismo fantástico existiu sempre: é a poesia (QUINTANA, 1995, p.71).

Assim, vemos brotar da poesia uma “loucura lúcida” (QUINTANA, 1997, p. 170), que é capaz de transgredir normas cientificas em constante serviço da descoberta, da tomada de consciência e do conhecimento de nós, do outro e de todo o mundo que nos cerca.

Nos resta então inferir que poesia é, antes tudo, para o nosso poeta, uma busca constante e, conseqüentemente, infrutífera por produzir algo que seja definitivo, uma obra que tenha início e fim, um caminho pelo qual se faça possível o ato de sair do processo interminavelmente cíclico da poesia. Essa busca parece estar estampada no poema chamado “Poesia pura”, publicado em *Da preguiça como método de trabalho*:

POESIA PURA

> A poesia pura? Coisa tão impossível como a imaginação pura.
> Ambas se compõem de resíduos, detritos, restos de maré vazante...
> Mas sabe lá o que pode um mágico extrair daí!
> E a imponente, luzente cartola desses prestidigitadores de palco é apenas um pobre símbolo da maravilhosa lata de lixo dos Grandes e Verdadeiros Magos (QUINTANA, 2000, p.69).

Nesse poema, Quintana toca no assunto que se mostra o "Santo Graal" da arte poética, a chamada "poesia pura", e mostra que, ainda que ela seja uma coisa impossível, é a busca por ela que move o poeta, que o nutre e que alimenta a própria poesia. Mesmo sabendo que isso não é tarefa passível de cumprimento, parece-nos que poesia não é senão busca, e o poeta é sempre um viajante, um explorador ou garimpeiro a procura de um poema que se revele definitivo, pois "quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre" (BLANCHOT, 1987 p.171) e "sua *obra* consiste em trazê-lo de volta para o dia e dar-lhe, no dia, forma, rosto e realidade" (idem, itálico do autor). Diante disso, podemos afirmar que "poesia pura" é algo que somente existe na imaginação dos poetas, uma vez que poesia é fruto dos resíduos dos quais os magos-poetas criam e recriam a realidade.

No entanto, todo poema é uma purificação de resíduos da realidade, pois é definitivo no momento em que nasce, mas logo passa essa sensação para o poeta e, mais do que depressa, a busca é retomada, volta-se aos detritos, e só termina no momento da morte do autor. Pois, assim como a poesia é "crônica da eternidade", eterna é seu processo de criação e eterna é sua busca pela beleza e pela perfeição, pois "a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é" (BLANCHOT, 1987, p.13).

Assim, quem procura trilhar o caminho da poesia tem que estar preparado para enfrentar a busca, e somente ela, pois a poesia faz dos poetas eternos errantes em seus caminhos e meandros e, assim como nosso universo está em constante expansão, de acordo com as teorias da física, a poesia expande-se com ele e ingênuo será aquele que um dia chegar à conclusão de que sua busca chegou ao fim, o que chega ao fim é a vida, a busca continuará sempre que houver alguém disposto a percorrer esse caminho.

De acordo com o estudioso já citado neste trabalho Maurice Blanchot, na obra *O espaço literário*:

> O erro de Orfeu parece estar, então, no desejo que o leva a ver e a possuir Eurídice, ele, cujo único destino é o de cantá-la. Ele só é Orfeu no canto, só

> pode ter relações com Eurídice no seio do hino, só tem vida e verdade após o poema e por este, e Eurídice não representa outra coisa senão essa dependência mágica que, fora do canto, faz de Orfeu uma sombra e não o liberta, vivo e soberano, senão no espaço da medida órfica. Sim, isso é verdade: somente no canto Orfeu tem poder sobre Eurídice, mas, também no canto, Eurídice já está perdida e o próprio Orfeu é o Orfeu disperso, o 'infinitamente morto' que a força do canto faz dele, desde agora. Ele perde Eurídice e perde-se a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao canto, tal como é necessária à obra a prova da ociosidade eterna (BLANCHOT, 1987 p.173, aspas do autor).

Ou seja, não importa quão grande é o desejo de se encontrar a poesia, pois quanto maior ele for, maior será o erro de quem o sente realizado. Poesia é um eterno jogo de buscar-se e perder-se na busca, encontrar-se por um instante, que é fixado pelo poema, para perder-se tão logo o momento passe e a busca recomece.

E, para terminar nosso item que tenta discorrer sobre a visão do poeta sobre a própria poesia que vem estampada em seus poemas em prosa, citamos mais um poema, publicado em *Porta giratória*, ao qual o poeta dá, como em outros poemas de sua autoria, o oportuno título de "Poesia" e no qual o poeta tenta, ainda mais uma vez, definir o aquilo que, muitas vezes, nos parece impossível de formular uma definição:

> POESIA
>
> Impossível qualquer explicação: ou a gente aceita à primeira vista, ou não aceitará nunca: a poesia é o mistério evidente. Ela é obvia, mas não é chata como um axioma. E, embora evidente, traz sempre um imprevisível, uma surpresa, um descobrimento (QUINTANA, 1997, p.114).

Assim, vemos que a poesia sempre tornará inédito um momento por mais que ele nos pareça corriqueiro, que os pontos de vista contidos num poema se multiplicam na medida que esse obtenha mais leitores porque a poesia é um eterno descobrimento do aparentemente comum, uma eterna reinvenção da roda, afinal "a poesia foi sempre a verdade e a vida. A consciência do nada, na poesia, é uma esperança, uma absurda esperança, se quiserem, mas uma esperança, porque é pura consciência, e a pura consciência duma situação cria por si própria uma solidez" (MONTEIRO, 1965, p.6).

Quintana afirma, no poema cujo título é "E as coisas, o que são?", publicado em *Porta giratória*, que "um dos mistérios da poesia é que uma coisa só parece ela própria quando é comparada a outra coisa" (QUINTANA, 1997, p.51). Assim, ele afirma que essa "coisa" possui inúmeras possibilidades de se manifestar, em comparação com os

fenômenos da natureza, com as cenas do cotidiano, com outros tipos de manifestação artística ou com ocorrências diversas do próprio fenômeno da poesia. Como se é de esperar, cada leitor, diante de cada poema, estabelece seus pontos de comparação a fim de fazer sua leitura pessoal da obra, afinal "no dia em que já tiverem sido efetuadas todas as possíveis partidas de xadrez, ainda assim não se terão esgotado, neste mundo, os imprevisíveis jogos de imagens da poesia" (QUINTANA, 2000, p.106 e 107) e "decifrar o mistério da poesia é um sonho vão, mas uma tarefa imprescindível" (MONTEIRO, 1965, p.51).

2.2 – O poeta descobre-se por meio de sua própria obra

"Escrever... Mas por quê? Por vaidade, está visto...
Pura vaidade, escrever!
Pegar da pena... Olhai que graça terá isto,
Se já se sabe tudo o que se vai dizer!..."

O poeta é o elemento humano do processo chamado criação poética, o elo que, unindo a entidade abstrata da poesia à sua parte concreta o poema, propicia a transformação necessária para que algo visível, feito a partir da palavra, chegue até o leitor, completando assim um ciclo que vai da inspiração até o produto final da obra de arte, pois

> o poema, depois de criado, existe *per se*, em si mesmo, ao alcance de qualquer leitor, mas a poesia só existe *em outro ser*: primariamente, naqueles onde ela se encrava e se manifesta de modo originário, oferecendo-se à percepção objetiva de qualquer indivíduo; secundariamente, no espírito do indivíduo que a capta desses seres e tenta (ou não) objetivá-la num poema; terciariamente, no próprio poema resultante desse trabalho objetivador do indivíduo-poeta (LYRA, 1992, p. 7, itálicos do autor).

No entanto, cada autor tem sua visão a respeito de quem é poeta e, principalmente, do que é ser poeta, e é a visão que Mário Quintana tem a respeito disso, que está estampada em seus poemas em prosa, que tentaremos desvendar agora.

O poeta para Quintana, em síntese, parece ser alguém capaz de levar às últimas conseqüências o ato infinito de lapidar as palavras até conseguir uma jóia perfeita: o

poema. Alguém que não cessa de buscar a perfeição, mesmo sabendo que uma vez contido num poema, aquilo que era perfeito na poesia, enquanto entidade abstrata, perde-se, pois está plenamente ciente de que é impossível dar forma concreta perfeita à abstração poética. Esta consciência da estreiteza do molde-poema, para dizer a essência da poesia, acompanha os poetas desde o romantismo.

"Para se dar a impressão de que se fez uma coisa pela primeira vez, é preciso reescrever muito" (QUINTANA apud TÁVORA, 1986) e "é preciso escrever um poema várias vezes para que dê a impressão de que foi escrito pela primeira vez" (QUINTANA, 1998, p.121), afirma Quintana. Diante dessas afirmações, podemos admitir que ele chega a comparar o trabalho do poeta ao de um lapidador de diamantes; tal qual este, o poeta tem um trabalho exaustivo, doloroso, árduo e, muitas vezes constituindo-se de uma jornada repetitiva de leituras e reescrituras de um único fragmento, uma única palavra ou expressão lingüística, até que se configure algo o mais próximo possível daquilo imaginado pela mente criadora, como um possível brilhante. Assim coloca no poema "Trecho de carta", publicado em *A vaca e o hipogrifo*, que diz: "se nunca nasceste de ti mesmo, dolorosamente, na concepção de um poema... estás enganado: para os poetas não existe parto sem dor" (QUINTANA, 1995, p.10), pois cada poema que nasce, traz consigo um poeta que morre e renasce e um mundo que se reinventa e se reconstrói; similar ao lapidador, o poeta sempre procura diminuir as impurezas de seu produto.

No entanto, mundo e poeta têm seus pilares encravados em terreno perigoso repleto de falhas sísmicas, tendo como companhia a ameaça de um cataclisma dos modismos o qual, de tempos em tempos, acontece, a cada vez que um novo poema é escrito obrigando o poeta a matar-se no mesmo momento em que renasce.

Assim o coloca também no poema de nome "Nobreza", publicado no *Caderno H*, no qual afirma que "escreveu Buffon que o cavalo é um nobre animal. Bobagem... nobre animal é o poeta" (QUINTANA, 1998, p.42), afirmando que a vida do poeta, como a de um nobre puro-sangue, não é senão seu trabalho contínuo e incessante, uma vez que a poesia, como afirmou o próprio Quintana, deve servir de alívio à sociedade tecnocrata dentro da qual nos vemos engolidos.

Os poetas têm a difícil incumbência de serem os porta vozes desse processo, ou seja, aqueles que têm nas mãos a missão de trabalhar incansavelmente a fim de tornar esse alívio possível ao maior número de leitores, pois estão

> conscientes das exigências racionais do mundo em que vivem. Eles (os poetas) não se furtam ao desafio da reflexão e da análise, mas, embora mergulhem fundo nos meandros do pensamento, eles conseguem deixar emergir pensamentos e imagens nítidos, porém 'envoltos pelos segredos sensuais da arte' (ROSENFIELD, 1996, p.131, aspas da autora),

e são com esses "segredos sensuais" que os poetas podem conseguir desafiar o leitor a conquistar a sensação de alívio desejada e deixar de aceitar a realidade sem a questionar e, principalmente, sem se questionar, passando a ser consciente de si mesmo e do mundo que o cerca. Eles, os poetas, são os escolhidos para desempenhar a difícil, algumas vezes infrutífera, missão de abrir os olhos da sociedade que os cerca. Assim sendo, na verdade, "o criador – seja ele um romancista, um cineasta, um pintor, um poeta – não cria coisa alguma. E num mundo onde todas as coisas já existiam, o verdadeiro criador se limita apenas a mostrar tudo aquilo que os outros olhavam sem ver" (QUINTANA, 1997, p. 235).

Ser poeta, para Mário Quintana, também é enfrentar uma busca pela verdade que reside além da aparência das coisas, nesse ponto o ofício de poetar se aproxima da investigação filosófica diante da vida. A respeito disso, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, escreveu "y así me introduzco cada vez más en mi filosofía y creo ya en mí; más aún, si alguna vez debiera convertirme en un poeta, estoy dispuesto a ello" (NIETZSCHE, 1973, p.13), o que nos faz pensar que ambos, o filósofo e o poeta, têm plena consciência de que a busca pela verdade é, ao mesmo tempo, frustrante e infinita, sendo somente suportável se for trilhada por meio da poesia que é, como já vimos, também uma busca constante, ou seja uma forma de "ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida" (Idem, p.28), pois "solo como fenómeno estético esta justificada la existencia del mundo. (…) lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraza de la necesidad implicada de las antítesis en él acumuladas" (Idem, p.31).

Para Quintana, ser poeta é uma forma de missão que assumem aqueles que são dotados de uma espécie da força ou dom, que, oculto, consiste em uma sensibilidade extrema capaz de fazer com que uma pessoa comum imortalize-se na obra que produz a partir de um olhar dotado de visão peculiar e detalhista.

O poeta, quando olha a si próprio ou ao mundo que o cerca, é capaz de perceber mistérios e nuances invisíveis ao olhar comum como afirma o poeta e teórico da literatura Esra Pound:

> Os chamados poetas maiores fizeram quase todos, seu *próprio* dom, mas o termo peculiar "maior" indica antes um dom que lhes foi feito por Cronos. Quero dizer que tais poetas nasceram na hora exata, e que lhes foi dado juntar, concertar e harmonizar os resultados do trabalho de muitos homens (POUND, 1976, p.66, itálico e aspas do autor).

No entanto, Quintana não se furta de deixar registrado em seus poemas em prosa o que é ser poeta, deixa também a seus leitores, em seus poemas, pistas do que, para ele, representa o outro lado dessa misteriosa e sedutora moeda, isto é, registra ainda, muitas vezes de maneira irônica, aquilo que para ele não é ser poeta. Se formos examinar aquilo que, para Quintana, parece definir o que não é ser um poeta, chegaremos facilmente à conclusão de que, poeta não é aquele que, um dia, quis escrever versos simplesmente fazendo rimar palavras consideradas bonitas ou incomuns. Quanto a isso Pound chega a ser enfático ao ordenar "use o bom ornamento, ou não use nenhum" (POUND, 1976, p.12) e ainda define "'bem escrever' é escrever de maneira perfeitamente controlada, o escritor dizer justamente o que tem em mente. Ele o diz com total clareza e simplicidade" (idem, p.68, aspas do autor), pois "os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente. Quer dizer, que mantêm a sua precisão, a sua clareza. (...) A linguagem nebulosa dos trapaceiros serve apenas a objetivos temporários" (idem, p.36).

Em um pequeno poema, escrito em um tom que mescla depoimento, ironia e desabafo, ao qual deu o título de "Fatalidade" e publicou no *Caderno H*, Quintana, usando de uma rima interna, afirma que "o que mais enfurece o vento são esses poetas inveterados que o fazem rimar com lamento" (QUINTANA, 1998, p.15). Enfurece o poeta aqueles que crêem que poesia é apenas algo raso desprovido de um significado maior e incapazes de empunhar bandeiras mais pesadas do que a do simples entretenimento ou da beleza efêmera, crêem também que o efeito da poesia não precisa durar mais do que o tempo gasto na leitura do poema, ou que poesia se constrói como um número de mágica em um espetáculo de circo que, se interessante no momento em que é executado, deixa claro ao público que se trata apenas de um truque.

Alguém que se comporta como um mágico de circo, apesar de também ser um artista e merecer o devido respeito pelo entretenimento que proporciona a sua platéia, não pode se auto denominar poeta, pois poesia não admite arranjos que tentem em vão enganar o leitor e é "por causa dos ilusionistas é que hoje em dia muita gente acredita que poesia é truque" (QUINTANA, 1994, p.27) e, definitivamente, poesia não o é.

Ser poeta não é algo intencional, não se trata simplesmente de querer ser poeta, pois "saberá mesmo um poeta em que consiste essa espécie de força oculta que o faz poetar? Ele não tem culpa de ser poeta; portanto, não tem de que se desculpar ou explicar" (QUINTANA, 1997, p.5).

Pablo Neruda, em seu livro de memórias *Confesso que vivi*, afirma que a poesia é uma espécie de fatalidade que acontece ao poeta e, quando chega, é como se fosse um apelo a sua vocação como num "sacerdócio" (NERUDA, 1979, p. 270). No entanto, para Neruda apenas escutar esse chamado não é suficiente, é preciso entregar-se ao fazer poético e percorrer todos os desconhecidos meandros. Ele afirma:

> É preciso perder-se entre os que não conhecemos para que subitamente recolham o que é nosso da rua, da areia, das folhas caídas mil anos no mesmo bosque... e tomem ternamente esse objeto que nós fizemos... somente então seremos verdadeiramente poetas... Nesse objeto viverá a poesia. (Idem, p.264)

Além disso, poeta não é aquele que considera poesia motivo de disputa. Para Quintana, não tem sentido apontar o maior ou o menor dentre os poetas. Medir a grandeza de um poeta é tarefa para aqueles que não sabem que todo poeta é maior, na medida em que consegue encontrar sua poesia e fazer dela um meio de criar o seu mundo e de ajudar ao leitor a entender o mundo em vive. No poema "Perguntas", em *Da preguiça como método de trabalho*, o poeta clarifica ao leitor aquilo que pensa a respeito da tentativa de apontar esse ou aquele poeta como sendo o maior ou o melhor, tentativa na qual insistem muitos que se consideram admiradores ou conhecedores de poesia.

> PERGUNTAS
>
> Não tem sentido essas perguntas que mandam fazer nas pesquisas: qual o maior poeta, por exemplo. Cada poeta é o maior. Porque não há grandes nem pequenos poetas. Há apenas os que são e os que pensam que são. Estes não contam; quanto aos verdadeiros, cada qual é o grande, aliás, o único poeta do país de si mesmo (...) (QUINTANA, 2000, p.84).

Assim, ser poeta não é algo que se meça ou que tenha um meio termo, é uma questão, que, para Quintana, se mostra radical, ou se é ou não se é poeta. Não se é poeta somente no momento em que se está escrevendo poemas, se é poeta em todos os momentos da vida, independente da atividade que se está fazendo, e, principalmente, diante de todas as situações as quais se depara e de todas as coisas do mundo as quais se volta o olhar. Ser

poeta é estar acima de disputas por rótulos ou por qualquer coisa que possa tornar maior a vaidade humana. É necessidade premente de libertar-se de valores puramente terrenos e materiais e de sentimentos frívolos e superficiais em prol do cultivo de algo que transcende qualquer valor palpável ou título de grandeza. Não adianta simplesmente pensar que é poeta, poesia não é combustível para vaidade, ou seja "todo grande poeta só é poeta de uma única poesia. A grandeza de um poeta se mede pela intensidade com que está entregue a essa única poesia a ponto de nela sustentar inteiramente o seu dizer poético" (HEIDEGGER, 2004, p.27).

Parece-nos, ainda, que Quintana compartilha das idéias de Baudelaire que, no poema "O estranho", constrói um diálogo no qual esse "estranho" chega a pregar o total desprendimento em relação às coisas terrenas e materiais. Assim, o estranho afirma que não valoriza família, pátria, ouro, mas somente "as nuvens... as nuvens que passam lá... lá... as nuvens maravilhosas" (BAUDELAIRE apud ROSENFIELD, 1996 o p. 130). Assim, de acordo com Rosenfield, a respeito de Elliot e Baudelaire, "apenas um 'estranho' poderia pronunciar essas palavras infinitamente poéticas. Ambos encarnam esse estranho. Mas somente até certo ponto: sabem que ele pertence à 'prosa da vida'" (ROSENFIELD, 1996 o p. 130, aspas da autora). Quintana parece saber-se, assim como Baudelaire, guardião do papel do "estranho" enquanto poeta, ter consciência clara a respeito de sua missão: pertencer à "prosa da vida" sendo um "cronista da eternidade".

O poeta é um estranho também, porque suas necessidades e seus valores são diferentes das dos homens "mortais". Seus anseios, sua fome, sua miséria não são senão aquelas que acometem o espírito e não o corpo. Esse estranho parece estar condenado a vagar pelo nosso mundo tentando em vão aplacar a angústia de ser ele mesmo.

Quintana coloca isso também no poema "Os vira-luas", em *Sapato florido*, no qual compara os poetas com os cães que farejam a madrugada à procura de algo que consiga minimizar a fome por alimento. No entanto, a fome com a qual o poeta lida constantemente não é a que incentiva a procurar comida, é a fome da alma, muito mais difícil de ser saciada.

OS VIRA-LUAS

> Todos lhe dão, com uma disfarçada ternura, o nome, tão apropriado, de vira-latas. Mas e os vira-luas? Ah! ninguém se lembra desses outros vagabundos noturnos que vivem farejando a lua, insaciavelmente, para aplacar uma outra fome, uma outra miséria, que não é a do corpo... (QUINTANA, 1994, p.13).

Assim, comparando os poetas com os cães abandonados que vagam pelas ruas das cidades, o poeta afirma que o seu destino também é vagar. No entanto, ao contrário dos "vira-latas" que vagam para sobreviver, os "vira-luas" vagam pela ânsia de criar, pois sabem que, sem o ato da criação, estarão sempre desprovidos daquilo que, para eles, é o mais importante e deixarão abandonar-se pela própria vida.

Observemos agora o poema "Semelhanças & diferenças", de *A vaca e o hipogrifo*, poema no qual o papel do poeta é comparado com o do próprio Criador, deixando antever a possibilidade de dois tipos ou papéis de poetas: o mau poeta e o poeta verdadeiro.

> SEMELHANÇAS & DIFERENÇAS
>
> Deus criou o mundo "e viu que era bom". Desde então, nunca faltou um poeta que igualmente criou algo e também viu que era bom. Mas trata-se de poetas medíocres... (QUINTANA, 1995, p.41).

No entanto, Quintana representa o poeta como uma imagem de semelhança um pouco distorcida da imagem que temos tradicionalmente de Deus, pois se este cria algo a partir do nada, aquele faz com que essa criação seja humanizada, esteja ao alcance da consciência dos outros homens, ou seja, o poeta recria o já criado por Deus, tornando-o visível àqueles que mergulham em sua poesia.

Além disso, estamos diante da representação de um processo de dessacralização tanto do texto bíblico no tocante à imagem tradicional de Deus como um ser perfeito e onipotente, pois podemos ler o poema como sendo uma comparação estabelecida entre Deus e um poeta medíocre, ambos envaidecidos pela obra criada incapazes de enxergar nela possíveis defeitos, deficiências ou imperfeições. Assim, Quintana estende sua gama de questionamentos subentendidos a Deus como se exigisse dele um olhar autocrítico para com sua obra da mesma maneira que o fazem os poetas que não são "medíocres".

De acordo com o livro do *Gênesis*, a criação do mundo constitui uma seqüência de atos que, ao serem realizados, são automaticamente classificados de bons pelo seu Criador. Alguns exemplos: "Deus viu que a luz era boa, e separou as luz das trevas" (Gen, 1, 4). "Deus chamou ao elemento árido TERRA, e ao ajuntamento das águas MAR. E Deus viu que isto era bom" (Gen, 1, 10). "A terra produziu plantas, ervas que contém semente

segundo a sua espécie, e árvores que produzem fruto segundo a sua espécie, contendo o fruto a sua semente. E Deus viu que isto era bom" (Gen, 1, 12).

Dessa forma, podemos afirmar que se deve ter cuidado com julgamentos fundados na própria vaidade que "poetas medíocres" fazem a respeito de sua própria obra, pois, se por um lado Quintana parece questionar a Deus exigindo-lhe uma dose de autocrítica diante do mundo criado por ele, por outro critica os poetas que, classificando tudo o que escrevem como sendo "bom", brincam de ser Deus.

De acordo com Bosi, "o poeta é o doador de sentido" (BOSI, 2000, p. 163), pois é herdeiro do "fundamento da poesia" (Idem) que é o poder de nomear dado ao homem por Deus na criação do mundo. No entanto, para Quintana, aqueles que usam desse poder indiscriminadamente são "medíocres", pois crêem que o poder basta por si só, desconhecendo que o trabalho árduo deve vir obrigatoriamente atrelado ao ato de criação e, é claro, à autocrítica.

A maior fome que a alma do poeta sente, e que não consegue aplacar, é a fome por recriar um mundo mais humano, com mais emoção e menos automatismo, pois "repara como o poeta humaniza as coisas: dá hesitações às folhas, anseios ao vento. Talvez seja assim que Deus dá alma aos homens..." (QUINTANA, 1998, p.81), ou seja o poeta personaliza aquilo que acreditamos ser despersonalizado por sua própria natureza. E, é um deus na medida que o faz.

Quintana parece também partilhar da opinião de Carlos Drummond de Andrade, quando, em seu famoso "Poema de sete faces", afirma que o poeta é um ser "gauche na vida", ou de Pablo Neruda que afirmou em depoimento gravado ser "poeta por maldición". Todavia, no caso de Quintana, a maldição, ou o lado "gauche" do poeta verdadeiro é ser um deus indeciso e insatisfeito que põe constantemente em dúvida a qualidade de sua própria criação, ou seja, alguém que, ao criar algo, vê a poesia morrer um pouco diante da tentativa de materializá-la no poema, pois somente "poetas medíocres", abandonam a busca pela perfeição no meio do caminho com o sentimento ingênuo de que a encontraram ou a certeza de que fizeram algo definitivamente bom, pois afirma em um "Versículo inédito do gênesis**"** (*Caderno H*), em mais um exemplo de dessacralização das Sagradas Escrituras, que "eis que, tendo Deus descansado no sétimo dia, os poetas continuaram a obra da criação" (QUINTANA, 1998, p.6), criação que precisa de muito mais do que sete dias para ser completada, pois nunca chegará ao estágio conclusivo, impossibilitando a seu criador de descansar "no sétimo dia". Afinal, "a consciência ultrapassou as formas ingênuas da imaginação autêntica, desconfia doravante do 'semipensado' e reluta em

entregar-se às belas formas oníricas da expressão religiosa e artística" (ROSENFIELD, 1996, p.130, aspas da autora).

Quintana é profundamente crítico com esse tipo de poeta, que não foi capaz de ultrapassar "as formas ingênuas da imaginação" e, além disso, ilude-se com a idéia de que o poema possa ser uma obra inteiramente concluída e segue tentando atingir seu público comunicando-lhe diretamente a mensagem do poema. Tal tipo de poeta não se preocupa em fazer do ato da criação poética um constante trabalho de lapidar as palavras, tirando delas as impurezas e revelando quantos mistérios elas forem capazes de produzir ou de os deixar plantados na mente e na alma do leitor, pois "a função do poeta não é explicar-se. A função do poeta é expressar-se" (QUINTANA, 2000, p.106).

Para Schiller, "o que mais chama a atenção no ato de criação do artista ingênuo é o modo como vence as dificuldades que se apresentam em seu trabalho" (SCHILLER, 1991, p. 17), pois "o artista ingênuo soluciona os problemas mais complexos de sua arte com a mesma naturalidade com que vive. De maneira simples e desenvolta faz nascer uma obra que, pronta, parece não guardar vestígio de toda a habilidade técnica empregada em produzi-la" (Idem).

Fernando Pessoa também menciona esse tipo de poeta quando enumera "Os graus da poesia lírica" em *Páginas de estética e de teoria literárias*. Para o poeta, dentre os quatro graus apresentados se distingue no primeiro um modelo de "poeta ingênuo", similar ao de Schiller. Pessoa afirma que

> O primeiro grau da poesia lírica é aquele em que o poeta, de temperamento intenso e emotivo, exprime espontânea ou reflectidamente esse temperamento e essas emoções. É o tipo mais vulgar do poeta lírico; é também o de menos mérito, como tipo. A intensidade da emoção procede, em geral, da unidade do temperamento; e assim este tipo de poeta lírico é em geral monocórdio, e os seus poemas giram em torno de determinado número, em geral pequeno, de emoções. Por isso, neste gênero de poetas, é vulgar dizer-se, porque com razão se nota que um é *um poeta do amor*, outro *um poeta da saudade*, um terceiro *um poeta da tristeza* (PESSOA, 1986, p. 274 e 275, itálicos do autor).

Assim, podemos comparar tanto o "artista ingênuo" de Schiller, quanto o "poeta de primeiro grau" de Pessoa com os "poetas medíocres" de Quintana, pois todos eles, movidos de um intenso sentimentalismo e de vaidade extremada, crêem que a arte, principalmente a poesia, é fruto maduro que se colhe diretamente da natureza, subproduto de emoções ingênuas ou dádiva que vem diretamente de Deus, desprezando ou ignorando

todo o caminho árduo que se deve percorrer para se chegar ao poema que se enquadre como obra de arte caracterizada por um processo de despersonalização no qual o homem assume, realmente, a posição de eu lírico.

Para Quintana, o verdadeiro poeta nunca executa um processo de comunicação direta nem com o leitor, nem consigo mesmo e nem com deus, porque "sempre que o Poeta vai falar, Nosso Senhor desliga o telefone. Alô? Impossível comunicação direta" (QUINTANA, 1994, p. 105). Para ele, o poeta é um ser que se condena, muitas vezes ao silêncio por uma total incapacidade de se comunicar, silêncio do qual parecem estar dependentes os êxitos, ainda que momentâneos da poesia e do qual parece estar atacado o poeta em alguns momentos de sua vida, como chega a afirmar o poeta Rilke em tom de depoimento: "há semanas que, salvo duas breves interrupções, não pronuncio uma só palavra; a minha solidão fecha-se, enfim, e estou no meu trabalho como o caroço no fruto" (RILKE, apud BLANCHOT, 1987, p. 11). Silêncio que pode também ser comprovado pelas palavras de Steiger as quais garantem que "um trecho lírico só desabrocha inteiramente na quietude de uma vida solitária" (STEIGER, 1997, p.48).

Para Quintana em "Exegeses", poema de em *Porta Giratória*, "Se um poeta consegue explicar o que quis dizer com um poema, o poema não presta" (QUINTANA, 1997, p.152), ou seja, o verdadeiro poeta não dita respostas ou soluções diretas para nada a fim de iludir o leitor e conquistar-lhe a admiração, pois "todo artista que deseje particularmente a sua admiração, leitor é, por isso mesmo, menos artista" (POUND, 1976, p.64). O que ele faz é, muitas vezes, plantar mais dúvidas na mente do leitor, e, com isso fazer com que ele caia em muitas armadilhas e, no caso de Mário Quintana, na armadilha mais difícil de se desvencilhar – a simplicidade – afinal, "ser poeta não é dizer grandes coisas, mas ter uma voz reconhecível dentre todas as outras" (QUINTANA, 1998, p.76), uma voz que consiga se expressar ao mesmo tempo com em que planta no leitor a vontade de tentar compreender a poesia.

Em "Comunhão", poema de *Sapato Florido*, o poeta afirma que "os verdadeiros poetas não lêem os outros poetas. Os verdadeiros poetas lêem os pequenos anúncios dos jornais" (QUINTANA, 1994, p.43), ou seja, que para ele um verdadeiro poeta não pode fugir ao cotidiano, ao contrário, deve buscar nele matéria prima para sua poesia.

Diante dos poucos exemplos já citados, nos quais o poeta é motivo para o poema, já não nos parece equivocado inferir que Mário Quintana, ao descrever o poeta verdadeiro, acaba descobrindo-se como a figura descrita pelo eu lírico de seus poemas, pois "acusarem um poeta de ser egoísta é acusá-lo se de ser ele mesmo" (QUINTANA, 1995, p. 97).

Sabemos que o cotidiano, o “grande mistério”, é um elemento que permeia todos os quintanares, sejam em prosa ou em verso, e que o nosso poeta chegou a afirmar que escreve inúmeras vezes para passar ao leitor a impressão de que o poema foi escrito uma única vez, além de ser ele, o poeta, o ser que vê tudo aquilo que é impossível de ser visto pelos outros.

Assim, Quintana parece retratar o poeta como, de acordo com Pound, “antenas da raça” (POUND, 1997, p.71) com as quais capta as sensações mais diversas proporcionadas pelo cotidiano, combina-as entre si e retransmite-as ao leitor através das tentativas, muitas vezes frustrantes, de traduzir em palavras aquilo que é, em essência, intraduzível, a magia e a essência da poesia. Mostra também que ser poeta é observar o universo, assim como observar a si mesmo, num processo que não termina nem permite retrocesso, pois “quem monta num tigre não pode apear” (QUINTANA, 1994, p.48). Ser poeta é condição irreversível.

É importante ressaltar que, em apenas uma sentença, citada acima, assim como no poema “Semelhanças & diferenças”, citado anteriormente, Quintana consegue sintetizar o que vem a ser uma vida inteira dedicada à poesia. Mostra que ser poeta é, certamente, um caminho que, uma vez adentrado, não possui retorno. Ser poeta, não é profissão que se escolha diante de um leque de opções, é uma vida inteira que se abraça. Poesia não é um cãozinho manso que se possa afagar, é uma fera, um “tigre” no qual o poeta “monta” e “não pode apear”, tenta se equilibrar em cima dele, ao mesmo tempo em que luta contra suas garras e cura as feridas que o felino causa em sua frágil e sensível pele. Numa espécie de exercício instável, segue praticando a poesia, todos os momentos de sua vida, principalmente naqueles em que está escrevendo um poema.

O poeta é como Prometeu, aquele que fica eternamente atado à sua arte, enquanto essa lhe devora o corpo e a alma. No entanto, “essa tortura poderia terminar a qualquer momento, se Prometeu se resignasse, a submeter-se ao seu opressor, (...), porém não se rebaixou a fazê-lo” (BULFINCH, 2003, p. 26). Assim como Quintana que, sabendo estar “montado num tigre”, nunca sequer cogitou em saltar para fora de seu destino.

O poeta sabe que poesia é um tipo de loucura que o acometeu. No entanto, não uma enfermidade ou algo patológico, ser poeta é estar sempre a margem das pessoas, ser um “estranho” que fica observando o que ninguém observa e associando idéias que ninguém associaria. Ser poeta é levar a sério aquilo que pode parecer absurdo aos não poetas e deixar brotar o lado natural daquilo que para os outros pode parecer algo totalmente fora

dos padrões. Portanto, “a diferença entre um poeta e um louco é que o poeta sabe que é louco... Porque a poesia é uma loucura lúcida” (QUINTANA, 1997, p.170).

Ser poeta não é ser louco por acidente ou por patologia. O poeta, sabendo possuir uma sensibilidade fora do comum e uma capacidade maior de perceber as coisas que o cerca, sabe que é louco. E, ciente de sua loucura que não é nada mais do que alguém que se posiciona a margem do comum, exercita-a por meio de sua arte, por meio da manifestação artística com a qual lhe é permitido sobreviver de maneira lúcida. Muitas vezes, como supomos ocorrer com Quintana, o poeta tem tamanho controle de sua loucura que chega a compará-la ao trabalho do ator que, mesmo estando na pele de seu personagem, nunca perde a identidade e o controle de quem ele é fora dos palcos ou das telas.

Quintana verbaliza a sensação de ser um louco consciente em “A vida é um sonho”, publicado no *Caderno H*. Poema curto, porém muito significativo para aqueles que desejam uma pista que leve ao fenômeno Quintana:

> “A VIDA É UM SONHO”
>
> A vida? Pode ser que seja um sonho. A poesia, não. A “possessão poética” não tem sentido passivo. É o mesmo que no palco: um ator, para bem desempenhar o papel de ébrio, deve estar inteiramente sóbrio (QUINTANA, 1998, p.117, aspas do autor).

No poema citado, o poeta vai além do estado de loucura com o qual caracteriza o ato de fazer poemas. Neste caso, ele chega a descrever a poesia como uma “possessão” em que o poeta se sente possuído pela arte, mesmo mantendo o controle sobre ela de maneira suficientemente disciplinada com o objetivo de atingir a criação. Quintana aproxima ainda mais o oficio do poeta com o do ator, pois aquele quanto mais lapida as palavras mais tem a sensação (ainda que falsa) de aproximar-se da perfeição que é objeto de busca de sua vida e de sua arte, e este quanto mais concentrado e sóbrio estiver na vida real, mais convincentemente poderá representar personagens que são o seu oposto, embriagados na cena representada.

De acordo com Dufrenne, “o poeta pode falar de si, ser, como já dissemos, o assunto do poema. Mas então não é como autor que ele entra em cena, é como ator. (...) O poeta é inserido no poema, não se acha na base do poema” (DUFRENNE, 1969, p.118), ou seja, é com a dramaticidade do discurso que o poeta se transfigura em ator, insere-se no

poema e consegue fazer chegar ao leitor sua visão de mundo por meio da visão que tem de si mesmo, pois "somente quem consegue encontrar a sua própria voz deixa falar a voz da humanidade" (YOKOZAWA, 2000, p. 8).

Além disso, o título do poema escrito propositalmente entre aspas é uma clara referência ao drama "La vida es sueño", escrito pelo autor espanhol Pedro Calderón de la Barca, uma das obras fundamentais do chamado *Siglo de oro* das letras e das artes de Espanha, período que comporta parte dos séculos XVI e XVII entre o Renascimento e o Barroco. A considerada obra prima de Calderón discorre sobre a liberdade do homem e os limites impostos pela ética. Tal qual o espanhol, Quintana, em "A vida é sonho", discorre sobre a realidade da vida, muitas vezes, servindo de limitador para o sonho que é a poesia, além do fato de que cabe ao poeta encontrar a medida exata entre sonho e realidade para poder realizar a obra e que, para tanto, precisa ter controle absoluto de um e de outro, do "realidade" e da "possessão poética".

Entretanto, sabemos que, assim como existem atores que fazem com o que os expectadores os confundam com os personagens representados por serem tão convincentes em suas atuações, existem também aqueles atores que são incapazes de convencer o público. Para Quintana, assim como podem ser certos atores, também podem ser certos poetas e, no poema "Os farsantes", publicado no *Caderno H*, faz um alerta aos leitores para que desconfiem de um tipo de poeta, cuja emoção que passa ao leitor é uma emoção "profissional", muito distante daquela que vem diretamente da verdadeira poesia.

> OS FARSANTES
>
> Desconfia da tristeza de certos poetas. É uma tristeza profissional e tão suspeita como a exuberante alegria das coristas (QUINTANA, 1998, p.31).

Sendo assim, o poeta deixa-nos, por meio desse alerta, a difícil incumbência de desconfiar daquilo que é escrito de modo a somente convencer o leitor e conquistar sua admiração. Mário Quintana não mede palavras ao dirigir-se a esse tipo de poeta pela alcunha de "farsante", ou seja, aquele que, incapaz de desempenhar o papel de poeta de verdade, prefere arquitetar uma farsa na esperança de que tenha tomado o caminho mais curto e fácil em direção à fama e à admiração do leitor, mesmo sabendo que esse caminho não avança um passo em direção à verdadeira poesia.

Mas como distinguir os poetas dos "farsantes"? Pergunta de difícil resposta que, ainda que um poeta a conheça com exatidão, talvez dirá ao leitor como reconhecê-los, pois

um poeta verdadeiro sabe que “o homem invisível via-se obrigado a botar máscara (...). O poeta, para entrar em contato com os outros homens, põe-se a fazer poemas” (QUINTANA, 1994, p.41), ou seja, os poemas são as máscaras que o poeta usa na tentativa de, com elas, conseguir concretizar um ato de comunicação com o leitor e consigo mesmo, um ato que nunca se dá de maneira direta e que não tem nada que garanta a conexão.

Além disso, como não desconfiar dos poetas uma vez que sabemos de antemão que, como afirma Fernando Pessoa, em seu mais famoso poema “Autopsicografia”:

> O poeta é um fingidor.
> Finge tão completamente
> Que chega a fingir que é dor
> A dor que deveras sente.
> (PESSOA, 1999, p.100)

A respeito disso, Adolfo Casais Monteiro, em sua obra intitulada *A palavra essencial*, livro onde apresenta uma série de estudos poéticos, deixa claro que devemos desconfiar sempre do poeta, pois este nem sempre é confiável, quando está em jogo seu grau de sinceridade e a pretensa alienação de sua obra:

> sendo o poeta a mais vibrátil antena da terra, como não duvidar que haja diminuição voluntária, fingimento, e portanto inevitável enfraquecimento do poder de expressão, quando ele parece ignorar que o mundo à sua volta está em convulsão? Como poderemos acreditar na sua sinceridade, se tudo aquilo que ele não pode deixar de sentir permanece alheio à sua obra? (MONTEIRO, 1965, p.21).

No entanto, esse controle que o poeta tenta assumir diante de sua arte também pode ser algo ilusório, pois o poeta pode ser também aquele ser que, indeciso de nascença, tenta domar o “tigre” da poesia que habita em seu interior inundando-o de sentimentos, muitas vezes, mais do que contraditórios. O poema “Simultaneidade”, publicado em *A vaca e o hipogrifo*, demonstra essa indecisão da qual falamos.

> SIMULTANEIDADE
>
> - Eu amo o mundo! Eu detesto o mundo! Eu creio em Deus! Deus é um absurdo! Eu vou me matar! Eu quero viver!
> - Você é louco?
> - Não, sou poeta (QUINTANA, 1995, p.60-61).

Nesse poema, Quintana mostra talvez um dos maiores desafios com o quais o poeta se depara que são entender os paradoxos, as contradições que constituem o ser e compreender a si mesmo diante da simultaneidade das opiniões, sensações idéias e sentimentos que o habitam. O poeta, ao tentar compreender o mundo que o cerca o faz tentando compreender a si mesmo num processo que, confundindo-se com a própria busca pela poesia, se mostra tão infrutífera quanto a tentativa de dominar essa arte que tentamos entender.

Assim como buscar a poesia, ser poeta também é uma luta infinita, sabemos que

> o poeta lírico diz quase sempre 'eu'. Mas o emprega diferentemente de um autor de autobiografia. Só se pode escrever sobre a própria vida quando a época abordada ficou para trás e o eu pode ser visto e descrito de um ponto de observação mais alto. O autor lírico não se 'descreve' porque não se 'compreende' (STEIGER, 1997, p.54, aspas do autor)

e, com isso empreende mais uma batalha infindável, a de tentar se compreender e aceitar que "o eu não é apenas duração permanente, ou subsistência indefinida, mas conquista-se como individualidade quando se concentra e se volta para si mesmo" (Idem, p.31) e "o autor épico apresenta o mundo exterior, o lírico, seu mundo interior; a criação lírica é íntima" (Idem, p.57). E esse trabalho íntimo é algo que pode ser assustador para aqueles que desejam se aventurar pelo lírico, pois nem todos estão preparados para mergulhar tão fundo dentro de si mesmos e sabe-se que está no interior aquilo que mais fascina e, ao mesmo tempo, mais perturba.

2.3 – Quando a poesia se torna poema.

"Deus criou este mundo. O homem, todavia,
Entrou a desconfiar, cogitabundo...
Decerto não gostou lá muito do que via...
E foi logo inventando outro mundo."

Se até agora procuramos analisar a visão que Mário Quintana tem da entidade abstrata da poesia bem como do elemento humano do processo de criação poética que é o poeta, falta-nos, portanto, a análise dos quintanares em prosa nos quais o autor coloca suas opiniões e crenças a respeito do produto final: o poema, a parte visível da arte poética, prova material de que a poesia existe e que chega até o leitor, completando o ciclo que se iniciou com uma idéia ou inspiração.

Para Tinianov "a palavra não tem um significado preciso. É um camaleão no qual se manifestam não somente nuances diversas, mas às vezes também colorações diferentes" (TINIANOV, 1975, p.5), e são essas colorações diversas que o poeta Mário Quintana dá a palavra ao fazê-la matéria-prima no processo de tornar visível seu pensamento. Isso faz muitos de seus poemas especialmente desafiadores, pois, metalingüísticos, escondem a chave para sua leitura, e seu entendimento, em meio a seu próprio conteúdo textual, camuflada pela capacidade de mimetizar infinitas "nuances" tal qual um "camaleão".

Para o poeta, a composição de um poema começa com a representação e a interpretação de um momento captado por um olhar mais aguçado do que o olhar de um ser humano comum (não poeta), afinal "os artistas e os poetas indubitavelmente ficam excitados e 'superexcitados' pelas coisas muito antes do público em geral" (POUND, 1997, p.78, aspas do autor). A partir deste ponto, o poeta assume para si a tarefa de compartilhar, com os leitores, esse momento, e sua interpretação, com aqueles que não o haviam captado com a mesma sensibilidade. Para que se dê esse processo, o poeta tem somente uma única solução, o poema, para o qual direciona todos os seus esforços combinados com a sua habilidade de mesclar os diversos tons que encontra nas palavras, pois "não é com idéias de se fazem versos, é com palavras" (Mallarmé apud COHEN, 1978, p.39).

No entanto, um poema não é o resultado de um processo assim tão simples e fluido como parece estar descrito acima, pois, "quanto mais abstrato se torna o pensamento, menos ele se adapta à linguagem" (COHEN, 1978, p.32). O poema sempre é rebento que vem ao mundo depois de um parto lento, trabalhoso e, sobretudo, doloroso no qual, mesmo ferido e cansado, o poeta verdadeiro pode se sentir um pouco vencedor em mais uma batalha que travou, ao mesmo tempo, com suas idéias e com suas palavras, elementos que, na maioria das vezes tomam caminhos opostos à direção do acordo de paz que entre elas deve ser firmado para possibilitar que o poema venha ao mundo porque as idéias sempre resistem em se tornarem a concretude do poema. Afinal,

> escrever é quebrar o vínculo que une a palavra do eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para 'ti', dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ele te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. (...) Escrever é o interminável, o incessante (BLANCHOT, 1987, p.16 e 17, aspas do autor).

Essa luta, travada entre o poeta e as palavras, na qual o poeta se vê em meio a verdadeiro fogo cruzado, é muito bem descrita, por Carlos Drummond, no famoso poema "O lutador". Nele, Drummond é categórico ao afirmar que "Lutar com palavras / é luta mais vã" (ANDRADE, 1994, p. 188), mas que mesmo assim um poeta luta "mal rompe a manhã" (Idem), ou seja, travar essa luta injusta entre a solidão do poeta e o imenso conjunto de palavras que estão aparentemente a sua disposição é inevitável e necessária para que dela nasça o poema, ainda que imperfeito, fruto das palavras que o poeta conseguiu "apanhar para seu sustento" (Idem).

Por isso, um poema jamais pode ser dar ao luxo de ser uma obra definitivamente acabada, pois a sensação de dever cumprido, quando o dever em questão é compor um poema, é sempre algo temporário para o poeta, ainda que para o leitor sejam bastantes as palavras com as quais ele se depara durante a leitura, causando-lhe uma sensação oposta, de finitude do texto.

Quintana demonstra isso em seu poema chamado "Ars Longa", publicado no *Caderno H*, poema direto, claro e objetivo no qual aponta a morte do autor ou a publicação, que para ele constitui um acidente dentro do percurso da criação poética, como as únicas forças capazes frear a confecção de um poema e reafirma a escritura do poema como algo interminável.

> ARS LONGA
>
> Um poema só termina por acidente de publicação ou de morte do autor. (QUINTANA, 1998, p.21)

Assim, o poema se configura num eterno desconhecido do poeta, pois este nunca terá uma visão definitiva daquilo que tentou incessantemente criar, afinal "o artista, só terminando sua obra no momento em que morre, jamais a conhece" (BLANCHOT, 1987, p.13) como fato ou algo concluso. Destarte, o poema é sempre resultado de uma tensão que jamais será resolvida pelo poeta, resultado de uma luta travada entre as idéias e as palavras, ficando o poeta em meio a fogo cruzado, lutando por um tratado de paz. No entanto, tão

logo uma trégua parece ser vislumbrada no horizonte, o cessar fogo é quebrado por mais tropas armadas de idéias que se chocam com as armadas de palavras, sempre prontas para outras batalhas, tão mesmas e tão outras, nas quais o armistício não será celebrado pelo poeta, pois "haverá coisa escrita que não seja póstuma? Tudo que sai impresso é epitáfio..." (QUINTANA, 1998, p.162). E, ainda, o fim de uma única batalha pode ser em nada parecido com aquele que o poeta previu, sendo, na maioria das ocasiões, totalmente distinto o poema em sua forma impressa da forma concebida ainda em abstrações na mente criadora do poeta, pois "o tema é um ponto de partida para um poema e não um ponto de chegada, da mesma forma que a bem-amada é um pretexto para o amor" (QUINTANA, 1998, p.59).

Escrever um poema, então, além de um ato solitário e doloroso, é, antes de tudo, lento e repetitivo. Numa guerra, para se ganhar uma batalha, é preciso, primeiramente, traçar uma estratégia, e, se a guerra em questão for entre pensamento e linguagem, muitas vezes, recuar, recomeçar infinitas vezes do ponto de partida pode ser a melhor estratégia para atingir o objetivo final que é fazer com que as palavras se harmonizem o melhor possível às idéias. Na já citada entrevista concedida ao jornalista Araken Távora, Quintana dá uma pista do que seria, para ele, uma estratégia na luta com as palavras. Ele afirma:

> sempre tive muito cuidado, no sentido de que as palavras expressassem o que realmente eu queria dizer. E isso a gente só consegue com o tempo, com a vivência da vida propriamente dita e com a vivência do ofício poético. Afinal de contas: a poesia é uma das últimas formas de artesanato. O poema não pode ser feito em série, é um trabalho lento (QUINTANA apud TÁVORA, 1986, s/p).

O poeta sabe que, como em toda guerra, traçar uma estratégia de combate implica em conviver de maneira constante com as baixas, e que, muitas vezes, é preciso sacrificar, na guerra das palavras, uma ou outra imagem para o bem da unidade do poema como um todo, para que este chegue a salvo ao fim de mais um dia de luta na trincheira. Sobre isso Quintana escreve em *Porta Giratória*, um poema intitulado "A mesa", no qual deixa claro que escrever muitas vezes implica em fazer escolhas e sacrifícios.

A MESA

> Há muito aprendi, à custa de autocrítica, que um poema não é uma estufa de imagens e muita vez é o poeta abrigado a sacrificar a mais bela de suas filhas pela unidades do conjunto.

> Em vista do que, também não seria lícito isolar uma imagem do poema a que pertence e apresentá-la sozinha no meio do palco. Contudo, não pude agora resistir à tentação. Eis aqui esta imagem que encontrei na *Lira consumível* do português Armando da Silva Carvalho e referente à mesa do trabalho do poeta:
>
> "quadrúpede submisso
> onde monto os meus versos"
> (QUINTANA, 1997, p.70).

Fazer nascer um poema, além de tentar em vão apaziguar o tenso conflito entre idéias e palavras, é também fazer vir à luz algo estruturalmente perfeito depois de uma longa gestação, pois "o poema é como um microcosmo, com seu próprio sistema de referências e analogias" (RIFFATERRE, 1973, p.295), no entanto o poema quase nunca vem completo, inteiramente escrito e pronto para ser afagado ou molestado pelos leitores, quase sempre o poema nasce desmembrado, fragmentado, reflexo do eu que assume sua voz, afinal "os poetas morrem de parto" (QUINTANA, 1998, p. 130). Todavia, quando nasce, mesmo em partes, o poema já pode ser considerado instrumento da poesia e representá-la de maneira digna desde sua primeira e fundamental palavra, pois é a poesia começando a materializar-se.

Ainda a respeito do poema "A mesa", é interessante ressaltar a referência que Quintana faz ao poeta português Armando Silva Carvalho e a sua obra de estréia chamada *Lira consumível*, do ano de 1965. No poema, Quintana ressalta a imagem que o poeta constrói para designar a sua mesa trabalho. Submissa, ela é como um animal no qual os poemas são montados, campo de batalha que assiste inerte tanto as dores do poeta ao tentar harmonizar suas idéias às palavras, quanto suas glórias passageiras nos momentos em que os poemas ganham forma e passam também a habitar o mundo dos homens.

Quintana resume a importância desse momento, em que o primeiro verso do poema vem ao mundo em sinal de trégua iminente entre as idéias e as palavras, em "O menino e o milagre", publicado em *A vaca e o hipogrifo*, no qual afirma ser um verdadeiro milagre a composição do primeiro verso de um poema, o qual pode representar um indício de que, na guerra infinita que é a vida de um poeta, mais uma batalha parece estar chegando ao fim.

> O MENINO E O MILAGRE
>
> O primeiro verso que um poeta faz é sempre o mais belo porque toda a poesia do mundo está em ser aquele o seu primeiro verso... (QUINTANA, 1995, p.47).

Além de vir ao mundo, o poema ainda precisa transpor outros obstáculos para que se firme de maneira efetiva e um deles é conseguir realizar, ainda que com um sucesso nem sempre visível, a tarefa para a qual foi concebido: ser o instrumento com o qual se estabelece um ato de comunicação que vai do poeta, ser humano capaz de ver a realidade da maneira que seria impossível aos "mortais", até o leitor que, mesmo sem ter consciência disto, quer e precisa simplesmente ver a realidade que o cerca e que lhe é propiciada pelo poeta.

"Sendo lingüístico, o fenômeno poético não é simplesmente a mensagem, o poema, mas também todo o ato de comunicação" (RIFFATERRE, 1973, p. 305), e desempenhar esse ato de maneira satisfatória nem sempre está ao alcance de todos os poemas. Para Quintana, o poema deve ser lido, entendido, porém não interpretado. Uma vez que ele já contém uma interpretação realizada pelo poeta, qualquer interpretação do poema resultará em algo que vai além do poema, ou seja, algo que o poema não é. Isso fica muito claro no poema de nome "Intérpretes", também em *A vaca e o hipogrifo*, poema no qual o eu lírico estabelece uma questão a respeito da finalidade de se interpretar um poema, para, em seguida afirmar a inutilidade desse ato.

> INTÉRPRETES
>
> Mas, afinal, para que interpretar um poema? Um poema já é uma interpretação (QUINTANA, 1995, p.26).

Com essa afirmação, o poeta parece estar dizendo que, depois de sofrer o acidente de publicação, devemos, nós os leitores, aceitar o poema como uma interpretação completa e concluída da realidade e não uma realidade nova para qual cabe nossa interpretação, pois "um bom poema é aquele que nos dá a impressão de que está lendo a gente... e não a gente a ele" (QUINTANA, 1995, p.56).

Além disso, inferir exatamente aquilo que diz um poema não é algo fácil, tampouco possível de ser feito de maneira automática, utilizando métodos pré-determinados. Um poema não é uma expressão aritmética na qual cabe somente uma resposta certa, ele diz algo diferente e, ao mesmo tempo exato e definitivo para cada leitor em cada momento da leitura em que o descobre e que consegue deixar-se ser lido por ele.

Perguntar ao poeta o que ele quis dizer com esse ou aquele poema que escreveu é, para Quintana, algo de grande inutilidade e isso está colocado de maneira definitiva no poema "O assunto", publicado em *Da preguiça como método de trabalho*.

> O ASSUNTO
>
> E nunca me perguntes o assunto de um poema. Um poema sempre fala de outras coisas... (QUINTANA, 2000, p.83).

Portanto devemos permitir, mais do que ler o poema, sermos lidos pelo poema, isto é, fazer com que a interpretação contida nele nos sirva de ponto de partida para interpretarmos a nós mesmo e a nossa realidade e, assim realizarmos o "Sonho" do poeta (publicado no *Caderno H*) que é "um poema que, ao lê-lo, nem sentirias que ele já estivesse escrito, mas que fosse brotando, no mesmo instante, de teu próprio coração" (QUINTANA, 1998, p.101); não o contrário, interpretar a realidade do outro, trabalho que já foi feito e já se encontra imortalizado pela poesia materializada no poema.

O poema deve quebrar a resistência natural dos leitores ao se depararem com algo que os leva a questionar a si próprios, afinal "o poema não é uma confissão sentimental, e os estados de alma de um indivíduo particular, por mais genial de seja, só poderia ter interesse para seus amigos, ou ainda, para os psicólogos" (COHEN, 1978, p.128).

Sabemos quão doloroso pode ser colocar valores, princípios e ideologias à prova de questionamentos. No entanto quando o poema "lê a gente", ele também se mostra como um caminho aparentemente menos desagradável que propicia a cada um que o lê, no ato da leitura, ler a si mesmo, pois o poema é também um agente transformador da consciência do ser humano. E, sendo assim, revela, fazendo com que aquele que o lê tome consciência do que lhe era tabu, tendo a sensação de que algo sério possa ser até divertido. E, com essas "Leituras secretas", podemos ter a mesma certeza de Quintana quando escreve que "no céu, os Anjos do Senhor lêem poemas às escondidas... Os livros de poemas são os livros pornográficos dos anjos (QUINTANA, 1995, p.94).

O poema também é concebido com a importante missão de desempenhar o papel de "salva vidas" daquele que o lê. No entanto, o que ele verdadeiramente dá às "vítimas" de afogamento pela sociedade automatizada e padronizada é a possibilidade de cada uma delas salvar sua própria vida da inércia endêmica que se instaurou dentre os seres humanos, propiciando a eles um momento de contato com eles mesmos, de salvar sua própria mente de virar gelo em meio a ventos polares que andam soprando em nossa

sociedade. Assim, um poema sempre envia um pedido de “SOS às avessas”, pois “cada poema é uma garrafa de náufrago jogada às águas... Quem a encontrar, salva-se a si mesmo” (QUINTANA, 2000, p.24).

Um poema consegue, muitas vezes, aquilo que mil tratados científicos e filosóficos tentam em vão: transformar o homem. Só ele tem desde a sua concepção a intencionalidade e a capacidade de mudar o rumo do pensamento, ou seja, promover verdadeiras mudanças na mente e no espírito de quem o lê. A respeito disso Pound afirma que “será melhor apontar os poucos belos poemas que ainda me ressoam no cérebro, do que esquadrinhar meu apartamento em busca de números antigos de revistas e tornar a arranjar tudo que já disse a respeito de escritores amigos e hostis” (POUND, 1976, p.23), e ainda, de acordo com Miller, “o caráter de um poema reflete o caráter do poeta. E o que é a aparência para uma pessoa, o estilo é para um poema” (MILLER, 1968, p.145), e é só nele, no poema, que o poeta consegue um reflexo ou uma representação perfeita de quem verdadeiramente é, um ser sempre em tensão consigo mesmo, com suas idéias e, principalmente, com seu mundo feito de palavras.

3 – O POETA E O LEITOR

"Uns dizem mal de nós, mas sempre existe alguém
Que nos estime, afinal...
E todo o bem que diz, esse precioso bem...
Meu Deus!... como o diz mal!"

Mário Quintana, em seus metapoemas em prosa, deixa clara a preocupação de abarcar todo o processo de criação poética. Dessa maneira, uma vez que ele trata da poesia, do poeta e do poema, vistos no capítulo anterior, não poderia deixar de lado, então, o leitor, parte integrante da composição do tripé autor, obra, leitor, sendo este o que vivifica a obra por meio da leitura.

É para o leitor que se destina a obra, bem como é dele a difícil tarefa de tentar, além de compreendê-la, recriar a comunicação inter-humana plasmada por ela "por meio da qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (CANDIDO, 1997, p.23) e fazer com que o poema adentre sua vida e seja um diferencial em sua maneira de encarar o mundo que o cerca e a si mesmo, pois, como diz Dufrenne, "se a obra poética tem seu fim em si própria, tem no leitor o seu meio: objeto essencialmente sensível, ela só existe verdadeiramente quando apreendida e consagrada por esta percepção" (DUFRENNE, 1969, p.10).

Na obra de Mário Quintana pode-se distinguir três tipos de leitor: o leitor comum que lê sua obra, compra seus livros, mas, muitas vezes não a compreende; o leitor ideal imaginado pelo poeta a partir da frustração oriunda das indagações e reações do leitor comum diante sua poesia e, por fim, o crítico literário, leitor especializado que, muitas vezes compreende pouco o poeta e faz julgamentos infundados. Para cada um deles, o poeta lança um olhar ora desejoso, quando trata do seu leitor ideal, ora humorístico e crítico, quando trata do leitor real e do crítico literário.

A inclusão da figura do leitor, na obra, revela uma maneira peculiar com a qual o poeta utiliza os recursos metalingüísticos, pois, ainda que seja relativamente comum

encontrarmos o leitor incluso em narrativas em prosa, na poesia isso se mostra raro. Acreditamos que a presença do leitor nos quintanares em prosa, seja mais uma prova de que Quintana conseguiu uma simbiose perfeita entre a forma da prosa e o discurso da poesia.

Podemos perceber também que, na prosa quintanar, fica explícito o fato de que alcançar o leitor, tocar em seu íntimo, não é tarefa fácil ao poeta. E, além disso, há leitores que, muitas vezes não estão preparados, não têm sensibilidade para poesia, ou simplesmente não cultivam o desejo de mergulhar nela, o desejo de encontrar o seu poeta e fazer dos poemas dele cúmplices e confidentes em sua vida, como se verá ao longo do capítulo.

Dessa maneira, Quintana parece cultivar em seus poemas uma verdadeira frustração diante de seus leitores médios, aos quais podemos atribuir uma imagem que se encaixa perfeitamente na de um cidadão comum que lê poemas apenas nas horas vagas, quando não tem nada melhor a fazer, e, além disso, cobra do poeta uma atitude mais conservadora em relação ao seu ofício, ou seja, que o poeta componha uma obra que se aproxime daquilo que ele esteja acostumado ou que ele, o leitor, acredita ser poesia, resistindo a qualquer criação nova ou original que o poeta possa fazer adentrar em sua obra.

A frustração diante do leitor comum faz nascer em Quintana o desejo de encontrar e de se aproximar do leitor ideal, aquele que, além de corresponder a todos os anseios e expectativas do poeta, fosse capaz de ler seus poemas com a profundidade imaginada pelo autor. Leitor do qual o poeta tivesse a garantia de conseguir aflorar nele todos os efeitos esperados e planejados em seus poemas.

Em relação ao leitor especializado, aquele que, em tese, representa alguém que tem os olhos treinados, pela experiência e pelo conhecimento da filosofia e da teoria literária, para ler poemas e entendê-los com alguma exatidão e completude, Quintana tem uma atitude profundamente irônica. O poeta coloca em seus poemas o fato de que esses leitores especializados parecem ser os que, além de menos compreender o poema, ainda se permitem o direito de julgar o poeta, muitas vezes com base naquilo que o poeta não fez, esquecendo-se totalmente da importância de questionar o poeta por aquilo que ele realmente fez: seus poemas.

Quintana dirige, então, parte seus poemas em prosa a esses três elementos, a saber, a frustração diante do leitor real, a idealização do leitor ideal e ao crítico literário.

Embora o uso do recurso da ironia possa ser facilmente observado em poemas já citados neste trabalho, principalmente naqueles em que Quintana mostra ao leitor o que,

para ele, não é ser um poeta de verdade ou naqueles em que mostra a dificuldade de se posicionar de maneira distinta dos padrões impostos por seu tempo, achamos por bem tratar deste assunto neste ponto de nosso trabalho, pois a ironia, ao lado da metalinguagem, aparece como dominante, quando o assunto dos quintanares em prosa é a interação entre poeta e leitor.

Para Schlegel, "há poemas, antigos e modernos, que exalam de toda parte e por tudo um sopro divino de ironia" (SCHLEGEL apud YOKOZAWA, 2000, p.90), ou seja, a ironia é algo que perpassa a poesia desde tempos remotos como um "sopro divino" capaz de fazer brotar dos poemas a reflexão em torno da poesia e do próprio poema. Diante disso, inferimos que Mário Quintana soube se aproveitar desse recurso com o intuito de demonstrar mais claramente ao leitor seus sentimentos e suas indignações em relação a tudo que o cercava, em particular os leitores, parcialmente responsáveis pela atualização de sua obra.

Diante da ironia encontrada na obra de Mário Quintana, a estudiosa Solange Yokosawa tece algumas considerações interessantes. Para a autora, "a ironia moderna, tampouco a de Quintana, não se encerra na crítica ao contexto, vez que se dirige, também, ao próprio texto" (YOKOZAWA, 2000, p.99) e "a ironia metalingüística, no discurso em questão, não se volta apenas contra a tradição literária, pois toma como alvo elementos outros como o próprio poeta e o leitor" (Idem, p.105). Assim sendo, podemos dizer que Quintana usa da ironia como um instrumento poderoso e vivificador, capaz de fazer com que o leitor pense mais, e de maneira mais aprofundada, a respeito daquilo que lê, mesmo que o objetivo da leitura seja somente a fruição. Ironizando o leitor, Quintana ironiza a si mesmo como poeta e a própria obra que produz.

A ironia e a metalinguagem talvez sejam as características mais visíveis, marcantes e comentadas a respeito da obra de Mário Quintana. É também por meio da ironia que o escritor consegue reunir a leveza e a ênfase necessárias para tratar de temas tocantes a essência da poesia sem usar de um discurso que busca mostrar o grau de erudição de seu autor.

Se para um leitor desprevenido a ironia possa parecer quebrar a seriedade usada no tratamento do assunto abordado no poema, devemos ter em mente que "em meio a enunciados sérios, a ironia reforça-os. Não uma ironia de conteúdo que destrói, mas uma ironia de estilo, uma maneira de dizer as coisas com humor, chamando a atenção para o que se está dizendo" (RIFFATERRE, 1973, p.19). E, na obra de Quintana, quanto mais sério se mostra o assunto em questão mais irônico o poeta parece ser em seus poemas, o

que mostra, antes de tudo, a leveza com a qual ele trata de temas que, buscando o cerne da poesia e chamando a atenção "para o que está dizendo", chegam até essência do ser humano, pois "para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho" (CALVINO, 1998, p. 16).

Mário Quintana tem visões e expectativas diferenciadas em relação aos diferentes tipos de leitor. Em relação ao leitor comum, revela uma atitude jocosa, brincalhona, sendo que a ironia cresce em relação ao crítico, podemos observar que, quando refere-se ao leitor especializado o discurso, antes brincalhão, se torna sarcástico.

Assim, o poeta conserva um tom no qual a ironia volta-se mais para o próprio autor do que para o leitor, contudo, quando fala do leitor ideal, como se fosse um sonho ou um tema utópico. A ironia cresce de maneira significante, quando o assunto é retratar o leitor comum, aquele o lê, mas demonstra não o compreender, e cresce ainda mais, nos poemas em que o poeta dirige seu discurso aos críticos: leitores que não aprenderam a compreender a poesia por meio do conhecimento adquirido e, há muito, se esqueceram de compreendê-la por meio da intuição ou da sensibilidade.

Esse diálogo irônico estabelecido pelo poeta com a sua gama de leitores nos faz lembrar o texto introdutório da obra *Mensagem* de Fernando Pessoa. Nela, o poeta numera as qualidades que acredita necessitar o leitor para entender os símbolos, os rituais simbólicos e, no caso em questão, a poesia. As duas primeiras, "simpatia" e "intuição", resumem a sensibilidade exigida por Quintana de seus leitores. Sem estas qualidades, um leitor, principalmente um crítico literário, é apenas um técnico que se vale somente da "inteligência" (terceira qualidade) comprometendo a "compreensão" (quarta qualidade) e a possibilidade da "graça" (quinta qualidade). Sem essas qualidades, fica impossível haver um entendimento um pouco melhor da obra lírica, cujas mensagens vão além do meramente inteligível.

O autor tem consciência de que "a ironia em literatura deve ser uma estrutura verbal; caso contrário, ela variaria conforme a opinião de cada leitor, um julgando que há exagero, outro que não se deve tomar o enunciado ao pé da letra" (RIFFATERRE, 1973, p. 315). Diante disso, podemos inferir que, quando o poeta se vale da ironia, são as ocasiões em que ele busca um maior nível de comunicação com o leitor, ou seja, uma comunicação que se concretize de maneira mais direta, por meio da própria estrutura do poema. A ironia também pode ser, na obra quintanar, uma solução encontrada pelo poeta para assegurar que

a mesma semente que sai de seus poemas seja a que, possivelmente, germinará no intelecto do leitor, ou seja, que o leitor consiga entender com alguma precisão a mensagem plantada pelo poeta em sua obra.

Quando questionado a respeito do uso da ironia em seus poemas Quintana sempre respondia que eles não eram constituídos de ironia e sim de humor, pois o humor é rir de si mesmo enquanto que a ironia existe quando se ri dos outros.

Ele chega a tratar desse assunto no poema "Ironia e Humor", publicado em *A vaca e o hipogrifo*.

> IRONIA E HUMOR
>
> A ironia tem algo de desumano. Ainda mais com aquele ar de superioridade, mesmo que se trate de um Eça, cujo estilo o salvou. E quando digo estilo quero dizer o homem. Em Anatole France, nem isso: sua prosa era um pastiche dos clássicos; seu ceticismo, uma atitude. Tudo porque acabo de descobrir no diário de Jules Renard esta frase tão humana: 'Só se tem direito de rir das lágrimas depois que já se chorou'. Isto, agora, já não é ironia: é humor. E, a propósito, a melhor discriminação que encontrei entre uma coisa e outra foi em Louis Latzarus, em sua biograifa de Rivarol: 'A ironia é o espírito à custa dos outros; o humor é o espírito à custa própria'.
>
> P.S. – Neste agá, que vale pelas citações, verdade seja dita, usei a grafia 'humor', proposta por Sud Menucci, como equivalente do 'humour' britânico, num seu agudo e hoje infelizmente inencontrável ensaio publicado pela antiga Editora Monteiro Lobato. Mas um problema ainda resta: essa vaga designação de humoristas e humorismo – que, por exemplo, no mesmo saco de gatos, mistura Machado de Assis e Léo Vaz, tão finos, com Mark Twain, um grosso (QUINTANA, 1995, p. 98 e 99).

Se, para Quintana, o estilo é o homem, e o estilo quintanar se mostra, em certas ocasiões, extremamente irônico, poderíamos indagar se o texto acima tenta, de certa forma, tenta desdizer ou disfarçar a ironia presente em sua obra? E, mais do que isso, é possível deduzir dele que, fazendo uma apologia do refinamento do humor em relação à "grosseria" da ironia, o autor acaba, de maneira ambígua, ironizando a si mesmo e, principalmente, a seus leitores? Poderíamos duvidar da ironia presente na obra quintanar apenas pela leitura desse poema em particular?

A ironia, nos poemas de Quintana, parece mais uma maneira a qual o poeta se vale para provocar seus leitores de maneira dialógica, pois fazendo o leitor questionar a respeito de seu poeta, o faz questionar também a respeito de toda a poesia e, principalmente, a respeito de si mesmo e do outro. Assim, de maneira ambígua, provocando o leitor, confundindo-o, Mário Quintana encontra uma maneira de fazer despertar nele as

qualidades citadas por Fernando Pessoa a fim de que o leitor, ao menos, se aproxime, de um entendimento do simbólico contido na poesia.

De acordo com Bergson, o uso da ironia consiste em recurso no qual “se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é” (Apud BRAIT, 1996, p. 35), enquanto que o humor “se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser” (Idem.). Assim, apesar do próprio Quintana enfatizar que pratica o humor e não a ironia, que julga ser desumana e ter “aquele ar de superioridade”, consegue conciliar em sua obra uma mescla dos dois fenômenos, pois quando Quintana, por exemplo, ironiza o crítico literário, o faz rindo de si mesmo como uma espécie de vítima constante de julgamentos errôneos e infundados. Se um dos objetivos do humor é fazer rir, Quintana o alcança rindo de si mesmo.

No poema acima citado, o autor ainda faz um apelo para que se ponha mais atenção na distinção entre ironia e humor, para que não se coloque no mesmo “saco de gatos” autores tão distintos os quais o poeta considera “tão finos” como o nosso Machado com um “grosso” como o norte-americano Mark Twain.

Em toda obra de Mário Quintana, o amplo uso da ironia não diminui o lirismo, ao contrário, reforça-o representando mais um caminho pelo qual ele também flui. Em Quintana a ironia se comporta como mais um dos recursos usados pelo poeta para gerar uma resposta reflexiva no leitor, porque, além de fazer rir, ela faz pensar, servindo como autêntica “arma de polêmica, e não de edificação e construção dogmática” (AUBÉ, apud BRAIT, 1996, p. 32). Ou seja, a ironia em Quintana abre caminhos para uma leitura mais completa e aprofundada de sua obra, auxilia os leitores comuns a se aproximarem da figura do leitor ideal imaginada pelo poeta.

Diante disso, resta-nos tentar desvendar como Quintana coloca o leitor dentro de sua obra em prosa poética e como os recursos estilísticos empregados por ele fazem com que o leitor ideal, o leitor real e o crítico literário assumam a condição de habitantes no universo dos quintanares.

3.1 – A frustração diante do leitor real

"Não percas nunca, pelo vão saber,
A fonte viva da sabedoria.
Por mais que estudes, que te adiantaria,
Se a teu amigo, tu não sabes ler?"

Quintana é um artista que, verdadeiramente, nos dá a sua visão do que vem a ser a poesia bem como qual é o papel do poeta diante dela. Em contrapartida, nos mostra também, qual deve e, conseqüentemente, qual não deve ser o papel do leitor diante da obra poética. Num tom irônico o poeta faz adentrar, em seus poemas em prosa, um conjunto de leitores, espelhos dos leitores reais, que representam as formas com as quais o leitor não deve se comportar durante a leitura do poema. Assim, na leitura dos quintanares em prosa, podemos identificar a declamadora, o leitor que busca a utilidade do poema, o que não se interessa por poesia, o bajulador, entre outros, tipos de leitores incompetentes que irritam o poeta e desvalorizam sua poesia.

Entretanto, mais do que isso, ele nos permite entender também como ler o poema e, principalmente nos dá lições "De como não ler um poema", publicadas em forma poema em prosa no livro *A vaca e o hipogrifo*.

> DE COMO NÃO LER UM POEMA
>
> Há tempos me perguntaram umas menininhas, numa dessas pesquisas, quantos diminutivos eu empregara no meu livro *A rua dos cata-ventos*. Espantadíssimo, disse-lhes que não sabia. Nem tentaria saber, porque poderiam escapar-me alguns na contagem. Que essas estatísticas, aliás, só poderiam ser feitas eficientemente com o auxílio de robôs. Não sei se as menininhas sabiam ao certo o que era um robô. Mas a professora delas, que mandara fazer as perguntas, devia ser um deles.
>
> E mal sabia eu, então, que estava dando um testemunho sobre o estruturalismo – o qual só depois vim a conhecer pelos seus produtos em jornais e revistas. Mas continuo achando que um poema (um verdadeiro poema, quero dizer), sendo algo dramaticamente emocional, não deveria ser entregue à consideração de robôs, que, como todos sabem, são inumanos.
>
> Um robô, quando muito, poderá fazer uma meticulosa autópsia – caso fosse possível autopsiar uma coisa tão viva como é a poesia.
>
> Em todo caso, os estruturalistas não deixam de ter o seu quê de humano...
>
> Nas suas pacientes, afanosas, exaustivas furungações, são exatamente como certas crianças que acabam estripando um boneco para ver onde está a musiquinha (QUINTANA, 1995, p.20).

Nesse poema, Quintana deixa claro que, para ele, um poema é algo "dramaticamente emocional" e que, portanto, vai além de sua estrutura lingüística, sendo ela apenas o ponto de partida para a verdadeira leitura que, mais do que decifrar o código lingüístico constituinte do poema, consegue compreendê-lo e senti-lo. Isto é, um leitor capaz de realizar tal leitura, dá, a si mesmo, a oportunidade de descobrir o prazer da leitura do poema pelas idéias e perspectivas de compreensão de si e do outro, além de descobrir as possibilidades lúdicas da palavra.

Dessa forma, Quintana acaba por revelar a sua opinião a respeito do estruturalismo. Segundo ele, mesmo tendo "o seu quê de humano", os estruturalistas não deixam de ter seu lado robô, o seu lado mecanicista e mecanizado, pois, muitas vezes, podem "autopsiar" o poema estatisticamente a procura dos diferentes elementos textuais que o compõem, algumas vezes, deixando de lado o seu lado emocional que, mais do que compreendido, deve ser sentido por quem o lê e, principalmente por quem o tenta analisar para que possa perceber a comunicação inter humana. Se lembrarmos das qualidades que Fernando Pessoa afirma serem importantes àquele que tenta entender o simbólico, não podemos deixar de observar que, para o poeta, a inteligência vem em terceiro lugar, depois da simpatia e da intuição.

Assim, é justa a comparação que o eu lírico estabelece entre a "professora" e um "robô", pois ao invés de proporcionar as "menininhas", suas alunas, uma oportunidade de deixar-se levar pelo poema, as leva a crer na idéia de que um poema seria uma lista de palavras empregadas de modo a proporcionar um inventário a respeito de suas classes gramaticais, derivações e flexões. Isto é, dá um conceito estático para algo dinâmico, uma visão fúnebre para algo que está vivo, vibrante.

De acordo com Eagleton, "o estruturalismo, como a palavra mostra, ocupa-se das estruturas e, mais particularmente, do exame das leis gerais pelas quais essas estruturas funcionam. (...) O estruturalismo também tende a *reduzir* os fenômenos individuais a meros exemplos dessas leis" (EAGLETON, 2001, p. 129, itálico do autor). Assim, ainda que Quintana demonstre certa consideração irônica aos estruturalistas comparando-os com "certas crianças que acabam estripando um boneco para ver onde está a musiquinha", estas, como aqueles, ao "desarticular" a estrutura, perdem a emoção de ouvir a música ou a de se expandir com o texto. Alguém como o "poleá" que aparece no poema "A mosca azul" de Machado de Assis, que, ao dessecar a tão exótica mosca, destrói-lhe a beleza e a nova realidade em que poderia deleitar-se, faz algo infinitamente belo transformar-se numa coisa "rota, baça, nojenta, vil" (ASSIS, 1997, p. 140).

Destarte, Quintana deixa claro que, para ele, os estruturalistas formam um grupo cuja ânsia de descobrir as tais “leis gerais” que regem a literatura, reduzem-na a algo automatizado e, conseqüentemente, sem graça, beleza ou emoção, assim como a criança mencionada no poema que é capaz de destruir seu brinquedo, pois sua curiosidade exacerbada, sua vontade de saber a gênese de tudo, a impede de usufruí-lo de maneira prazerosa.

Desse modo, Quintana deixa claro seu sentimento de indignação diante daqueles que insistem em reduzir o poema e um aglomerado de rimas ou de apenas palavras bonitas que mancham uma folha em branco.

Além disso, se incomoda também com aquele tipo de leitor que, mesmo ao demonstrar incompreensão diante do poema que leu, se “desmancha” perante o autor, fazendo-se todo elogios. Quintana não poupa ironia diante das demonstrações desses dois tipos de leitor, o incompetente e o bajulador, e, com isso, prova que, “ironista é aquele que sugere ao leitor que pense, e não sendo esse processo natural à maioria da humanidade, o caminho do ironista está coberto de ciladas e de espinheiros” (POUND, 1976, p.121). Essas “ciladas e espinheiros” são esses leitores, e criticando-os em sua obra, Quintana convida seu leitor real a questionar-se a si mesmo no intuito de saber-se detentor, ou não, de algum desses papéis.

Quintana sabe que o poema deve suscitar no leitor, não apenas o deslumbramento puro, mas a reflexão e o questionamento e estampa isso no pequeno poema “Do estilo”, publicado em *A vaca e o hipogrifo*.

DO ESTILO

Se alguém acha que estás escrevendo muito bem, desconfia...
O crime perfeito não deixa vestígios (QUINTANA, 1995, p.25).

Assim, um poema é, para o poeta, algo sempre inacabado, e, por conseguinte um tipo de leitor, que está longe de ser o ideal imaginado pelo autor, pode dar a qualquer poeta a falsa impressão de produziu algo perfeito, menos a Mário Quintana. Dessa forma, Quintana demonstra no poema acima que não esmorece diante de elogios rasos que leitores, ainda mais rasos, podem tecer ao lerem sua obra e elogiarem-na antes mesmo de tentar compreendê-la.

Se o leitor deve procurar aproximar o máximo possível a sua visão de mundo da do poeta para tentar compreender o poema, aquele não pode, de modo algum, então, julgar o

poeta como um ser diferente, estranho, exótico ou excêntrico. O leitor que julga o modo de ser do poeta não é senão um leitor que não soube penetrar no mundo do poema e desfrutar, de maneira íntima, de sua companhia, “este, em vez de reconhecer a humildade do poeta, é bem capaz de se julgar no direito de atribuir àquele todas as usas incompreensões, pois que ele lhe facilita a preguiça ou a falta de receptividade” (MONTEIRO, 1965, p.48).

Diante das situações nas quais o leitor desavisado insiste em julgar o poeta, Quintana tece um “Pequeno esclarecimento”, em *A vaca e o hipogrifo*.

> PEQUENO ESCLARECIMENTO
>
> Os poetas não são azuis nem nada, como pensam alguns supersticiosos, nem sujeitos a ataques súbitos de levitação. O de que eles mais gostam é estar em silêncio – um silêncio que subjaz a quaisquer escapes motorísticos ou declamatórios. Um silêncio... Este impoluível silêncio em que escrevo e em que tu me lês (QUINTANA, 1995, p. 48).

O sentimento que o poeta expressa no poema acima é bem claro. Trata-se da indignação irônica perante alguns de seus leitores que crêem que o poeta seja um ser humano totalmente fora dos padrões impostos pela convivência em sociedade, ou alguém com poderes extras, acima dos homens comuns. Além disso, deixa também claro que é contra qualquer tipo de julgamento que o leitor possa fazer ao poeta, ao leitor, não cabe julgar, cabe usufruir o poema e fazer dele instrumento de alívio à mesmice e a automatização de sua vida comum. O poema deve ser captado pelo leitor com o mesmo silêncio com o qual foi concebido pelo poeta, pois, de acordo com Steiger,

> o lírico nos é incutido. Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece – quando sua alma está afinada com a do autor. Portanto, a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão (STEIGER, 1997, p.49).

Ou seja, a magnitude dos efeitos causados pelo poema depende tanto do esforço do poeta em conceber algo que toque o leitor, quanto do nível de receptividade que o leitor seja capaz de se permitir no momento em que lê a obra. Receptividade que é fator decisivo na criação de um estado de sintonia entre poeta, poema e leitor. Estado esse que não é gratuito, pois “quando alguém pergunta a um autor o que este quis dizer, é porque um dos dois é burro” (QUINTANA, 1998, p.39). Dessa forma,

> a leitura não é uma conversação, ela não discute, não interroga. Jamais pergunta ao livro e, com fortes razões, ao autor: 'O que foi que você quis dizer exatamente? Que verdade me traz, portanto?' A leitura verdadeira jamais questiona o livro verdadeiro; mas tampouco é submissão ao 'texto' (BLANCHOT, 1987, p. 194, aspas do autor).

De acordo com a citação acima, para efetuar uma "leitura verdadeira" deve-se sempre procurar estar em estado de equilíbrio, de harmonia com o texto, com o "livro verdadeiro". Pois, se um "leitor verdadeiro" não deve questionar o livro, desconfiando dele ou resistindo a ele, também não deve se comportar como submisso na crença de que nele está contido uma verdade universal ou algo indiscutível. A leitura verdadeira é aquele que, além de ler, compreende e, principalmente, sente o texto lido. Respeito não é sinônimo de submissão.

Além disso, o poeta não é criminoso para ser julgado culpado ou inocente de algo, tampouco espera elogios ou críticas infundadas daqueles que o lê de maneira rasa. Quanto a isso, Quintana escreve o poema "Dos leitores", publicado no *Caderno H*, poema no qual externa sua irritação diante dos leitores comuns que, incapazes de estabelecer um estado de sintonia com a obra, ora se conformam com aquilo que lêem, ora esperam poder ter lido coisa melhor.

> DOS LEITORES
>
> Há leitores que acham bom tudo o que a gente escreve. Há outros que sempre acham que poderia ser melhor. Mas, na verdade, até hoje não pude saber qual das duas espécies irrita mais (QUINTANA, 1998, p.81).

No poema acima, Quintana destaca dois tipos de leitores que muito o irritam, o primeiro, conformado e bajulador, que nem sequer tenta fazer uma leitura crítica do texto, mantendo-se em estado de submissão a ele e o segundo, puramente questionador, que desconfia do texto na crença de que sempre poderia ler algo melhor. Com isso Quintana reafirma as palavras de Blanchot, citadas anteriormente, pois parece concordar com o crítico ao irritar-se com as posturas puramente submissas ou interrogativas que encontra entre seus leitores.

Enfim, o poeta apenas convida os leitores a confiarem em seu senso crítico e deixar a cargo dele qualquer julgamento que possa ser feito diante de seus poemas, pede também

para confiarem no fato de que jamais deixaria, em vida, um poema sofrer o "acidente de publicação" sem que pudesse ser considerado bom em todos os aspectos, pois já o interpretou. Ele sabe que "a positividade é um momento de vida, não de arte; a negatividade é um momento para a arte, não para a vida" (LYRA, 1992, p. 7) e, além disso sabe também que "o primeiro sinal da incompreensão é o riso; o segundo, a seriedade" (QUINTANA, 1998, p.28), ou seja, o primeiro sinal pode ser "achar bom tudo", o segundo "sempre achar que poderia ser melhor".

Além do leitor que não o compreende e, mesmo assim o elogia ou o critica, Quintana também não deixa escapar aquele tipo de leitor que tenta incessantemente compreender o poema como se esse fosse escrito em um tipo de código criptografado ou secreto e não em língua portuguesa.

No *Caderno H*, está publicado um longo poema cujo título é "Coisas numeradas de um e trinta a trinta e cinco", escrito com uma estrutura parecida da d'*O dialeto dos fragmentos* de Schilegel, o poeta fala, em fragmentos internos que podemos classificar de micro poemas, de assuntos gerais e diferentes. Deles, destacamos o fragmento de número dez representado pela letra "X" em numerais romanos. Acreditamos que a posição desse fragmento como sendo o décimo da lista não é casual, pois a letra "X", além de ser um algarismo romano, tradicionalmente representa uma incógnita matemática, a solução de um mistério ou o marco do esconderijo de um tesouro, e esse fragmento está dirigido ao tipo de leitor, que crê ser o poema uma espécie de enigma a ser decifrado.

X

> Vagas notas esparsas... Leitores há que gostam disso. E até desconfio que, para alguns desses leitores de que tanto gosto, os livros deveriam ser compostos apenas de entrelinhas (QUINTANA, 1998, p.83).

Quintana fala aos leitores que, comportando-se como verdadeiros detetives, lêem um poema como se nele sempre contivesse um "X da questão" a ser descoberto. Assim, vêem o poema como algo a ser investigado ao invés de captado pela emoção.

E, apesar de Quintana demonstrar no poema que gosta desse tipo de leitor, afirma ironicamente que para ele "os livros deveriam ser compostos apenas de entrelinhas", ou seja, que esse tipo de leitor dá mais valor aos pressupostos e subentendidos, as "entrelinhas", que podem vir atreladas ao poema, ou a sua própria imaginação, do ao poema propriamente dito, fruto do trabalho do poeta.

Para Quintana, existem também aqueles leitores que buscam, antes de tudo descobrir a utilidade de um poema. Que olham o mundo com uma visão puramente prática e questionam para que serve isso ou aquilo, muitas vezes deixando de lado a beleza das coisas que passa de maneira desapercebida, pois o leitor se mostra mais ocupado com a utilidade do que com a beleza, similar ao "poleá" de Machado de Assis que aparece em "A mosca azul". Para esses leitores o poeta escreve "Exegese" e o publica em *Sapato Florido*.

> EXEGESE
>
> – Mas que quer dizer esse poema? – perguntou-me alarmada a boa senhora.
> – E o que quer dizer uma nuvem? – retruquei triunfante.
> – Uma nuvem? – diz ela. – Uma nuvem umas vezes que dizer chuva, outras vezes bom tempo... (QUINTANA, 1994, p.57).

O que ele critica em "Exegese" é o fato de o leitor não perceber que um poema pode servir para fazê-lo olhar para uma nuvem e enxergar nela muito mais do que um simples sinal de chuva. E está aí uma provável utilidade do poema, desviar o leitor de um mundo onde absolutamente tudo deve, obrigatoriamente, mostrar a sua função. Assim, o poema também pode ser um exercício de tentar descobrir o prazer, descobrir também a inutilidade das coisas que habita além da utilidade, reaprender a olhar o mundo e perceber que a alegria das coisas consideradas inúteis pode ser muito mais interessante do que a praticidade delas, que essa alegria pode aliviar o leitor de um mundo no qual, terminada sua missão ou efetuada a tarefa para a qual se mostra útil, tudo se consome.

Existe também outro tipo de leitor que Quintana parece repudiar, são aqueles que além de não compreenderem o poema de maneira completa, não se contentam com o silêncio que o envolvem e crêem que o poema seja algo destinado à declamação. E contra "as declamadoras", termo empregado sempre no feminino, Quintana destila toda ironia a que é capaz de arquitetar. O seu repúdio quanto à declamação de seus poemas chega a ponto de Quintana definir o "Poeta lírico", em um poema de mesmo nome publicado em *Da preguiça como método de trabalho*, como sendo um "Triste passarinho esgoelado em público pelas declamadoras" (QUINTANA, 2000, p.39). Para Quintana não existe destino mais "atroz" para um poeta do que ver seus poemas saírem da leitura silenciosa a qual estão destinados e residirem na boca de uma "declamadora". Esse "Destino atroz", está descrito em forma de poema em prosa publicado *no Caderno H*.

DESTINO ATROZ

> Um poeta sofre três vezes: primeiro quando ele os sente, depois quando os escreve e, por último, quando declamam os seus versos. (QUINTANA, 1998, p.58).

E, por fim, existe ainda um tipo de sujeito que parece estar em último plano na escala de consideração do autor, para esse tipo de ser humano, Quintana publicou, também no *Caderno H*, um pequeno poema em prosa ao qual deu o título de "Cartaz para uma feira do livro" que descreve esse tipo de ser humano que nem sequer podemos chamar de leitor.

CARTAZ PARA UMA FEIRA DO LIVRO

> Os verdadeiros analfabetos são os que aprenderam a ler e não lêem (QUINTANA, 1998, p.5).

O poema acima é, simplesmente, uma triste conclusão que o poeta tira da nossa própria contemporaneidade, época de pouca leitura, principalmente no tocante a textos poéticos e, em particular, por parte dos jovens que, ainda que dotados das habilidades naturais capazes de transformá-los em leitores competentes, se encontram completamente seduzidos pela cultura da imagem.

Portanto, somente podem ser considerados poeticamente analfabetos aqueles que, mesmo tendo a oportunidade e capacidade de decifrar o código lingüístico para lerem textos em geral, passam a vida indiferentes a eles e, sobretudo à poesia, pois esta, para muitos, não se encaixa na visualidade de nossa época. Os outros, os analfabetos que realmente não sabem ler, podem ser, e muitas o são, vítimas de uma força maior que os impediram de entrar em contato com o universo das letras, algo que está além deles como a falta de oportunidade de freqüentarem uma escola.

E para os analfabetos da alma, aqueles que não se abrem para a poesia, não adianta nem a ironia, nada os fará pensar, refletir, pois se eles, ao menos, têm um primeiro contato com a palavra impressa, essa lhes será indiferente e inútil. Se eles têm a sensibilidade embotada pelos meios de comunicação de massa, a poesia nunca irá lhes atingir nem a mente e nem a alma.

Drummond também trata sobre os efeitos dos meios de comunicação de massa sobre a sociedade no interessante poema chamado "Ao deus kom unik assão" publicado no livro *As impurezas do branco*. No poema ele afirma que para aqueles que estão

“prostrados” ao “peses” desse deus “Nem precisa cabeça pois a boca / nasce diretamente do pescoço” (ANDRADE, 1973, p. 3), ou seja, que o deus “kom unik assão” exime seus “fiéis” de pensar escravizando-os por meio da padronização e da extinção do senso crítico que lhes impõem. Ambos mostram que estão atentos às desastrosas conseqüências de nossa época visual.

Diante deles, os “analfabetos” adoradores do deus “kom unik assão”, Quintana esquece-se um pouco de seu tom irônico e, com toda seriedade, afirma que eles são “Os intocáveis” (poema publicado em *Porta Giratória*), aqueles que não podem sentir a força que tem um poema, quando alcança a emoção do leitor, pois “a ironia atinge apenas a inteligência. Inútil desperdiçá-la com os que estão longe do seu alcance. Contra eles, ainda não se conseguiu inventar nenhuma arma. A burrice é invencível” (QUINTANA, 1997, p.131).

Para o poeta, muitas vezes, o leitor comum não quer se deixar tocar pela poesia, parece ter perdido a capacidade de sentir e não percebe que a poesia transformaria sua vida cheia de conformismo em uma vivência mais gratificante em relação mundo que o cerca, pois tudo que parece tirar o leitor de sua rotina parece ser um incômodo e não um auxílio ou um alívio.

Assim, Quintana faz um alerta irônico aos outros poetas, em *Da preguiça como método de trabalho*, sugerindo a eles que “não despertemos o leitor. Os leitores são, por natureza, dorminhocos. Gostam de ler dormindo. Autor que os queira conservar não deve ministrar-lhes o mínimo susto. Apenas as eternas frases feitas” (QUINTANA, 2000, p.5). Diante disso, resta-nos concluir que muitos leitores ainda precisam quebrar a inércia na qual se encontram diante da poesia, ou seja, deixar de lado a preguiça no tocante a sair de sua realidade mecanicista e adentrar a realidade do poema. Despertando para a leitura, certamente, os leitores estarão despertos para a própria vida por meio do conhecimento a respeito de si mesmos, do outro e do mundo.

Enfim, se, para o autor, julgar o poeta, declamar seus versos e, sobretudo, não tentar sentir o que o poema diz é sinal de ignorância ou de incompreensão por parte do leitor, se, para este, resistir ao poema e às transformações que podem advir de sua leitura são sintomas de um leitor arrogante ou preguiçoso, nem tomar conhecimento da existência da poesia é, certamente, burrice.

3.2 – A construção lírica do leitor ideal

"Não penses compreender a vida nos autores.
Nenhum disto é capaz.
Mas, à medida que vivendo fores,
Melhor os compreenderás."

Como já foi mencionado, acreditamos ser do sentimento de frustração que o poeta Mário Quintana tem para como seus leitores reais que brotam um conjunto de expectativas dele em relação ao leitor ideal, sensações estas que servem de premissas para construir, poeticamente, esse modelo de leitor.

Segundo Alberto Manguel, na obra *Uma história da leitura*, na relação entre autor e leitor, há um paradoxo maravilhoso, uma vez que

> ao criar o papel do leitor, o escritor decreta também a morte do escritor, pois, para que um texto fique pronto, o escritor deve se retirar, deve deixar de existir. Enquanto o escritor está presente, o texto continua incompleto. Somente quando o escritor abandona o texto é que este ganha existência (MANGUEL, 1997, p. 207).

Com Quintana, no entanto, esse paradoxo é quebrado, pois o autor, na máscara do sujeito da enunciação, por meio de uma gama de elementos poéticos e metalingüísticos, tece as suas frustrações e expectativas em relação a seus leitores e, muitas vezes, de modo irônico. Nos dois aspectos – frustração e expectativa – o poeta deixa transparecer o desencanto por não ter encontrado, ainda, o "leitor ideal". Isto é, nos quintanares em prosa, poeta e leitor se mantêm vivos e, coabitando o mesmo espaço em diálogo poético.

Não seria exagerado afirmar que, paulatinamente, o poeta se convence de que esse papel, o de leitor perfeito, em uma obra poética, somente pode ser desempenhado pelo próprio autor, o qual tem a chave do enunciado poético, bem como todos os pontos de partida para uma interpretação do mundo construído no poema, pois "o poeta-emissor, quando consciente da ferramenta de seu trabalho, atua no lugar do leitor" (CHALHUB, 2002, p. 55) e só ele é detentor de todo o processo pelo qual o poema passou para ser concebido, desde o silêncio inicial até a forma pronta a sofrer o "acidente de publicação".

Tais expectativas parecem estar estampadas no poema abaixo, intitulado "O leitor ideal", publicado em *Porta giratória*, que transcrevemos:

O LEITOR IDEAL

> O leitor ideal para o cronista seria aquele a quem bastasse uma frase.
> Uma frase? Que digo? Uma palavra!
> O cronista escolheria a palavra do dia: “Árvore”, por exemplo, ou “Menina”.
> Escreveria essa palavra bem no meio da página, com espaço em branco para todos os lados, como um campo aberto aos devaneios do leitor.
> Imaginem só uma meninazinha solta no meio da página.
> Sem mais nada.
> Até sem nome.
> Sem cor de vestido nem de olhos.
> Sem se saber para onde ia...
> Que mundo de sugestões e de poesia para o leitor!
> E que cúmulo de arte a crônica! Pois bem sabeis que arte é sugestão...
> E se o leitor nada conseguisse tirar dessa obra-prima, poderia o autor alegar cavilosamente, que a culpa não era do cronista.
> Mas nem tudo estaria perdido para esse hipotético leitor fracassado, porque ele teria sempre à sua disposição, na página, um considerável espaço em branco para tomar os seus apontamentos, fazer os seus cálculos ou a sua fezinha...
> Em todo caso, eu lhe dou de presente, hoje, a palavra “Ventania”. Serve? (QUINTANA, 1997, p.83)

No texto acima, o poeta dá uma pista do que seria o leitor, aquele para o qual bastaria uma só palavra primeira e fundamental, que fizesse brotar nele o processo cíclico e infinito da poesia, em pleno acordo com a definição do poeta de que “arte é sugestão” e o poema seria uma espécie de instrumento capaz de abrir “o campo de devaneios do leitor”, ou seja, capaz de fazer com o leitor se permitisse também “viajar” imageticamente por meio daquilo que lhe foi sugerido na poesia impressa no livro que lê. Para Quintana, “o leitor ideal” não é aquele que se coloca passivo como uma folha em branco diante do poema que lê, ao contrário, é o que junta sua imaginação com a de seu poeta para transformar-se a cada poema lido.

Esse leitor, de acordo com Quintana, teria que ser capaz de se deixar sugestionar pela palavra, de a “desler” e com ela construir um mundo poético, o qual é leitura, interpretação e “desleitura” do mundo real, pois “o mais difícil mesmo, mesmo, é a arte de desler” (QUINTANA, 1998, p.59). E, para “desler” o texto lido, o leitor precisaria seguir as primeiras sugestões de Pessoa para a leitura dos símbolos, isto é, deixar-se guiar pela simpatia e sensibilidade para assim fazer desabrochar o imaginário.

Caso contrário, para o leitor que fracassasse nesse projeto, o poeta deixa a sua ironia sutil, dizendo que, ao menos, ele teria espaço na página quase em branco para suas

anotações particulares, mas que nunca a culpa seria do autor, pois esse sugestiona, coloca no cerne do leitor a semente da poesia que, infelizmente, não germina em qualquer terreno.

Desperta-nos também a atenção a imagem da "meninazinha solta no meio da página" (imagem que aparece em outros quintanares), pois nela parece estar estampada toda liberdade e ludismo com os quais o poeta conta em seu trabalho e que pretende dividir com o leitor, "meninazinha" com a qual o poeta parece estar criando uma realidade poética e convidando o leitor a participar desse ato, pois ela não tem nome, vestimenta e nem feições. Caberia ao leitor vesti-la, com trajes típicos de prenda, Chapeuzinho Vermelho ou bailarina russa, dar-lhe cor de olhos e nome. Poesia também se compõe de leitura, da imaginação de quem cria e de quem a recebe, pois

> o autor escreve, antes de tudo, para expressar-se. Sua comunicação com o leitor decorre unicamente daí. Por afinidades. É como, na vida se faz um amigo (...) E o sonho do escritor, do poeta, é individualizar cada formiga num formigueiro, cada ovelha num rebanho – para que sejamos humanos e não uma infinidade de xerox infinitamente reproduzidos uns dos outros. (QUINTANA, 2000, p.37-38)

Ao propor o ato de individualizar cada leitor-formiga, cada leitor-ovelha como o "sonho do escritor, do poeta", Quintana nos leva a compreender o seu desejo de que o leitor não seja um simples receptáculo, "xerox" da tradição, mas seja capaz de refletir sobre o diferente na poesia, de expandir o símbolo adequando-o ao seu estado de espírito. Assim, se o poeta transforma poesia em produto multissignificativo – o poema – cabe ao leitor trilhar o caminho inverso, do poema à poesia.

Assim como Quintana, Machado de Assis, também usando de recursos irônicos, mantém vivo o paradoxo apontado por Manguel, fazendo coabitar em suas obras autor, na máscara do narrador, e leitor, ambos vivos e atuantes. Um dos exemplos claros desse fenômeno na obra machadiana é o conto "Miss Dollar" no qual o autor elenca os devaneios dos diferentes leitores, que hipoteticamente lerão sua obra, em relação a sua personagem título, deixando claro que cada tipo de leitor irá imaginar sua Miss Dollar a partir de suas capacidades individuais de compreender a obra literária. O conto em questão engloba um fantástico exercício poético de imaginar e "desimaginar" leitores possíveis e suas reações possíveis em relação à Miss Dollar que, num esclarecimento do autor, não passa de uma pobre cadelinha que morreu atropelada, mostrando que as expectativas do autor diante de seu leitor podem ser tão importantes em uma obra quanto seu próprio enredo. Reiteramos

que, na prosa, a exemplo de Machado de Assis, incluir o leitor na obra se mostra exercício muito mais comum do que na poesia, prova da originalidade de Mário Quintana.

A idéia que Quintana faz do leitor ideal também é corroborada por Roland Barthes ao perguntar ao leitor se "nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com freqüência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de idéias, excitações, associações" (apud WALTY et alii, 2001, p. 39). O teórico questiona seus leitores sobre o fato de já terem experimentado esse processo de leitura poética similar ao que Quintana se refere no poema "O leitor ideal".

Diante desse leitor desejado, o poeta lança uma questão, ou uma possibilidade pela qual poderíamos tentar desvendar esse "leitor ideal". Seria ele o escritor no instante em que escreve um poema? È uma pergunta pertinente, e, mais do que isso, uma resposta em si mesma, pois se poesia é também um captar do momento presente que se faz texto escrito, somente o poeta poderia ser o possuidor da completude desse momento que jamais poderá ser compartilhado inteiramente com o leitor, pois sabemos ser impossível penetrar no universo único e solitário que consiste em transformar momento em poema, poema que, certamente, nasce por intermédio de uma palavra primeira, única e fundamental.

Face ao exposto, nasce um questionamento interessante. Se este leitor ideal é o próprio escritor, por que publicar livros? Todo poeta parece ter o desejo de ver seus textos publicados, de dividir sua obra com os leitores e de conquistar um público cativo. No entanto, sem duvidar disso, o próprio Quintana, afirma que escrever é necessidade enquanto que publicar é acidente, e é a luta entre o escrever e o publicar que, muitas vezes, pode explicar a luta eterna e interna que acontece constantemente entre o poeta e o homem.

Assim, resta ao leitor também se comportar de maneira parecida à do poeta e captar seus próprios momentos a partir da leitura do poema que o autor lhe presenteia e da criação de sua poesia particular por meio daquela que recebeu da leitura. Comportamento esse que é reafirmado pelo filósofo Martin Heidegger, na obra *A caminho da linguagem*, asseverando que "o diálogo propriamente dito com a poesia de um poeta só pode ser um diálogo poético: a conversa poética entre poetas" (HEIDEGGER, 2004, p.28).

Ainda a esse respeito, Antonio Candido escreve que,

> Em face ao texto, surgem no nosso espírito certos estados de prazer, tristeza, constatação, serenidade, reprovação, simples interesse. Estas impressões são preliminares importantes; o crítico tem que experimentá-las e deve manifestá-las, pois elas representam a dose necessária de arbítrio, que define a sua visão pessoal. O leitor será tanto mais crítico, sob este aspecto, quanto mais for capaz de ver, num escritor, o *seu* escritor, que vê como

> ninguém mais e opõe, com mais ou menos discrepância, ao que os outros vêem (CANDIDO, 1997, p. 31, itálico do autor).

Assim sendo, podemos estabelecer um paralelo entre as qualidades apontadas por Fernando Pessoa para que o leitor consiga compreender o simbólico com as "impressões preliminares" que Candido cita como importantes ao leitor "em face ao texto", pois ambos Pessoa e Candido parecem estar corroborando a idéia passada por Quintana no poema do que seria um "leitor ideal", que, além de compreender o texto e seus símbolos, é capaz definir sua "visão pessoal" crítica diante do que lê, encontrando, assim, "o *seu* escritor".

No entanto, parece ser o escritor Michael Riffaterre o responsável pela cunhagem da expressão que talvez melhor represente essa busca do poeta pelo leitor, quando se refere, em sua obra denominada *Estilística estrutural*, a alguém ou a um instrumento de análise poética ao qual dá o nome "arquileitor" (RIFFATERRE, 1973, p. 306), instrumento esse que deveria ser capaz de "perceber o poema tal qual é imposto por sua configuração lingüística" (idem) e, assim como observa o estudioso, ser também capaz de perceber que "cada ponto do texto que faz parar o 'arquileitor' é provisoriamente considerado como um componente da estrutura poética" (idem, p. 307, aspas do autor).

Essa expressão – "arquileitor" – parece estar de pleno acordo com a expressão "leitor ideal" de Quintana e, ao mesmo tempo, servir de resposta à indagação de Barthes, pois ambos – Barthes e Quintana – descrevem, cada qual a sua maneira, atos de leitura onde as pausas e os devaneios do leitor se inserem no discurso poético, ou melhor, são os efeitos desejáveis do autor na mente do leitor. Descrevem também o que seria, para eles, a realização da poesia em seu estado pleno, servindo de ponto de partida para que o leitor a encontre, não como forma de arte estampada nas páginas de um livro, mas como sensação, vislumbre, êxtase, estado de espírito estampado na mente e na alma.

Isso parece ficar claro também no poema "A arte de ler", publicado no *Caderno H*, no qual continua a insistir nos mistérios que a poesia suscita e nas vibrações que ela, quando alcança o êxito pretendido pelo poeta, consegue atingir o leitor o qual por conta própria, parte da escala poética e continua sozinho seu itinerário criativo:

> A ARTE DE LER
>
> O leitor que mais admiro é aquele que não chegou até a presente linha. Neste momento já interrompeu a leitura e está continuando a viagem por conta própria (QUINTANA, 1998, p. 150).

Portanto, um leitor que corresponder ao apelo do quintanar certo no momento certo, nem precisa terminar a leitura do volume que lê, porque sua mente será capaz de funcionar em estado de poesia e assim, fazer com que seu universo particular, por meio da imaginação, interaja com o universo poético de Mário Quintana. Afinal,

> o verdadeiro leitor não recria o livro, mas está exposto a retornar, por um impulso insensível, às diversas prefigurações que foram as suas e que o tornaram como que presente, de antemão, na experiência venturosa do livro: este deixa então de lhe parecer necessário para voltar a ser uma possibilidade entre outras, para reencontrar a indecisão de uma coisa incerta, ainda por fazer (BLANCHOT, 1987, p. 200).

Sabemos que, nos quintanares em prosa, muitas vezes, está explicito ao leitor o processo de criação poética, desde a palavra ou idéia fundamental, passando pela técnica de apuramento da linguagem e arrematando com as expectativas de resposta por parte de seu "leitor inteligente" (QUINTANA, 1997, p. 24), pois para ele "não é o leitor que descobre o seu poeta, mas o poeta que descobre o seu leitor" (Idem, p. 5).

Revelando todo esse processo de maneira diluída na obra, na tentativa de fazer com que o leitor descubra nele o seu poeta, Quintana atrai para si, além do papel do autor – a criação, o de crítico literário – a discussão, cujo alvo principal é sua própria arte poética. Mas para transitar do papel do autor até o papel do crítico deve-se passar por uma instância intermediária, porém não menos importante – a do "leitor ideal", pois um crítico capaz de tecer posicionamentos pertinentes a respeito de uma obra literária é, antes de tudo, um leitor capaz de entendê-la.

Dessa maneira, ser um leitor mediano de Quintana já é um desafio a qualquer admirador experiente da poesia, e corresponder às expectativas do autor, ou seja, ser um "leitor inteligente" se mostra uma tarefa cujo cumprimento pode ser comparado à linha do horizonte vista do convés de um navio, quanto mais se navega, mais longe ela parece estar. Dificuldade essa já mencionada por Fausto Cunha no artigo *Assassinemos o Poeta*, no qual ele escreve: "considero Quintana um poeta difícil. Há na sua poesia toda uma tradição de cultura européia que as novas gerações não puderam (ou não quiseram) absorver" (CUNHA, 1964, p. 156 e 157), e completa:

> uma poesia difícil, porque intensamente alusiva e de um *humour* sutil, irredutível. Uma clareza ilusória, porque de um instrumento multívoco. E aí

> está o segredo dos grandes poetas: trabalham nas subcamadas do divinatório, manipulam uma linguagem que se propaga pelos campos simultâneos do acontecer, inserem-se no *continuum* espaço-tempo com um corpo de signos dúcteis (Idem, p. 159, itálicos do autor).

O poeta, por sua vez, tem consciência da "clareza ilusória" de sua poesia e de que ela não foi feita para qualquer leitor e que talvez seu "leitor ideal" ou seu "leitor inteligente" resida em um ponto além da linha de seu horizonte de expectativas, no desejo do próprio poeta, mas, mesmo assim, ele continua criando e navegando em suas criações e, ao navegar deixa para trás também o seu rastro de desapontamentos por nunca encontrar esse tão sonhado "leitor ideal". Dessa forma, Quintana nos faz lembrar do poeta Sousândrade, consciente de que sua poesia somente seria lida cinqüenta anos depois, nunca deixou de cultivá-la, a seu modo, sem se preocupar em enquadrar-se aos padrões impostos por seu tempo. Ambos, como todo grande poeta, sabiam que não podiam trair a si mesmos e nem deixar de escrever, "de ser", apesar do desencanto para com seus leitores.

Em entrevista concedia a Edla van Steen, publicada em *Da preguiça como método de trabalho* no ano de 1987, Quintana afirma que

> ser poeta não é uma maneira de escrever. É uma maneira de ser. O leitor de poesia é também um poeta. Para mim o poeta não é essa espécie saltitante que chamam de Relações Públicas. O poeta é Relações Íntimas. Dele com o leitor (QUINTANA, 2000, p. 142).

Para Quintana, a "convivência entre o poeta e o leitor, só no silêncio da leitura a sós. A sós, os dois. Isto é, livro e leitor. Este não quer saber de terceiros, não quer que interpretem, que cantem, que dancem um poema. O verdadeiro amador de poemas ama em silêncio" (QUINTANA, 1995, p. 61), ou seja, ou se considera sempre o poeta como alguém com quem se estabelece um tipo de "relação íntima" de diálogo, ou nunca se chega a uma leitura satisfatória do poema, isto é, ou o leitor mira o poema com olhos de poeta, e, sobretudo, com o recolhimento de um verdadeiro poeta, ou nunca se amará um poema como ele deve ser amado, porque, para amá-lo por inteiro, o leitor precisa entregar-se a ele com toda sua intimidade e com a consciência de que, muitas vezes, "sentir o poema não é conhecê-lo, conhecê-lo não é senti-lo" (COHEN, 1978, p.24-25), em outras palavras o leitor precisa ser aquele "para o qual o texto justifica sua existência no ato da própria leitura" (MANGUEL, 1997, p.212).

Um leitor de verdade aceita o poema como ele é, e assim o torna engrenagem fundamental no mecanismo de sua própria vida, aceita do poema aquilo que o poema lhe oferece, não tenta encontrar nele o discurso que gostaria de ouvir, pois "para o perfeito leitor, a palavra 'árvore' não significa uma árvore: a palavra 'árvore' é uma árvore" (QUINTANA, 2000, p.105, aspas do autor).

Se Quintana já fala de maneira clara a respeito do "leitor ideal" em seus poemas em prosa, na entrevista citada ele não poderia ter sido mais objetivo. Só nos resta frisar que para ser leitor do poeta Mário Quintana é preciso também ser um poeta, não um escritor de poesia, mas, antes de tudo, um leitor com a disposição de deixar a que a imaginação criadora tome conta de sua mente a fim de que a poesia possa fazer surtir nele os efeitos tão desejados por Quintana e, ao mesmo tempo, estabelecer e corresponder a essa "relação íntima" como o autor, tão necessária para que o poema se faça compreender e o leitor reinicie o processo que conhecemos por poesia. Em síntese, que o leitor seja um poeta em potencial.

No *Sapato florido*, há um poema chamado "Da paginação" que diz:

> DA PAGINAÇÃO
>
> Os livros de poemas devem ter margens largas e muitas páginas em branco e suficientes claros nas páginas impressas, para que as crianças possam enche-los de desenhos – gatos, homens, aviões, casas, chaminés, árvores, luas, pontes, automóveis, cachorros, cavalos, bois, tranças, estrelas – que passarão também a fazer parte dos poemas... (QUINTANA, 1994, p. 12)

Como devem ser os livros o autor já diz, cheio de espaços para serem preenchidos pela imaginação do leitor, e aqui dá outra pista de como deve ser o leitor ideal estampada na imagem da criança, "pois só as crianças e os velhos conhecem a volúpia de viver dia a dia, hora a hora, e suas esperas e desejos nunca se estendem além de cinco minutos..." (QUINTANA, 1994, p.85), e "triste de quem não conserva nenhum vestígio de infância..." (QUINTANA, 1997, p.159). É uma espécie de hedonismo que une o poeta à criança, pois ambos vêem o mundo com o constante prazer da descoberta e sem se preocuparem com a utilidade ou com a finalidade das coisas.

Monteiro afirma que "o verdadeiro leitor dos poetas é o homem que tem, pelo menos, o pressentimento de algo para além dos gestos, dos atos, das emoções, das idéias necessárias e suficientes para sua vida 'prática'" (MONTEIRO, 1965, p.43, aspas do autor), ele, como "as crianças e os velhos", não teme o poema, ao contrário, faz dele, como

afirma Quintana, “alívio” para suportar melhor sua rotina, sua “vida prática”, muitas vezes, totalmente desprovida de poesia.

Assim, a poesia, como a arte literária em geral, é arma poderosa, na medida em que cria um tipo de “comunicação inter-humana (...) como um sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens” (CANDIDO, 1997, p.23), entre o autor e o leitor, livrando este do individualismo e da solidão.

Ainda em relação à aproximação entre as crianças e a poesia, Quintana escreve, em *A vaca e o hopogrifo*, um poema ao qual dá o título de “Atavismo”.

> ATAVISMO
>
> As crianças, os poetas e talvez esses incompreendidos, os loucos, têm uma memória atávica das coisas. Por isso julgam alguns que o seu mundo não é propriamente este. Ah, nem queiras saber... Eles estão neste mundo há muito mais tempo do que nós! (QUINTANA, 1995, p. 114)

Nesse poema, o autor reafirma a sabedoria inata dos “loucos”, crianças e poetas, em relação ao mundo que os cerca e, por conseguinte, em relação à poesia e ao poema. Ele afirma que eles são os herdeiros de uma memória especial do mundo que não viria diretamente de seus pais ou avós, viria da simplicidade de seus antepassados mais remotos, de uma realidade primordial. Para tanto, ele usa o termo próprio da genética – atavismo – que significa, segundo o dicionário *Aurélio*, “o reaparecimento em um descendente de um caráter não presente em seus ascendentes imediatos” (FERREIRA, 1988, p. 69), para tentar explicar como poetas e crianças podem ser detentores de uma sabedoria que está muito além de nossa contemporaneidade, residindo talvez em tempos imemoriáveis.

Mas, quando lemos “criança”, no poema, não somente devemos entender esse termo como sendo o indivíduo em idade infantil, mas também como um estado de espírito livre de qualquer cautela e aberto ao prazer do poema. Esse é o caminho pelo qual podemos fazer com que o nosso mundo entre em perfeita simbiose com o mundo do poema, fazer com que o poema seja um ponto de partida para o pensamento crítico e criativo, nunca um fim em si mesmo, como destaca o próprio Quintana em entrevista concedida a Araken Távora: “o poeta conserva durante toda a vida aquela franqueza, sinceridade e disponibilidade das crianças” (QUINTANA, apud TÁVORA, 1986, s/p). Só um leitor imbuído dessa sinceridade e dessa disponibilidade é capaz de aproximar-se de

seu poeta, bem como deixar que ele faça reverberar em seu interior “os acordes” que ele criou, primeiramente, no poema, pois “o poeta lírico escuta sempre de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recria-os, como os cria também no leitor” (STEIGER, 1997, p.28). E só um leitor capaz ouvir os “acordes” que o poeta criou em seu interior pode ser considerado o “leitor ideal”.

Isto é, mesmo que tentar fazer com que o leitor mire a obra com o olhar das crianças seja uma tarefa difícil e que exige um câmbio no modo com o qual comumente vemos o mundo, Quintana mostra que não se cansa em insistir em fazer brotar em seus poemas a semente de seu leitor, principalmente, do “ideal”: aquele capaz de deixar fluir a música da poesia e, aproveitando os “acordes recriados” pelo poeta, construir liricamente em seu íntimo uma nova sinfonia.

Além disso, para Quintana, um leitor deveria enxergar-se ao ler um poema, conhecer a si mesmo por meio dele. E, assim o poema deveria ser uma espécie de espelho no qual o leitor vê a si mesmo e a sua alma. No entanto, atingir esse nível de interação com o poema parece não passar de um devaneio do poeta, pois como confirma o poema “A face e o espelho”, publicado no *Caderno H*, “Assim devia ser a relação de autor para leitor: uma face nua num espelho límpido. Mas é tão difícil... Ou a face está mascarada ou o espelho embaciado” (QUINTANA, 1998, p.77), ou seja, uma comunicação plena entre o poeta e o seu “leitor ideal” parece somente ser possível de ser imaginada nas linhas de seus poemas, tal qual a “poesia pura”, parece ser mais uma das longas buscas que é o trabalho do poeta, tentativa de estampar nas páginas de seus livros mais um de seus muitos desejos.

Diante disso, podemos afirmar que só um leitor aberto à poesia, sem valores pré concebidos em relação ao que vai ler, podendo tornar-se um poeta em potencial, pode entrar em sintonia com a poesia de Quintana, e só assim somos capazes de deixar a poesia de Quintana inundar nossas mentes.

Observemos o quintanar em prosa, cujo título incomum é “Drácula e os pesquisadores”, publicado em *Porta giratória*:

> DRÁCULA E OS PESQUISADORES
>
> O que chateia nos filmes de vampiros não são os ditos vampiros – em geral uns verdadeiros amores no gênero – mas aqueles dois indefectíveis personagens: um que acredita em tudo e outro que não acredita em nada... Falta-lhes o espírito de disponibilidade – que talvez não seja apenas uma característica do homem moderno, e sim do homem eterno. Ou, no mínimo, do leitor inteligente. (QUINTANA, 1997, p.24)

Tomando como motivo os filmes de vampiro, Quintana vale-se desse intertexto para, mais uma vez, tratar da problemática do leitor. Aqui joga com a não disponibilidade e a disponibilidade. A primeira é característica do homem moderno, a última pertence ao "homem eterno" e ao "leitor inteligente". Nesse jogo de não disponibilidade ou disponibilidade, o poeta nos faz compreender que a leitura de um poema requer tempo e solidão, aspectos que, o homem moderno parece ter perdido devido a velocidade do transcorrer de sua vida.

Assim, Quintana afirma que o leitor deve, antes de tudo, estar disponível para receber plenamente o poema e, dessa forma, poder senti-lo ainda que sem entendê-lo. No entanto o leitor deve também manter seu nível de questionamento, ou seja, nem ser aquele que apenas se deslumbra com o poema, o personagem de terror que "acredita em tudo", muito menos aquele que o lê com o objetivo de descobrir nele algum defeito ou alguma incongruência, o "que não acredita em nada". O que o leitor deve fazer é tentar atingir um equilíbrio entre suas opiniões e valores pré-concebidos com aquilo que está estampado no poema e, assim, fazer com que haja uma espécie de sintonia entre leitor e obra, com que a realidade do poema se aproxime da realidade do leitor, pois, de acordo com o poema "Aproximações", publicado em *A vaca e o hipogrifo*,

> APROXIMAÇÕES
>
> Todo poema é uma aproximação. A sua incompletude é que o aproxima da inquietação do leitor. Esse não quer que lhe provem coisa alguma. Está farto de soluções. Eu, por mim, lhe aumentaria as interrogações. Vocês já repararam no olhar de uma criança quando interroga? A vida, a irrequieta inteligência que ele tem? Pois bem, você lhe dá uma resposta instantânea, definitiva, única – e verá pelos olhos dela que baixou vários risquinhos na sua consideração (QUINTANA, 1995, p. 42).

"O livro, portanto, aí está, mas a obra ainda está escondida, ausente talvez radicalmente, dissimulada, em todo o caso, ofuscada pela evidência do livro, por trás da qual aguarda a decisão libertadora" (BLANCHOT, 1987, p. 195). O leitor inteligente deve, então, partir do livro e chegar até a obra, do evidente ou visível até o estado de alma, por analogia, trilhar o caminho difícil que vai do poema à poesia, caminho esse que vai ao sentido inverso àquele trilhado anteriormente pelo poeta, da poesia ao poema.

Podemos concluir que os conceitos de "leitor ideal" e da "poesia pura", mencionada no capítulo anterior, trabalhados por Quintana, em seus poemas em prosa, são, na verdade,

grandes buscas empreendidas pelos verdadeiros poetas que, embora saibam do caráter infrutífero delas, continuam em sua empreitada, pois é dessa busca que se constrói uma verdadeira, sólida e duradoura obra poética.

E, os interessados em candidatar-se a difícil tarefa de incorporar o papel de "leitor inteligente" da obra de Mário Quintana, fica a recomendação de que só podem ao poeta chegar, trilhando o caminho de descobrir-se por meio da poesia, de deixar-se serem lidos pelo poema, pois é somente pela poesia que um leitor chega ao quintanar.

3.3 – Uma palavra aos críticos

"Não te irrites, por mais que te fizerem...
Estuda, a frio, o coração alheio.
Farás, assim, do mal que ele te querem,
Teu mais amável e sutil recreio..."

Desde o início da carreira literária de Mário Quintana, quando da publicação dos sonetos de *A rua dos cataventos*, seu primeiro livro publicado em 1940, que o relacionamento entre o poeta e alguns críticos da época já se mostrou um pouco tumultuado, pois ia de encontro ao versilibrismo que ainda ressoava da década de trinta.

Há uma tensão ou uma resistência entre os dois pólos, como demonstra o depoimento citado abaixo retirado da entrevista concedida a Araken Távora, de um lado um poeta que sempre valorizou a sua liberdade e não aceitação a padrões previamente elaborados, de outro, críticos que, de acordo com o autor, insistem no fato de que Quintana deveria abandonar sua liberdade particular, o que eles julgam ser rebeldia, e se enquadrar nos moldes impostos pelo seu tempo. No entanto, muitos críticos se esquecem de que os poetas estão sempre em busca de maneiras diferentes de ver o mundo com o intuito de fugir do padrão de seu tempo e, ao mesmo tempo, chegam antes do que vai se tornar moda. Por outro lado houve uma retomada do formalismo na década 40, no qual muitos outros poetas, nessa época, publicaram sonetos, como, por exemplo, os *Sonetos Brancos* de Murilo Mendes e os *Poemas, Sonetos e Baladas* de Vinícius de Moraes.

Além disso, os críticos também se esquecem de que “uma boa dose de crítica ruim foi escrita por homens que presumiam que o autor estivesse tentando fazer algo que ele não estava tentando fazer” (POUND, 1997, p.63).

Sobre o início de sua carreira, a publicação de seu primeiro livro e sobre sua relação tumultuada com os críticos, o poeta tece considerações importantes em entrevista acima mencionada.

> Achei que devia provar que o soneto era também um poema. Provei. *A rua dos cataventos* foi um bruto sucesso. Os críticos se enganaram pensando que eu tivesse feito uma evolução do soneto ao poema surrealista. Nada disso... Eu tinha vários livros prontos ao mesmo tempo. Apenas não misturei, porque gosto de conservar a unidade dos meus livros. Em todos os livros que publiquei depois, *Canções* (1946), *Sapato florido* (1947), *Espelho mágico* (1948), *O aprendiz de feiticeiro* (1950), havia poemas da época em que foi publicado *A rua dos cataventos*. O meu livro mais avançado, surrealista, *O aprendiz de feiticeiro*, é daquela época. Os críticos acham que eu evoluí até chegar ao *Aprendiz*, que era a forma mais avançada de poesia naquela época. Então disseram: ‘finalmente ele foi conquistado por nós’. Nada disso. Eu já havia chegado antes (QUINTANA apud TÁVORA, 1986, s/p).

Face ao exposto, quando tentamos entender Mário Quintana, temos que ter em mente a presença de um autor que sempre esteve em descompasso com os críticos e consciente disso. Coloca, então, essa desarmonia em seus poemas em prosa, fazendo uso quase irrestrito da ironia, porém, sem perder a elegância e a leveza que sempre lhe foram marcantes.

Dessa forma, da mesma maneira que o faz com os leitores reais, Quintana faz adentrar, em seus poemas em prosa, alguns exemplos de leitores especializados: críticos literários para os quais importam mais a biografia poeta do que sua obra, os que tentam restringir a obra literária em uma época ou movimento, aqueles que usam o poeta para se projetarem intelectualmente, entre outros, todos leitores tão incompetentes quanto os leitores comuns que, além de não compreenderem a poesia, insistem em analisá-la de maneira infundada.

Do fragmento da entrevista acima, pode-se deduzir que, ao contrário do que se possa pensar, Quintana foi sempre afinado com seu tempo, consciente das estéticas dominantes, mas que nunca cedeu a pressões da moda e, muito menos, dos críticos.

De acordo com Quintana, no poema “A fórmula mágica”, publicado em *Porta Giratória*,

> Um poeta vale, feiticeiramente, pelo seu poder encantatório.
>
> E o que mais me penaliza e irrita é quando o crítico X se põe a pontificar que o poeta Y deve ser isto e não aquilo, que deve estar do lado de lá e não do lado de cá, ou vice-versa, que o seu temário tem de obedecer a determinado roteiro, que não pode fugir a vivência (ou outro palavróide) do tempo (de que tempo me hablas?) e onde é que vamos parar com esse bestialógico? Mas quem está com a palavra não é o autor? O autor que fale por si (QUINTANA, 1997, p.98).

E acrescenta em tom de piedade: "Pobre do poeta! Escreve para dar satisfação, simplesmente... e querem abrigá-lo a dar satisfações!" (Idem).

Como no poema, críticos "X" ou "Y" sempre esperaram que Quintana ou se enquadrasse em alguma escola ou movimento literário ou restringisse sua produção as formas mais tradicionais de versificação como os sonetos de *A rua dos cata ventos*. No entanto, "é preciso lembrar que todo crítico faz, vez por outra, algum julgamento impróprio e que um grande crítico faz grandes julgamentos impróprios" (YOKOZAWA, 2000, p.31), bem como de que "todos, Fulanos, Cicranos e Beltranos, tentam dizer o que deverá fazer o próximo escritor" (POUND, 1976, p. 85), atitudes que têm incomodado os escritores desde que existe a crítica, que, por sua vez, surgiu posteriormente e em função da presença marcante da literatura. Basta lembrarmos que a *Poética*, de Aristóteles, foi uma obra escrita em referência às tragédias e comédias pré-existentes.

O que se encontra em muitos críticos é a tentativa de querer enquadrar o poeta aos seus últimos conhecimentos teóricos, sem levar em conta que "o julgamento muito dificilmente alcança o valor do lírico; vai, às vezes, apoiar-se em alguma outra coisa que também faz parte da poesia, na significação do motivo básico ou numa metáfora ousada" (STEIGER, 1997, p.50), ou seja, na maioria das vezes que se julga um poema, faz-se tendo em jogo algo secundário, nunca a essência do poema, o conteúdo lírico de uma obra que a faz ser parte e manifestação da entidade Poesia.

Não que o poeta deixasse de escrever sonetos ou que abandonasse o uso das rimas no decorrer de sua carreira, mas o que o poeta reivindica diante de seus leitores e críticos é que respeitem sua liberdade de criação e não o julguem pelo que ele não foi ou que ele não fez e sim pela versatilidade de sua obra que, do soneto ao poema em prosa, sempre representou a expressão de um autor que preservou sua liberdade e individualidade, deixando claro que "pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua" (QUINTANA, 1998, p. 17).

A respeito dos julgamentos errôneos dos quais sempre foi vítima, Quintana desabafa em “E agora?”, publicado em *Da preguiça como método de trabalho*.

> E AGORA?
>
> Há críticos que, em vez de me julgarem pelo que sou, julgam-me pelo que eu não sou.
> É como quem olhasse em pessegueiro e dissesse: “Mas isso não é um trator!” (QUINTANA, 2000, p.30, aspas do autor).

Assim, podemos observar que o poeta é, muitas vezes, verdadeira vítima de julgamentos equivocados e tentativas de antever os caminhos que a sua obra ainda irá percorrer. É como se os críticos ao invés de dialogar com a poesia que lhes é apresentada, entrassem em um jogo no qual o poeta tivesse primazia em relação à obra e que tivesse mais valor tentar “adivinhar” o que o poeta quis dizer do que tentar compreender a obra presente, sem levar em consideração que

> A colocação que se faz a partir da poesia é um diálogo pensante com a poesia. Não se trata de apresentar a visão de mundo características de um poeta e nem de revisar a sua oficina. Fazer uma colocação a partir da poesia não pode substituir e muito menos orientar a escuta dos poemas. A colocação de pensamento pode, no máximo, elevar a escuta à dignidade de uma questão e, no melhor dos casos, a algo para se pensar ainda mais o sentido (HEIDEGGER, 2004, p. 29).

Dessa maneira, se não há “diálogo pensante com a poesia”, não há motivo que justifique uma atitude de julgamento do crítico em relação ao poeta ou usar a poesia como pretexto para desvendar o possível “mistério” que possa existir em sua biografia. E, além disso, de acordo com o filósofo, o crítico deve restringir-se a somente ser instrumento que propicie um maior grau de comunicação entre leitor e obra, “algo para se pensar ainda mais o sentido” do lido.

No poema chamado “A borboleta”, publicado no *Caderno H*, o poeta nos faz ver a falta de sensibilidade de alguns críticos e a sua preocupação em ostentar um alto grau de erudição.

> A BORBOLETA
>
> Cada vez que o poeta cria uma borboleta, o leitor exclama: “Olha uma borboleta!” O crítico ajusta os nasóculos e, ante aquele pedaço esvoaçante de

> vida, murmura: - Ah! Sim, um lepidóptero... (QUINTANA, 1998, p.19, aspas do autor).

Com ironia e elegância, Quintana consegue, com esse poema, acusar muitos críticos de caírem na tentação do uso de termos difíceis, isto é, de tentarem demonstrar sua erudição através de comentários que, ainda que eruditos, nada acrescentam à obra a não ser um vocabulário rebuscado e parafrásico. Além disso, o poeta também denuncia o posicionamento de arrogância por parte dos críticos que, colocando-se sempre em posição de defensiva diante da obra e do poeta, nunca se dão a chance de mergulhar na leitura da poesia, pelo prazer da leitura, das descobertas. Assim, ao invés de apenas constatar a existência da imagem de "lepidóptero" no poema, que aparece sob a forma popular "borboleta", o crítico, como leitor teoricamente preparado para entrar em contato com a poesia, deveria reconhecer nessa imagem a multiplicidade de significações que dela poderia surgir: beleza, brevidade da vida, alegria, liberdade, etc. Diante disso podemos concluir que "o poeta diz muito em poucas palavras... e a análise literária diz menos em palavras demais" (MONTEIRO, 1965, p.113) e, infelizmente, ainda que

> Os críticos de hoje teimam em procurar esse "conteúdo grave e sério" no poeta, como se o valor estético do poema residisse no que ele diz, e não na maneira como o diz. O poema só é analisado ao nível ideológico, desprezando-se o nível lingüístico ou considerando-o apenas a título de índice ou sintoma. Há mais interesse pelo poeta que pelo poema, a explicação literária torna-se criptológica, a obra é um efeito que permite remontar às causas. (...) Põe-se à busca de um significado verdadeiro, diferente do significado aparente, que daria a chave da obra (COHEN, 1978, p.37).

Alguns críticos são do tipo que sempre abordam o poeta com assuntos acadêmicos e formais e, ao contrário disso, Quintana é um poeta que vê nas coisas simples os verdadeiros mistérios, que prefere ler as pequenas notas que saem publicadas nos jornais diários a grandes tratados de literatura e filosofia. Dessa maneira, também o irrita o formalismo com o qual o analisam e à sua obra o que, para ele, parece não passar de verborragia. Assim ele compara esse discurso adotado pela crítica com o discurso usado pelos adultos ao se dirigirem a crianças, ou "o idiota estilo bilo-bilo" que, para o poeta, "deve chateá-las enormemente, como a um poeta quando abordado com assuntos 'poéticos'".

Sobre isso, ele escreve o poema chamado “Bilo-bilo” que publica em *A vaca e o hipogrifo*, que diz:

> BILO-BILO
>
> O idiota estilo bilo-bilo com que os adultos se dirigem às crianças, isso deve chateá-las enormemente, como a um poeta quando abordado com assuntos “poéticos” (QUINTANA, 1995, p. 25, aspas do autor).

Surgem também, na obra de Quintana, críticos que estão mais preocupados com o poeta e que querem sempre rotulá-lo ou classificá-lo como pertencente a um movimento ou a outro. Poderíamos chamá-lo de “crítico de épocas ou de movimentos literários”, pois, para ele, é o homem que determina a literatura e não o contrário. Quintana sempre encontrou em sua trajetória esse tipo de crítico e dirigindo-se a ele exercitou verve irônica como demonstra no poema “Ah! É?”, publicado em *Porta giratória*, que, desde o título inteligente, incomum e coloquial, já demonstra um misto de surpresa, indignação e humor diante da insistência que muitos críticos têm de querem rotular um poeta ao qual não cabe nenhum rótulo.

> AH! É?
>
> Acabo de ler, num artigo de jornal, que pertenço à “antiga geração”. Deve ser por isso que me sinto tão arejado como um velho casarão de vidraças partidas (Quintana, 1997, p.164, aspas do autor).

Quintana, no poema citado, nos leva a compreender que “o mau crítico se identifica facilmente quando começa a discutir o poeta e não o poema” (POUND, 1997, p.9), pois a poesia, assim como os poetas modernos, não são passíveis de serem simplesmente colocados em uma determinada “geração” e o que deve ser apreciada e criticada é a obra e não o autor, e mais, o objeto da crítica não deve nunca transcender o poema.

Além disso, num jogo de ambigüidade e ironia, mostra que os críticos em geral possuem uma “Estranha curiosidade” (publicado no *Caderno H*), afinal “O crítico é um camarada que contorna uma tapeçaria e vai olhá-la pelo lado do avesso” (QUINTANA, 1998, p.124), ou seja, tenta encontrar na obra algum defeito que lhe chama mais atenção do que a beleza contida nela, na face que está voltada ao leitor.

De acordo com Barthes, “o critico deve admitir que é seu próprio objeto, sob sua forma mais geral, a literatura, que lhe resiste ou lhe foge, não o ‘segredo’ biográfico de seu autor” (BARTHES, 2003, p.151, aspas do autor) e, “se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir ‘verdades’ mas somente ‘validades’” (Idem, p.161, aspas do autor). Destarte, a biografia do autor pode até ser alvo para livro de memórias, almanaques, colunas sociais, páginas policiais ou conversas de botequim, todavia, se o nosso objetivo é escrever um texto ao qual gostaríamos de ver classificado como um trabalho de crítica literária, esse deve restringir-se a somente comentar a obra, deixando completamente de fora a biografia do autor, pois

> A vida do poeta é uma informação extratextual que deveria servir para alargar as possibilidades da leitura textual. Mas, em alguns casos, ela atrapalha. É o caso daqueles leitores ingênuos que, ao tomarem conhecimento da vida de um poeta, tendem a circunscrever toda a poesia deste aos limites de sua biografia. Mas, nesse caso, o problema está, diga-se de passagem, do lado do leitor (YOKOZAWA, 2000, p.189).

Um leitor comum e principiante pode até se dar ao luxo de se comportar de maneira ingênua diante da obra com a qual entra em contato, por outro lado, o crítico, como leitor experiente, deveria deixar a ingenuidade no passado, em seus primórdios dias de leitor comum que, presos em uma realidade já, em tese, ultrapassada, não pode, e não deve, mais emergir.

O crítico também não pode se obstinar em descobrir a gênese de tudo, ou em tentar trazer a poesia à realidade das coisas, esquecendo-se de que a realidade dela, muitas vezes, nada tem a dizer a realidade do mundo. Ele deve estar ciente de que poesia é fruto da liberdade, ou seja, da maneira livre com a qual o poeta vê o mundo e o transpõe para a página em branco. Quintana escreve no poema “Conto de todas as cores”, publicado em *A vaca e o hipogrifo*.

> CONTO DE TODAS AS CORES
>
> Eu já escrevi um conto azul, vários até. Mas este é um conto de todas as cores. Porque era uma vez um menino azul, uma menina verde, um negrinho dourado e um cachorro com todos os tons e entretons do arco-íris.
>
> Até que apareceu uma Comissão de Doutores, os quais, por mais que esfregassem os nossos quatro amigos, viram que não adiantava.
>
> E perguntaram se aquilo era de nascença ou se...
>
> - Mas nós não nascemos – interrompeu o cachorro. – Nós fomos inventados! (QUINTANA, 1995, p.30)

As cores dos seres-palavra são as diversas conotações que os vocábulos ganham no contexto do poema. Portanto, o crítico não deve tentar ver na obra aquilo que ele deseja encontrar nela, ele deve estar aberto àquilo que realmente habita a obra, deixando, muitas vezes, de lado suas próprias ideologias, a fim de encontrar na obra um mundo completamente diferente do seu, pois "o poema é uma bola de cristal. Se apenas enxergares nele o teu nariz, não culpes o mágico" (QUINTANA, 1995, p.54), não culpe o poeta.

O crítico, muitas vezes, precisa saber que o leitor, assim como o poeta tem a liberdade de realizar sua própria leitura da obra, não importando quão importante ela (a obra) seja para a humanidade. Dessa maneira, a palavra do crítico não deve interferir de maneira decisiva na leitura e, muitas vezes, ela pode ser vista como elemento dispensável à obra, possibilitando uma leitura livre de influências externas. Sobre o caráter dispensável do texto crítico para a leitura e, sobretudo, para o prazer que a obra de arte proporciona ao leitor Quintana escreve no *Caderno H*,

> O POETA E OS EXEGETAS
>
> Há anos venho procurando esta raridade bibliográfica: uma edição da Divina Comédia sem comentários. Raridade? Creio que nem existe maravilha assim... (QUINTANA, 1998, p.8).

Poema no qual o poeta expressa seu desejo por um texto não "profanado", uma edição "limpa" dos chamados clássicos da literatura que, via de regra, parecem ser as maiores "vítimas" dos textos críticos dada à dificuldade de se encontrar uma edição deles que esteja livre de comentários, deixando o leitor a sós com a obra e a cargo dele desvendar todos os mistérios que nela possam estar contidos. Em outras palavras, uma edição sem comentários que permitisse ao leitor se aventurar, sem intermediários, pela obra e fazer as suas próprias descobertas, descortinando vivências, alegrias, sensações. Para Quintana, "se é proibido escrever nos monumentos, também deveria haver uma lei que proibisse escrever sobre Shakespeare e Camões" (QUINTANA, 1998, p.75).

O poeta sabe que, sendo uma entidade abstrata e, ao mesmo tempo, um estado de espírito, "a poesia não se entrega a quem a define" (QUINTANA, 1998, p.178), pois indefinível e ilimitável é algo que se situa além de quaisquer comentários. Como confessa Oswald de Andrade, "poesia é a descoberta das coisas que eu nunca vi" (ANDRADE apud

CHALHUB, 2002, p.9), ou seja, nem sempre ter conhecimento daquilo que determinado poema trata, faz de quem o lê alguém que entra em estado de comunicação com ele, e, o trabalho do poeta não é tentar dar uma definição à poesia, é sempre buscar o significado dela, ilha distante em meio a um oceano de originalidade e ineditismo.

Quintana nos diz: “bem que eu desejaria entender tanto de poesia como certos críticos, mas aí, então, não conseguiria fazer um único verso...” (QUINTANA, 1998, p.64), ou seja, a poesia só pode ser manifestada através do poema, quanto mais se teoriza a respeito dela, quanto mais nos preocupamos em demonstrar conhecimento a respeito dela, menos chegamos perto de sermos um leitor verdadeiro ou de podermos compreender um poema verdadeiro. De acordo com Monteiro:

> a idéia da maior parte dos filósofos, e de muita gente que não é filósofo, consiste precisamente em não reconhecer que a poesia se basta a si própria; isto é, em valorizar pelo que não a define, em reconhecer nela determinados elementos, e tomar estes como a sua própria fisionomia (MONTEIRO, 1965, p.38)

Para Quintana, poesia é um misto de “Mágica e mistério”. E é com esse título que, num poema também publicado no *Caderno H*, o poeta demonstra sua indignação diante daqueles que dizem ter “espírito simplista”, que pensam que desvendando o poema (se é que isso é possível), desvenda-se o poeta e “esperto” não é aquele que sempre busca uma explicação para tudo sem se dar conta de que desfeito o “mistério” também é desfeita a “mágica” da poesia, da “mosca azul”.

Em poesia, a mágica está no mistério e o mistério, por sua vez, é o elemento que constrói a mágica da poesia e, ao mesmo tempo, propicia ao poeta que a transforme no poema.

> MÁGICA & MISTÉRIO
>
> Há espíritos simplistas, que acham que tem de haver uma explicação para tudo.
>
> E que, explicada a coisa, foi-se o mistério.
>
> Principalmente esses que insistem em desmontar os poemas, como se quisessem desmascarar o poeta.
>
> Eles me fazem lembrar aquelas pessoas “espertas” de certa cidadezinha do interior, as quais, indo assistir à função de um mágico, puseram-se a bradar no meio do espetáculo:
>
> “Isso é truque! Não pega! É truque! É truque!”

> Mas, para alívio das almas compassivas, acrescento que o pobre mágico sempre conseguiu escapar com vida por trás dos bastidores... (QUINTANA, 1998, p.80, aspas do autor).

No entanto, é afirmado no poema, não devemos responsabilizar o poeta, "o pobre mágico", pelas desilusões que sofremos por termos um "espírito simplista", por nos comportarmos, muitas vezes, diante da poesia e da vida como um todo, como "aquelas pessoas 'espertas' de certa cidadezinha de interior", crendo sempre "haver uma explicação para tudo" e nunca aceitando as coisas e, sobretudo a poesia, com sua beleza, completude, mistérios e mágicas originais.

Quintana chega a ver o crítico como sendo um parasita que vive às custas do artista, o qual "suga" na tentativa de lhe tirar algo para com isso construir sua pobre e parcial visão do mundo e da arte. No poema "Diálogo parasitário", publicado em *Da preguiça como método de trabalho*, fica muito claro um outro tipo de relacionamento que Quintana descreve entre poeta e crítico, ou seja, enquanto aquele ousa alçar grandes vôos, este lhe fica grudado na pele, como um "piolho de andorinha", sempre na espreita de conseguir algo maravilhoso, para exaltar e, principalmente, algum erro ou gafe para fazer aquilo do qual entende melhor, julgar. Enfim, o trabalho do poeta será feito com ou sem a existência do crítico, afirmação cuja recíproca não é verdadeira, pois,

> – O crítico vive à custa de quem suga: o que seria do carrapato sem a pobre vaca?
> – E o crítico do poeta, então?
> – Ah! Esse é uma espécie de piolho de andorinha.
> (QUINTANA, 2000, p.65)

Quintana acredita que a poesia, assim como a vida, não precisa de intermediários, pode ser vivenciada de forma direta. Acredita também que a comunicação entre poeta e leitor não pode ser confundida com uma brincadeira de telefone sem fio na qual o crítico, posicionando-se exatamente no meio da comunicação diverte-se, muitas vezes, entre o deturpar o que diz o poeta e o testemunhar da leitura equivocada do leitor comum, pois "a crítica não é uma "homenagem" à verdade do passado, ou a verdade do "outro", ela é construção da inteligência de nosso tempo (BARTHES, 2003, p.163, aspas do autor) e "um crítico vale, não pela excelência dos seus argumentos, mas pela qualidade de sua escolha (POUND, 1997, p.12)

Para Mário Quintana, o crítico é, antes de tudo um “intermediário” que atua, na maioria das vezes atrapalhando, na difícil negociação que é fazer chegar ao público o trabalho consciente, maduro e auto reflexivo de um verdadeiro poeta. Uma visão disso nos dá no poema “Os intermediários”, publicado em *Da preguiça como método de trabalho*.

> OS INTERMEDIÁRIOS
>
> Nunca me acertei bem com os padres, os críticos e os canudinhos de refresco (QUINTANA, 2000, p.108).

De acordo com Chalhub, “a crítica é, pois, um espaço intermediário entre a obra e o escritor / entre a obra e o leitor” (CHALHUB, 2002, p. 73) e, o que Quintana deseja é sempre insistir na tentativa de uma comunicação direta com o leitor, ainda que essa tentativa seja, na maioria das vezes, frustrada e frustrante, porque o poeta nunca poderá estar seguro do que foi compreendido pelo leitor.

Enfim, o que Quintana deseja é estar a sós com o seu leitor e compartilhar somente com ele, no silêncio da intimidade, a descoberta da poesia. Isso pôde ser visto, ao longo desse capítulo, onde o poeta tenta identificar e compreender, mesmo que na maioria das vezes, de maneira crítica ou humorística, os diversos tipos de leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Eis um problema! E cada sábio nele aplica
as suas lentes abismais.
Mas quem com isso ganha é o problema, que fica
sempre com um x a mais..."

O que sempre nos guiou, durante a escritura do presente trabalho, foi a certeza absoluta de estarmos trabalhando com um material poético estupendo, fornecido por Mário Quintana, que, acima de tudo, nos agrada ao máximo e desperta em nós a vontade de mergulhar, cada vez mais fundo, nesse universo.

Esperamos poder contribuir para aumentar a fortuna crítica de Quintana que ainda é relativamente pequena. Esperamos, também, ter desvendado um pouco do universo transposto para as páginas de seus livros, na forma dos quintanares tanto em prosa quanto em verso.

Depois de nossa jornada, ficou mais intensa ainda a certeza de que "sob o campo visual da poesia de Mário Quintana, se esconde uma teia infinita de raízes, um entrançado de sentidos, duplos sentidos, alusões, elipses, subentendidos, um código vivencial de cuja tradução o poeta é o único a possuir a chave" (CUNHA, 2003, p.9), ou seja, de a obra de Mário Quintana, por mais que seja estudada, sempre permitirá novas descobertas, novas leituras, o que nos faz acreditar que a nossa leitura é apenas mais uma das inúmeras que a ela são cabíveis.

Tentamos assim, na medida do possível, nos colocar próximos à figura do "leitor ideal" no desejo de fazer uma leitura que, ao mesmo tempo em que fosse movida por um olhar crítico, compreendesse uma das múltiplas faces do nosso poeta, respeitando sempre sua liberdade criadora. Concordamos com Fausto Cunha ao afirmar que "o poeta é o único a possuir a chave" para a trama de pressupostos e subentendidos que constitui sua obra.

Após analisar o papel do "leitor ideal", imaginado por Quintana, ficamos seguros de que esse papel, bem como o desejo de encontrar a "poesia pura", não é fator de menor importância do que a missão de fazer brotar na mente do leitor comum o interesse, o gosto,

a compreensão e o desejo de descobrir o poema e, principalmente, de descobrir-se por meio da leitura dele. Preocupação que Quintana expressa por meio de todos os elementos que integram seu processo poético os quais, elementos e processo, tentamos procurar compreender ao longo da leitura.

Assim, parece ser ele mesmo, o poeta, o seu leitor ideal, bem como o crítico que consegue tecer os comentários mais oportunos sobre sua própria obra poética, e sobre a literatura em geral, sem julgar de maneira infundada. Enfim, quando Mário Quintana escreve, deixa-nos a impressão que o faz, algumas vezes, para si mesmo e que cabe aos leitores a tentativa de aproximar seus universos particulares ao universo da poesia que tentam compreender, pois escrevendo para si, o poeta dirige-se ao mundo na intenção de atingir a todos aqueles que o lêem.

Além disso, nossa maior satisfação durante o trabalho foi poder mergulhar na poesia quintanar, por meio de poemas que procuram mostrar ao leitor, ainda que nem sempre de maneira direta, as faces múltiplas do processo infinito da arte poética, desde a inspiração até a recepção. Esperamos, contudo, ter conseguido abarcar, no mínimo, uma pequena parte de tudo aquilo que o poeta nos fez, e nos faz compreender a respeito de sua obra, a respeito da literatura em geral e, principalmente, a respeito de nós mesmos e do mundo no qual habitamos.

Neste trabalho, a metalinguagem foi o fio energético que iluminou os diferentes motivos, viabilizando descobrir um diálogo múltiplo e crítico que, de modo original, o poeta estabelece consigo, com determinado tipo de poeta, o ingênuo, e com os diversos tipos de leitores.

Faz-se obrigação salientar o fato de que a metalinguagem, ponto de partida para a realização deste estudo, não está presente somente nos poemas em prosa de Mário Quintana, recorte estabelecido. Uma prova disso são as epígrafes que iniciam cada capítulo do trabalho. Intensamente reflexivas a respeito dos elementos, que foram estudados, são todas retiradas do livro *Espelho mágico*, obra composta exclusivamente de quadras rimadas e metrificadas, o que comprova a constante preocupação de Quintana em tratar do fazer poético enquanto fazia poesia, pois a poesia, o poeta, o poema e o leitor não são motivos apenas dos poemas em prosa, são preocupações que perpassam todo o universo dos quintanares.

Esta viagem aos meandros dos quintanares foi tão prazerosa que deixou o desejo que prolongar o trabalho, de expandir a leitura dos elementos examinados, levando em consideração a obra completa de Mário Quintana, incluindo não só os poemas em prosa,

mas todas as outras modalidades de composição poética, como as quadras, os sonetos, as canções, etc. No entanto, somos cientes das limitações, principalmente de tempo, e sabemos também ser esse o possível enredo de uma outra história...

Em síntese, após a leitura do *corpus*, várias perspectivas se abriram. Dentre elas, destacamos, em primeiro lugar, o fato de compreendermos melhor que qualquer obra poética verdadeira é um caminho no qual, quanto mais se adentra, mais o trajeto a ser percorrido se estende e, ainda que se esgotem as leituras que um leitor é capaz de fazer diante de uma obra poética, inesgotáveis são as possibilidades da poesia. Inesgotável é a poesia.

Além disso, o poeta nos faz refletir sobre o modo de ser leitor, onde nos enquadramos, em primeiro lugar, como leitores comuns e, em seguida, como críticos literários. No entanto, fica-nos uma duvida: será que nos aproximamos, mesmo que sutilmente, do leitor ideal?

BIBLIOGRAFIA

1 – De Mário Quintana

QUINTANA, Mario. *Sapato Florido.* Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1994.

_____. *Caderno H*. 7ª edição. São Paulo: Globo, 1998.

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

_____. *Porta Giratória*. 3ª edição. São Paulo: Globo, 1997.

_____. *Da preguiça como método de trabalho*. 4ª edição. São Paulo: Globo 2000.

_____. *Poesias*. 8ª edição. São Paulo: Globo 1989.

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

_____. *Água / water / agua*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2001.

_____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2005.

2 – Sobre Mário Quintana

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

BINS, Patrícia. O que a Patrícia queria saber. In: QUINTANA, Mario. *Da preguiça como método de trabalho*. 4ª edição. São Paulo: Globo 2000. p. 135-138.

BITTENCOURT, Gilda N. da Silva. *Caminhos de Mario Quintana: a formação do poeta*. 1983. 218 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1983.

CABRAL, Ana Beatriz. *As faces do tempo: O regime diurno da imagem na poética de Mário Quintana*. 1998. 104 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 1998.

CARVALHAL, Tânia Franco. Itinerário de Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2005.

CLEMENTE, Elvo. MOREIRA, Alice Therezinha Campos. CAMINHA, Heda Maciel. *A ironia em Mário Quintana*. Porto Alegre: Acadêmica, 1983.

CORRÊA, Dani Leonor Antunes. *Imagem e ritmo na construção da linguagem poética - operacionalização em Apontamentos de história sobrenatural de Mário Quintana*. 2000. 175f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 2000.

CUNHA, Fausto. Assassinemos o poeta. In: CUNHA, Fausto. *A luta literária*. Rio de Janeiro: Lidador, 1964.

_____. O último lírico Mário Quintana. In: QUINTANA, Mário. *Melhores poemas*. 16ª edição. São Paulo: Global, 2003.

_____. Poesia e poética de Mário Quintana. In: CUNHA, Fausto. *A leitura aberta*. Brasília: INL, 1978.

FERNANDES, Mônica Luiza Sócio. *Ecos clássicos na moderna poesia de Quintana.* 2001. 222 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2001.

FIGUEIREDO, Maria Virgínia Poli de. *O uni-verso de Quintana*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes; Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1976.

HUPPES, Ivete Suzana Kist. *A poética de Mario Quintana*. 1979. 93 F. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1979.

MEYER, Augusto. O "fenômeno Quintana". In: MEYER, Augusto. *A forma secreta*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Grifo, 1971.

STEEN. Edla van. De uma entrevista concedida a Edla van Steen. In: QUINTANA, Mario. *Da preguiça como método de trabalho*. 4ª edição. São Paulo: Globo 2000. p. 142-151.

TÁVORA, Araken. *Encontro marcado com Mario Quintana*. São Paulo: L&PM, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. A enunciação poética de Mario Quintana. In: *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário.* São Paulo: Cultrix, 1979.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. *A memória lírica de Mário Quintana*. 2000. 303 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

_____. *A simplicidade sublime da poesia de Mário Quintana.* 1995. 131 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia: 1995.

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

3 – Geral: obras, consultadas ou mencionadas.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Seleta em prosa e verso*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. Ao deus kom unik assão. In *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973.

ARISTOTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ASSIS, Machado de. A mosca azul. In *O Almada & outros poemas*. São Paulo: Globo, 1997.

ASSIS, Machado de. Miss Dollar. In *Contos / Uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade.* 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1964.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas volume 1*. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Bíblia sagrada. 62ª edição. São Paulo: Editora "Ave Maria", 1988.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, Alfredo. *O ser o tempo da poesia*. 6ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. *História concisa da literatura brasileira.* 35ª edição. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. 29ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 4ª edição. São Paulo: Humanitas, 2004.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1996.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. 4ª edição. São Paulo: Ática, 2002.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético.* Brasília: Plano Editora, 2004.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes*, 2001.

ELLIOT, T. S. A função da crítica. In: ELLIOT, T. S. *Ensaios.* São Paulo: Art Editora, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1991.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos.* 9ª edição. São Paulo: Ática, 1995.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte.* São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 2004.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. 19ª edição. São Paulo: Cultrix, 2003.

JOHNSON, Bárbara. Algumas conseqüências da diferença anatômica dos textos. Para uma teoria do poema em prosa. In: TDOROV, T., et al. *O discurso da poesia*. Coimbra: Almedina, 1982.

JUNQUEIRA, Ivan. Intertextualismo e poesia contemporânea. In.: *O encantador de serpentes.* Rio de Janeiro: Alhambra,1987.

JUNQUEIRA, Valderez Helena Gil. *A intertextualidade em processo*. Ver. Let., São Paulo, v.31, p.11-16, 1991.

KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 4ª edição. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1967.

LYRA, Pedro. *Conceito de poesia*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1992.

MAGALHÃES. Gonçalves de. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1961.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e Imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MILLER, Vassar. Que é um poeta. In: NEMEROV, Howard. *Poesia como criação*. Rio de Janeiro: GRD, 1968.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *A literatura brasileira através dos textos*. 21ª edição. São Paulo: Cultrix, 2000.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1965.

MUECKE, D. C. *Irony and the ironic*. London: Methuen, 1982.

NERUDA, Pablo. *Confesso que vivi*. 9ª edição. São Paulo: Difel, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

PLACER, Xavier. *O poema em prosa*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, s. d.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3ª edição. México: FCE, 2003.

_____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PESSOA, Fernando. Ficções de interlúdio. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

_____. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Páginas de estética e de teoria literárias*. In: Obras em prosa. Rio de Janeiro: Nova Aquilar, 1986.

_____. Mensagem. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

PIRES, Antônio Donizeti. *Pela Volúpia do Vago: O simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira*. 2002. 455 f. (2 v.). Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e letras, UNESP, Araraquara: 2002.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aquilar, 1997.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.

REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

RIFFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

ROSENFIELD, Kathrin H. Poesia em tempo de prosa. In: ELIOT, T. S. & BAUDELAIRE, Charles. *Poesia em tempo de prosa*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

SANT'ANNA. Afonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia.* 6ª edição. São Paulo: Ática, 1998.

SAPIR, Edward. Fundamentos musicais do verso. In: SAPIR, Edward. *Lingüística como ciência*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1969.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHÜLER, Donaldo. *Poesia modernista no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. *A paisagem e a poética do outro no simbolismo sul-rio-grandense*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 1995.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6ª edição. São Paulo: Ática, 2000.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TADIÉ. Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 5ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 16ª edição. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I – o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *O problema da linguagem poética II – o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1971.

_____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TRALDI, Maria Cristina & DIAS, Reinaldo. Monografia passo a passo. Campinas: Alínea, 1998.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegra: L&PM, 1985.

WALTY, Ivete L. Camargos et alii. *Palavra e imagem.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

4 – Dicionários.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.

VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário Básico de Mitologia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

5 – Internet.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Jornal de Poesia*. http://www.secrel.com.br/JPOESIA/drumm.html

ALENCAR, José Almino de. *O burguês ridículo*. http://www.casaruibarbosa.gov.br/jose_almino/main_jalminomoliere.htm

CARVALHO, Armando da Silva. *Projecto vercial*. http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/armando.htm

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02448397211915617422202/index.htm

CHAPLIN, Charles. *O último discurso*. http://www.culturabrasil.pro.br/chaplin1.htm

LEONARDO DA VINCI. *Wikipédia*. http://pt.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci

LIMA, Luiz Costa. *Um poeta inexistente: Sousândrade*. http://www.revista.agulha.nom.br/lclima.html

MOLIÉRE – http://www.feranet21.com.br/biografias/biografias/moliere.htm

SIQUEIRA, Lau & BELARMINO, Joana. *Entrevista concedida a Lau Siqueira.* Porto Alegre, 1987. http://www.secrel.com.br/jpoesia/quintaentrevista.html

Zero Hora.
http://www.clicrbs.com.br/jornais/zerohora/jsp/default.jsp?uf=1&local=1&section=Home