



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

JOANEDE APARECIDA XAVIER DE SOUZA FÉ

**MÁRIO QUINTANA: FEITICEIRO APRENDIZ DE MÁGICO**

GOIÂNIA

2014

JOANEDE APARECIDA XAVIER DE SOUZA FÉ

**MÁRIO QUINTANA: FEITICEIRO APRENDIZ DE MÁGICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima.

GOIÂNIA

2014

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

F288m Fé, Joane de Aparecida Xavier de Souza.  
Mário Quintana [manuscrito] : feiticeiro aprendiz de  
mágico / Joane de Aparecida Xavier de Souza Fé – Goiânia,  
2016.  
108 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica  
de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras  
– Literatura e Crítica Literária, 2016.  
“Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima”.  
Bibliografia.

1. Quintana, Mário, 1906-1994. 2. Imaginário. 3. Poética.  
I. Título.

CDU 821.134.3(81)-1.09(043)

**Mário Quintana: Feiticeiro Aprendiz de Mágico**

**Joanede Aparecida Xavier de Souza Fé**

**Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Maria de Fátima Gonçalves Lima**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Universidade Católica de Goiás, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Literatura e Crítica Literária aprovada em 24 de outubro de 2014 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (Orientadora)  
Doutora em Letras  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC  
Presidente da Banca

---

Prof. Dr. José Fernandes  
Doutor em Letras  
Universidade Federal de Goiás – UFG  
Examinador

---

Prof. Dr. Divino José Pinto  
Doutor em Letras  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC  
Examinador

GOIÂNIA  
2014

## AGRADECIMENTOS

A Deus, superação e confiança, que me carregou quando faltaram forças.

À Pontifícia Universidade Católica de Goiás especialmente ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, pela excelência do curso.

À Professora Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, minha orientadora, incentivadora que acreditou no sonho de uma aprendiz da magia da linguagem poética.

Ao Professor Doutor José Fernandes (UFG) e ao Professor Doutor Divino José Pinto (PUC-Goiás), pela criteriosa leitura e pelas significativas contribuições para a versão final desta tese.

À Professora, Mestre Waldevira, pela generosidade, pela atenção, pela disponibilidade, pelo conhecimento, pela contribuição significativa e revisão deste texto.

Ao meu pai Joaquim Xavier, fonte de determinação e coragem, eternamente presente na saudade do meu dia a dia.

À minha mãe Benedita, minha imagem de persistência, pelo incondicional apoio.

Ao meu esposo Narcizo, pela confiança extrema e pela compreensão de minha longa presença-ausente durante a elaboração deste trabalho.

Às minhas pérolas, meu impulso de vida e porto seguro. Meus filhos: Carlos Eduardo, pelo apoio incondicional, pela sensatez dos conselhos dados e, principalmente, pela confiança em minha capacidade.

Ana Carla, por tanto sacrifício, noites acordadas digitando, ouvidos disponíveis, amor e paciência, por tudo e para sempre, desde o primeiro momento.

Luiz Carlos – presença Divina – que compartilhou os esforços, os fracassos e os êxitos não só neste momento, mas em tantos outros que atravancaram o meu caminho.

À Laura, minha fonte de energia, que ajudou a manter meu bom humor nos momentos de estresse.

Às queridas Melyna e Fernanda e ao estimado Rodolfo, pela doce presença.

À Equipe da Seduc, pela compreensão e apoio sempre.

Aos colegas, aos amigos, aos alunos e a todos os familiares, principalmente aos meus irmãos que disponibilizaram os seus ouvidos para que eu falasse sobre Mario Quintana tantas vezes.

## RESUMO

Este estudo objetiva analisar as obras *O Aprendiz de Feiticeiro* e *Espelho Mágico* para apresentar Mario Quintana como um feiticeiro aprendiz de mágico capaz de transformar imagens em conceitos e o cotidiano em linguagem. A pretensão nesse trabalho é desvendar o fazer poético de Mário Quintana, buscando entender e explicitar a forma como o poeta manipula a incitação do imaginário e como evidencia seus conceitos poéticos. Para atingir essa finalidade, as obras *As estruturas Antropológicas do Imaginário* (2001), e *O imaginário*, de Gilbert Durand (1994), servirão de aporte teórico, bem como *A poética do devaneio*, de Gaston Bachelard (2009). Para tanto, consideraremos o estilo e a pluralidade de estilos em Quintana, fazendo uma incursão pelo poético para comprovar que o autor não se prendeu a nenhum estilo literário, muito embora, tenha se deixado contaminar pela beleza surreal como meio de buscar a liberdade da criação, fugindo das limitações impostas pelas chamadas escolas literárias, pois o autor caminhou na contramão da sociedade material. Assim, seus poemas exploram sonhos, fantasias, visões e alucinações. Este trabalho dissertativo será pautado por uma linguagem simples, mesmo em se tratando das teorias aqui exploradas, uma vez que outro objetivo que o norteará é fazer com que resulte num material de pesquisa para professores e estudantes do Ensino Médio. Para tanto, o caráter didático será uma meta a ser conquistada ao final. Dessa forma, espera-se instigar o leitor desta dissertação a buscar a obra de Mario Quintana e dela fazer objeto de leitura prazerosa e constante.

**Palavras-chave:** Mário Quintana, *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Espelho Mágico*, *Imaginário*, Fazer poético, Pluralidade, Estilo.

## ABSTRACT

This study aims to analyze the works and *The Sorcerer's Apprentice Magic Mirror* to present Mario Quintana as a sorcerer's apprentice magician able to transform images into concepts and everyday life in language. The intention in this work is to reveal the poetic to Mario Quintana, seeking to understand and explain how the poet manipulates the imagery of incitement and as evidenced by his poetic concepts. To this end, the work *The Anthropological Structures of the Imaginary* (2001), and the imaginary, of Gilbert Durand (1994), will provide the theoretical basis and the poetics of reverie, of Gaston Bachelard (2009). Therefore, consider the style and the plurality of styles in Quintana, making a foray into the poetic to prove that the author is not attached to any literary style, though, has it left contaminated by the surreal beauty as a means to seek the freedom of creation, escaping the limitations imposed by so-called literary schools, because the author walked against material society. Thus, his poems explore dreams, fantasies, visions and hallucinations. This dissertational work will be guided by a simple language, even in the case of the theories explored here, since another goal that will guide is to make it work in a research material for teachers and high school students. Therefore, the didactic character will be a goal to be achieved at the end. Thus, it is expected to instigate the reader of this work to pursue the work of Mario Quintana and her make object pleasant and constant reading.

**Keywords:** Mario Quintana, *The Sorcerer's Apprentice*, *Magic Mirror*, imaginary, poetic make, Plurality, Style.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	08
1 A PLURALIDADE DE ESTILO EM QUINTANA: UMA INCURSÃO PELO POÉTICO	13
1.1 Do Maneirismo ao Romantismo: uma síntese necessária.....	20
1.2 Parnasianismo e Modernidade: um diálogo interessante .....	31
1.3 Simbolismo e Pós-Modernismo: uma incursão indispensável.....	36
2 A POESIA PARA MÁRIO QUINTANA.....	56
2.1 A Modernidade Quintaneana.....	63
2.2 A Aparente simplicidade da linguagem .....	67
2.3 A intertextualidade e o humor em Mário Quintana .....	69
3 O IMAGINÁRIO NA POESIA DE QUINTANA .....	82
3.1 O imaginário na Realidade .....	85
3.2 A influência da memória na Poesia de Quintana .....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	102
REFERÊNCIAS.....	104



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Um escritor, criador de uma obra relevante, torna-se considerado grande e importante a partir do momento em que essa obra passa a ser aceita pelo público leitor e pela fortuna crítica que possui e possuirá, seja esta elogiando ou negando suas qualidades, engrandecendo ou diminuindo o valor da obra, enfim, o que disseram sobre autor e obra. Em se tratando de Mario Quintana, torna-se impossível referir neste estudo dissertativo toda a sua fortuna crítica. Assim sendo, de forma sintetizada, apresentaremos alguns comentários para situar o leitor e permitir uma compreensão maior do objeto de estudo deste trabalho.

A fortuna crítica de Mário Quintana estrutura-se de amplo acervo disperso em periódicos como revistas e jornais, em capítulos de ensaios, livros, dissertações e teses. Nelson Fachinelli selecionou e publicou em 1976, material avulso acerca de Mario Quintana, no livro “Mario Quintana, vida e obra”, importante registro para composição dessa fortuna.

Simone Pereira Schmidt e Márcia Helena Saldanha Barbosa afirmam que é desafiador ser crítico de Mário Quintana, pois “trata-se de comentar Poesia de um autor que soube rir, como poucos, da solenidade e da afetação de um certo tipo de crítica” (SCHMIDT e BARBOSA, 1997, p. 3).

Presidente da Academia Brasileira de Letras no período de 2004 a 2005, Ivan Junqueira confessou que a crítica literária brasileira, bem como a própria academia, não deu o merecido valor ao poeta. Veja:

A crítica literária brasileira – às vezes estranha ao próprio conceito crítica – jamais se ocupou como devia desse imenso poeta que é Mário Quintana. E não só a crítica assim se comportou, pois, também a Academia Brasileira de Letras [...] lhe rejeitou por três vezes a admissão, uma admissão que não seria favor algum, mas apenas um ato de meridiana justiça e mínimo reconhecimento (JUNQUEIRA, 1984, p.173).

Ficher e Ficher (2006) afirmam que o modo de aproximar a escrita da fala é o uso de reticências e pontos de exclamação, recursos que o poeta usa excessivamente. Os autores afirmam também que “seu vocabulário é ao mesmo tempo variado e compreensível, suas imagens são elaboradas, mas acessíveis” (FICHER, 2006, p.33). Acrescentam, ainda, a ironia cortante do poeta, que teve sua vida “pontuada de pequenas e de grandes tiras” (op. cit., p.11). Por outro lado,

Trevisan pontua que, além da presença do humor e da ironia, alguns textos são de um “lirismo depuradíssimo” (TREVISAN, 1996, p. 31).

Segundo afirma Tânia Carvalho (2005), o poeta consegue fazer conviver, concomitantemente, “elementos paradoxais como a dor e o riso, o amargo e o humor, a vida real e o sobrenatural, na simultaneidade do passado e do presente” (CARVALHAL, 2005, p.26). Da mesma forma, Figueiredo ratifica essa afirmação elucidando que

a mortalidade e a imortalidade, o temporal e o eterno, o finito e o infinito, o contingente e o absoluto, estão lado a lado em dois planos diferentes, ligados pelo elo da arte, vivendo mistérios que envolvem as coisas mais simples do cotidiano e da paisagem (FIGUEIREDO, 1976, p. 97).

De acordo com Maria da Glória Bordini, o universo poético de Quintana é próprio e pessoal: “as amadas impossíveis, as ruas e bares, os bairros, os grilos, as lilis, as marias, as adalgizas, as velhas tias, para não falar naquele vago país de Trebizonda” (BORDINE, 1997, p.8).

Carvalho chama atenção para a leitura do conjunto da Poesia de Quintana que possibilita uma reconstrução do fazer poético do autor. Ressalta, ainda, que o poema do gaúcho “resulta de empenho de composição que, ao instalar de imediato o clima lírico, possibilita a quem o lê o acesso rápido e envolvente” (CARVALHAL, 2005, p.13), afirmando que “a complexidade de sua Poesia está no alcance de uma aparência despojada na qual a palavra é imagem e som” (op. cit. p.13).

De posse de tão vasta fortuna crítica e, ainda, amparado em estudiosos da Poesia, da Linguagem, do estilo de cada Estilo na literatura, do Imaginário, do Conceitual, da Metalinguagem é que este estudo dissertativo terá respaldo teórico. Em relação à consciência metalinguística, Gilberto Mendonça Teles chega a afirmar que Quintana pratica a “metalinguagem interna”. Segundo este renomado crítico,

A leitura da obra de Mario Quintana constitui um excelente modelo para um estudo desse tipo de metalinguagem interna, em que o sujeito da enunciação se volta para o próprio discurso, contemplando-o ou ‘contemplando’ teoricamente as causas e os fatores de sua produção. Ao longo de sua obra, de *A rua dos cata-ventos* (1940) ao *Caderno H* (1973), pode o leitor ir acompanhando o afloramento da reflexão criadora na sua linguagem poética. De maneira tímida e ainda assistemática, em *A rua dos cata-ventos* e em *Canções* (1946); de maneira desinibida e quase sistemática... nos quartetos de *Espelho mágico* (1951) e nos poemas de *O aprendiz de feiticeiro* (1950) (TELES, 1989, p.250).

Dentre a vasta produção poética de Mário Quintana, as obras *O aprendiz de feiticeiro* e *Espelho mágico* foram as escolhidas como *corpus* desta dissertação. Justifica-se essa escolha pela proximidade no tempo de publicação, 1950 e 1951, respectivamente, e por serem dois livros em que os poemas seguem normas totalmente diferenciadas na forma e, de certa maneira, no conteúdo. Por isso, é necessário que se certifique de que, apesar de publicado em 1951, os poemas de *O espelho mágico* foram escritos em 1946, quando o estilo modernista da chamada “geração de 45” estava em pleno vigor. No primeiro, o poeta lança mão da liberdade formal, tão cara aos primeiros modernistas e aos contemporâneos. No segundo, verifica-se a opção pelas quadras com versos medidos e rimados numa retomada da preocupação formal que marcou o estilo da época. No primeiro, a temática volta-se para as coisas e objetos do cotidiano, transformadas em imagens que aguçam a fantasia do leitor. No segundo, ainda valendo-se de objetos do mundo em seu redor, o poeta transforma-os em conceitos. Essa capacidade de transformar pequenas ou grandes coisas do cotidiano em linguagem pode ser explicitada pelas teorias desenvolvidas por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (2002) em que o teórico afirma que

a linguagem...está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar. A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza não é mais que o reverso visível de uma outra transferência, muito mais profunda, que constringe a linguagem a residir ao lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais (FOUCAULT, 2002, p.47-48).

Os aspectos abordados na citação transcrita podem ser constatados na obra poética de Mario Quintana, ou seja, sua linguagem provém e reside ao lado do mundo que circunda o poeta enquanto produzia sua obra. Em ambos os livros escolhidos como *corpus* deste estudo, outro aspecto que será abordado é o fato comprovado de que o escritor não abre mão do vocabulário simples, acessível a qualquer leitor, mas trabalhado de tal forma que confere complexidade aos poemas por detrás de uma aparente simplicidade. Para tal abordagem serão utilizadas as teorias de vários estudiosos citados nesta fortuna crítica. Estes aspectos serão constatados num capítulo, intitulado: “A aparente simplicidade da linguagem” em que será observada a incidência da intertextualidade e do humor em Quintana, por meio da transformação

de pequenas coisas em Poesia. Para o alcance de tal fim, teremos como aporte teórico as fundamentações de Michel Foucault desenvolvidas em *As palavras e as coisas*.

Muito embora o poeta em estudo declare-se como não pertencente a qualquer escola literária, é inevitável analisar sua Poesia sob a perspectiva das características que marcaram os períodos em que ele produziu sua obra e das influências sofridas ao longo do tempo através de suas leituras. Assim sendo, outro tema que será objeto desse estudo é verificar o surgimento de aspectos da pós-modernidade no que se refere a releitura dos estilos anteriores na poética quintaniana num capítulo intitulado: “O estilo e o multiestilo em Quintana: uma incursão pelo poético”. Para fundamentação teórica, será tomada como referência a *Poética do Pós-Modernismo*, de Linda Hutcheon, que afirma: “

O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua autorreflexividade e sua fundamentação histórica (HUTCHEON, Linda. 1991, p.15).

Hutcheon também será suporte teórico para as questões concernentes ao aspecto contraditório que marca o Pós-Modernismo quando este foge das convenções do discurso, pois, ao mesmo tempo em que nega as estéticas passadas, os escritores retomam-nas, numa espécie de intertextualidade, seja esta paródica ou não. Nesse aspecto, segundo a teoria de Hutcheon, é “fácil considerar o pós-moderno como neoconservadoramente nostálgico/reacionário ou radicalmente demolidor/revolucionário” (HUTCHEON, 1991, p.15). Assim sendo, nesse capítulo intitulado, “O estilo e o multiestilo em Quintana: uma incursão pelo poético” far-se-á uma passagem pelas estéticas anteriores à modernidade e à pós-modernidade, a começar pelo Maneirismo com ênfase ao Romantismo, ao Parnasianismo, estilos retomados por Mário Quintana através da paródia, da alusão, da paráfrase ou do mero discurso intertextual por meio de poemas metalinguísticos. Para fundamentação teórica serão utilizadas as obras *A retórica do silêncio*, de Gilberto Mendonça Teles; *O existencialismo na ficção brasileira*, de José Fernandes e *Signos em rotação*, de Otávio Paz.

Este estudo objetiva também desvendar o fazer poético de Mário Quintana, buscando entender e explicitar a forma como o poeta manipula a incitação do imaginário e como evidencia seus conceitos poéticos. Para atingir essa finalidade, as

obras *As estruturas Antropológicas do Imaginário* (2001), e *O imaginário*, de Gilbert Durand (1994), servirão de aporte teórico, bem como *A poética do devaneio*, de Gaston Bachelard (2009).

Este trabalho dissertativo será pautado por uma linguagem simples, mesmo em se tratando das teorias aqui exploradas, uma vez que outro objetivo que o norteará é fazer com que resulte num material de pesquisa para professores e estudantes de Nível Médio. Para tanto, o caráter didático será uma meta a ser conquistada ao final. Dessa forma, espera-se instigar o leitor desta dissertação a buscar a obra de Mario Quintana e dela fazer objeto de leitura prazerosa e constante.

## 1 A PLURALIDADE DE ESTILO EM QUINTANA: UMA INCURSÃO PELO POÉTICO

Inicialmente, faz-se necessário retomar, cronologicamente, definições teóricas, para que se tenha uma visão histórica da evolução dos conceitos de Poesia.

Platão (427 a.C – 347 a.C) foi um dos primeiros a tentar sistematizar o conceito do texto poético. Defendeu que a Poesia estava relacionada a outras artes, como a música e o teatro por meio de representação, encenação e não pela prática da leitura. Poesia não se constituía num saber universal, pois o seu conceito dependia da interpretação subjetiva das pessoas. Para os poetas, as palavras não tinham apenas sentido científico, já que elas possuíam muitos sentidos que variavam de uma determinada época a outra.

Platão ainda destaca que poetas e prosadores constroem imagens absurdas sobre os homens já “que muitas pessoas injustas são felizes, e desgraçadas as justas, e que é vantajoso cometer injustiça, se não forem descobertas, que a justiça é um bem nos outros, mas nociva para o próprio” (Platão, livro III, 1991, p. 114 -115). Assim, anuncia a sua reprovação diante de circunstâncias que não devem ser narradas ou cantadas. Segundo o filósofo, o que motiva as narrativas poéticas é a imitação, para tanto devem se imitar modelos de coragem, sensatez, pureza, liberdade e todas as qualidades dos guardiões do Estado. Conquanto não se devem imitar as baixezas e nenhum outro vício, pois é a partir da imitação que se vive a realidade. (cf. Platão, 1991, livro III, p. 120 -121). Ele afirma, ainda, que se o homem imita boas atitudes isso se torna um hábito que passa a fazer parte da natureza humana, portanto não se devem imitar comportamentos inaceitáveis, mas sim ações eminentes e corretas. Crítica, portanto, a mediocridade daqueles que imitam qualquer tipo, como podemos constatar a seguir:

O homem que julgo moderado, quando, na sua narrativa, chegar a ocasião de contar um dito ou feito de uma pessoa de bem, quererá exprimir-se como se fosse o próprio, e não se envergonhará dessa imitação, sobretudo ao reproduzir atos de firmeza e bom senso do homem de bem; querê-lo-á em menos coisas e em menor grau, quando essa pessoa tiver tergiversado, devido à doença ou à paixão ou mesmo à embriaguez ou qualquer outro acidente. Quando, porém, se tratar de algum exemplo indigno dele, não quererá copiá-lo afanosamente quem lhe é inferior, a não ser ao de leve, quando ele tiver praticado algum ato honesto; e, mesmo assim, sentir-se-á envergonhado, ao mesmo tempo por não ter prática de imitar seres dessa espécie e por si aborrecer de se modelar e de se formar sobre um tipo de gente que lhe é inferior, desprezando-o no seu espírito, e não como entretenimento (Platão, livro III, p. 122 - 123).

Mesmo que seja Platão conhecido como um dos primeiros filósofos a refletir sobre teoria poética, percebemos um tom crítico que desvaloriza a Poesia e os poetas, quando considera a Poesia como uma imitação ludibriante da realidade, censura também a emoção e o riso, porque tira o prumo dos guardiões do Estado, que deveriam conservar a sensatez e o raciocínio. Quando o poeta não atinge o real, torna-se inválida sua obra e, por último, o filósofo reprova toda espécie de Poesia que não esteja a serviço dos propósitos do Estado.

Aristóteles dialoga com Platão, principalmente, no tocante à relação entre Poesia e realidade. Ele considera todas as formas poéticas como imitação do real. No entanto, Aristóteles contraria seu mestre Platão quando afirma que, “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 1997, p. 28).

Para ele, o poeta é poeta por imitar, destacando que o possível é crível. As ações das personagens necessitam de crédito. Por isso, devem parecer com figuras reais. Assim, para Aristóteles, o impossível reporta-se ao efeito poético, à melhoria ou ao efeito comum – “um impossível convincente é preferível a um possível que não convença” (op. cit. p. 50).

Esta postura aristotélica foi seguida por Horácio que acreditava que Poesia deve ser útil e agradável ao mesmo tempo; a função da Poesia é a de instruir e agradar e que a referência à realidade deve estar sempre superior à beleza formal. Dessa maneira, constata-se que Horácio assume posição semelhante àquela de Aristóteles quanto ao estilo e à verossimilhança porque defende que a relação com o real e a adequação dos personagens somam mais pontos ao poema do que a função poética o faria. Segundo Horácio, a crítica é o melhor instrumento para se chegar à qualidade poética e ressalta, também, a importância da recepção na Poesia que necessita traduzir o encantamento que imana do poético. Arrebatado o leitor revela-se como uma função da Poesia em todos os tempos, principalmente na contemporaneidade. Otávio Paz, em *Signos em rotação*, comenta a concepção de Novalis, segundo a qual, a Poesia deveria estar no centro da história. “A sociedade se converteria em comunidade poética e, mais precisamente, em poema vivente. A forma de relação entre os homens deixará de ser a de servo e senhor, patrão e criado, para converter-se em comunhão poética” (PAZ, Otávio, 1976, p.82). Assim sendo, o homem moderno deve mostrar-se receptivo à Poesia e dela fazer sustento moral e espiritual para o

enfrentamento da realidade imposta pelo cotidiano. Nesse aspecto, a Poesia de Mario Quintana comunga com os objetivos propostos pelos poetas e críticos citados.

A palavra plurissignificante é a matéria-prima da Poesia, e a arte do poeta é saber lidar com o signo poético, elegendo, dentre os inúmeros que o léxico lhe oferece, aqueles que possuem maior expressão, que são originais e tocam o espírito humano. Daí que a preocupação do leitor deva ser, sobretudo, descobrir nas palavras todos os significados e sugestões que elas possam oferecer, uma vez que é justamente nessa feição que reside a atitude singular e nobre da Poesia: unir com requinte o lúcido e o lúdico, proporcionando com mínimo de termos e expressões o mais alto grau de expressividade e significados, o sublime, porque o poeta recorre ao “emprego de artifícios tais como a alusão ou a conotação múltipla deixando ao cuidado do leitor o pleno significado; e é também com essa finalidade que a Poesia faz o som ecoar o sentido” (Pound, E. (1970) p. 135). Dessa forma, o poeta deverá imergir nas secretas faces das palavras e romper o silêncio com sopro animador da criação direcionando o texto poético para sua extraordinária função.

Segundo Otávio Paz:

A Poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A Poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história, em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Ideia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo (PAZ, O. 1982, p. 21).

Nesse sentido, o poema manifesta uma realidade interior que atravessa de forma abstrata o mundo perceptível do poeta à procura do seu próprio ser no mundo. A Poesia nasce do desejo de criação e como afirma Fernando Pessoa em sua *Mensagem* (1992): “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce” e se materializa no prazer da leitura. A Poesia surge, portanto, como essência do verso.



A linguagem poética é um processo de seleção, organização e exploração da polissemia vocabular. A Poesia nasce do amadurecimento das ideias, porque não é fruto da simples inspiração.

Assim, a Poesia deve valorizar a criação de imagens. Segundo Otávio Paz, “a imagem é cifra da condição humana” (PAZ, Otávio, 1976, p.57) e prossegue afirmando que “toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade, a pluralidade do real” (Op. Cit, 57). Desta forma, a Poesia apresenta-se como uma porta revelação do que está por detrás da consciência de cada ser humano. Paz afirma ainda que, para que esse processo ocorra, necessária se faz uma entrega ao que chamou de “trato desnudo do poema” (Op. Cit, 59). Isso significa que o leitor deve se deixar fascinar pela Poesia, naquilo que está nela própria. O encantamento poético deve ser suscitado pelas imagens, pelas cores e pelos sons produzidos por cada palavra.

Esse encantamento poético é a marca fundamental da Poesia de Mário Quintana que se revela na magia das palavras e realiza numa aprendizagem contínua da alquimia verbal, do feitiço que mora no verbo poético, nas imagens do poema, nas metáforas, no ritmo e na multiplicidade brilhante e alquímica do poético, pois como afirma Otávio Paz, “o valor das palavras reside no sentido que ocupam (...) este sentido não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser alcançado realmente pelas palavras.” (Op. Cit, p.43). Diante do exposto, o artista da palavra necessita penetrar no silêncio profundo do verbo poético e extrair dele todo o mistério ou magia que nele faz morada. Por isso, o autor precisa ser um aprendiz do feiticeiro poeta para descobrir seus truques e blefes e aprender a desenhar todas as imagens (im)possíveis que a palavra possibilita. O poeta, eterno aprendiz, busca desvendar o enigma do texto poético e para conseguir lidar com o espelho mágico que revela a palavra na exata medida e que se alonga eternamente na significação das pequenas ou grandes coisas do cotidiano, de forma bem humorada e como o velho mago Merlin, das lendas célticas, usa a sabedoria e o conhecimento do mundo para fazer sua magia que é a Poesia enfeitiçadora que contagia o leitor como pode ser visto nos seguintes poemas do livro *Espelho Mágico*:

Da sabedoria dos livros

Não penses compreender a vida nos autores.

Nenhum disto é capaz.

Mas, à medida que vivendo fores,

Melhor os compreenderás.

(QUINTANA, M. 2012, p.99)

Dos livros

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, M. 2012, p.98)

Os textos “Da sabedoria dos livros” e “ Dos livros” traduzem lições da magia do feiticeiro verbo poético que, como o mago Merlin, ensina que é necessário viver para entender as coisas, sentir o mundo para aprender a perceber o real significado de tudo, inclusive da própria existência. Nos livros, o homem encontra o mundo, as palavras, as coisas. No entanto, é preciso saber ver neles a verdadeira luz, pois como um espelho mágico, esses livros não refletem para quem não sabe ler ou ver o mundo com os olhos de um alquimista do verbo que conhece valor da Poesia.

A Poesia de Quintana segue o pensamento de Horácio de que a função da Poesia é a de instruir e agradar. No livro *Espelho mágico*, especialmente, põe em prática a referência à realidade aliada à estética e ao encantamento que transfigura uma possível realidade, mas funciona também como um espelho mágico que apresenta um espectro virtual, não real, o que pode ser dito apenas na visão de um mundo poético. O poema não diz sobre realidade alguma, não significa, ele é signo apenas, reside em si mesmo.

A metáfora do espelho já fora aludida por Platão quando falava da aparência do real, embora considerasse positiva a existência do real e ficcional na Poesia. Para ele, nenhuma teoria é capaz de esgotar a Poesia, pois ela não pode se submeter a nenhuma lei. Assim também Friederich Schlegel afirma que a Poesia é o

‘espelho do mundo’, é a imagem de uma época, é ela que pode também – mais do que qualquer outra forma livre de qualquer interesse próprio real e ideal, pairar no meio, entre o retratado e o retratista, nas asas da reflexão poética, potencializando incessantemente essa reflexão, e multiplicá-la como suma sucessão de espelhos. (SCHLEGEL, 1991, p.39)

Já para o poeta francês Baudelaire (1993), a poética está em torno do seu conceito particular de beleza: das circunstâncias da cidade, das multidões, do presente e até do mal. Para ele, a função maior da Poesia é traduzir a moral e a estética de cada época. É a concepção pessoal que o poeta faz do real. Nesse sentido, a Poesia é o espelho mágico da Modernidade e da própria existência do

homem e das coisas. De certa forma, remete à do espelho apresentada por Platão, de forma especial à alegoria da caverna, pois as sombras não eram a realidade, apenas ilusão, um mundo virtual: belo, interessante, mas era pura imagem de mágico espelho cheio de feitiço e encantamento. Nesse sentido, a Poesia relaciona-se à filosofia, pois, para sentir sua verdadeira essência, é preciso conhecer o real sentido das coisas, da vida, da existência e da própria Poesia. O homem deve sentir a Poesia, o mundo das ideias:

Os teóricos citados, anteriormente, acerca da Poesia, ressaltam a importância e o objetivo da inspiração e do fazer poético trabalhado, raciocinado e, até mesmo, sofrido. O trabalho na produção de um poeta é um tema recorrente na obra de Mário Quintana, podendo assim comprovar que:

Das ideias

Qualquer ideia que te agrade,  
 Por isso mesmo... é tua.  
 O autor nada mais fez que vestir a verdade  
 Que dentro de ti se achava inteiramente nua...  
 (QUINTANA. 2012, p.102).

Esse poema remete a Platão quando define a Poesia como uma imitação ludibriante da realidade e de uma possível realidade, pois o poema não tem compromisso real, aparente, mas um real que existe dentro do homem, a verdadeira luz que é a sabedoria e a plenitude do ser que residem no humano. Para sentir o poema, é importante viver essa luz que habita no homem. É o que torna a obra do poeta válida. Esta é a verdadeira essência da Poesia, a realidade que ela é e exprime: a sua verdade, sua luz.

A Poesia de Quintana realiza e atinge essa verdade poética quando toca seu leitor, conduzindo-o a uma serena realidade e dialoga com Horácio que acredita na importância da recepção da Poesia. Nos versos a, seguir, retirados do poema “A revelação”, poeta revela essa preocupação:

Um bom poema é aquele que nos dá a impressão de que está lendo a gente...  
 E não a gente a ele!  
 (QUINTANA, 2005, p.532)

Eu pesco um leitor outras vezes o leitor me pesca. Entre uma coisa e outra  
 as águas vão passando.  
 (QUINTANA, 2005,)

Contudo, percebe-se que, conquanto Quintana avulte muito a técnica, ele também acredita no papel da inspiração. A Poesia precisa de um mínimo de inspiração, o que Eliot nomeou de “embrião inerte ou germe criador” (ELIOT, 1972, p.141). Porém, esse “germe”, como diz o poeta norte-americano, necessita da linguagem para adquirir forma. No momento em que são encontradas as palavras exatas, o “embrião” desaparece e “dá lugar ao poema” (ELIOT, 1972, p. 141). Na obra *Caderno H* (p.369), Quintana afirma “...Mas convêm não esquecer que a Poesia, como todo e verdadeiro jogo, é uma luta da astúcia contra o acaso”, demonstrando que o autor concorda com essa teoria. Conclui-se que o poeta gaúcho admite a coexistência de inspiração e técnica.

Assim, fica evidente que, embora Mário Quintana compreenda que a ideia na Poesia, o “germe criador” de Eliot (1972), seja precedente ao trabalho técnico, essa ideia só se corporifica na Poesia por meio da batalha com a técnica empreendida pelo poeta. Ou seja, a inspiração por ela mesma não gera Poesia. Então, para Quintana, a Poesia torna-se texto poético somente depois de muita dedicação do autor, muita luta para encontrar a palavra exata que revelará o que está em sua imaginação, aquilo que lhe foi sugerido por um objeto qualquer do cotidiano, por alguma situação ou reflexão, enfim, por algum motivo qualquer, pois não se deve esquecer de que, para Quintana, a Poesia está inserida no homem, está em toda parte e “O verdadeiro poeta faz Poesia com as coisas mais simples e corriqueiras deste e dos outros mundos” (Quintana, 2012,). No entanto,

A gente pensa numa coisa, acaba escrevendo outra e o leitor entende uma terceira coisa...e, enquanto se passa tudo isso, a coisa propriamente dita começa a desconfiar que não foi propriamente dita (QUINTANA, 2012, p.277)

Ao longo dessa exposição, pode-se perceber que, apesar de cada estudioso apresentar novas reflexões e de fazer novos acréscimos acerca da teoria da Poesia, suas considerações são recorrentes, provando a existência de diálogos entre eles.

Através das considerações de vários estudiosos sobre a Poesia e, principalmente, daquelas que se referem às semelhanças e aos acréscimos em cada construção conceitual, apropriamo-nos de um importantíssimo instrumento para analisar a obra de Mario Quintana, já que se torna possível a percepção das leituras e das releituras, do abandono e das retomadas das estéticas de cada época.

Pretende-se, primeiramente, apresentar uma trajetória da Poesia, passeando por tendências que marcaram os estilos literários. Dessa forma, procuraremos apreender a visão de Quintana sobre o fazer poético, mostrando a particularidade dos seus textos, muitos deles metalinguísticos, ou seja, aqueles em que expõe o seu conceito de Poesia.

### **1.1 Do Maneirismo ao Romantismo: uma síntese necessária**

De posse dos variados conceitos acerca da Poesia e, sabendo, de antemão, que Mario Quintana não se enquadra em um determinado estilo poético, pode-se afirmar que o poeta gaúcho agrupa, em toda a sua obra, uma releitura, uma retomada de todos os estilos, iniciando pelo clássico, atingindo a modernidade. Assim sendo, tomamos as palavras de Gaston Bachelard que nos ajudam a justificar o objetivo dessa parte da pesquisa: “As idades poéticas unem-se numa memória viva. A nova idade desperta a antiga. A antiga vem reviver na nova. Nunca a poesia é tão una como quando se diversifica” (BACHELARD, 2009, p.26). Adepto de todos os estilos, mas sem se vincular a um determinado, Quintana, além de fazer reviver o velho no novo, enriqueceu sua obra com o humor, com a coloquialidade da linguagem, com seus textos curtos, breves, com seus versos livres e brancos ou metrificados e rimados.

No Classicismo, a Poesia sintetizou um conjunto de ideias e padrões estéticos de uma sociedade que buscava romper com suas raízes medievais. Assim, resgatou temas e formas da Antiguidade greco-romana, como também criou maneiras de expressão inovadoras.

Na Europa, o Classicismo renascentista desembocou por duas vertentes diferenciadas: o Maneirismo e o Barroco. O primeiro caracterizou-se por uma tensão que surgiu como resultado de um sentimento de crise sem soluções previstas, de uma espécie de dilaceramento devido às contradições humanas que pareciam insolúveis e que, na literatura, manifestou-se pelo jogo de oposições culminando com o paradoxo.

Os poetas maneiristas encarnam o conflito humano, a contradição e a dúvida por meio do jogo dos contrários e, especialmente, pela tentativa de aproximação dos opostos para fazer conotar o labirinto íntimo em que o ser humano se vê envolvido na tentativa de refletir sobre seu estar no mundo e de criticar o desconcerto desse mundo.

A Oitava, a seguir, escrita pelo poeta Luís Vaz de Camões (1524-1580) revela sua consciência e seu questionamento a respeito desse desacerto:

Quem pode ser no mundo tão quieto,  
 Ou quem terá tão livre pensamento,  
 Quem tão experimentado e tão discreto,  
 Tão fora, enfim, de humano entendimento  
 Que, ou com público efeito, ou com secreto,  
 Lhe não revolta e espante o sentimento,  
 Deixando-lhe o juízo quase incerto,  
 Ver e notar do mundo o desconcerto?  
 (CAMÕES, 1992, p. 329)

Considerando o contexto do Maneirismo, a ideia de “desconcerto”, nesse poema, está relacionada ao desânimo diante dos obstáculos, às vezes, aparentemente intransponíveis à compreensão humana, bastante enaltecida pelo homem daquela época.

Nessa linha temática, o poeta Mario Quintana bebe nas fontes maneiristas quando se refere a esses assuntos em sua Poesia, em especial, nos quartetos de *O espelho mágico* em que seus versos são enriquecidos pelo tom de humor tão característico de sua poética. Os quartetos a seguir constata a inclinação do autor em questionar a inversão dos valores e as contradições humanas por meio do jogo de opostos e do humor:

Do espetáculo desta vida

Impossível será que melhor vida exista,  
 Enquanto o mundo assim se distribuir:  
 No palco a Estupidez, para ser vista,  
 E a Inteligência na plateia, a rir...  
 (QUINTANA, 2012, p.109)

Da agitação da vida

Lida no doido afã!  
 Vamos! Investe, vai contra os moinhos de vento!  
 Um dia tu verás que tudo é sombra vã,  
 Tênuo fumo que a morte assopra num momento...  
 (QUINTANA, 2012, p.136)

O Maneirismo foi um período de intenso nível intelectual que se destacou pela complexidade, pelo dinamismo e, ainda, pelo artificialismo das obras, de forma tal que elas pudessem alcançar um alto grau de elegância e tensão. No entanto e, apesar de Mario Quintana fazer uma releitura da estética e da temática dos poetas que

marcaram aquele tempo, o que lhe caracteriza o estilo é uma aparente simplicidade que resulta da arte de recriação da língua e da linguagem. O estado de tensão causado pelo conflito interior faz com que a solução seja buscada através da conciliação dos contrários. Na primeira estrofe transcrita, o jogo dos opostos representado pelas expressões “Estupidez” e “Inteligência” realça o tom irônico ao fazer conotar o desconcerto do mundo devido à inversão de valores quando o ser humano consciente encara o espetáculo da vida. Na segunda, numa alusão à obra *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, o poeta, através do eu lírico, questiona a validade da correria imposta pela vida moderna frente à morte que tudo apaga num instante. Lutar contra os moinhos de vento nos dias atuais nada mais é que o enfrentamento da luta diária num mundo em o homem se vê na contingência de investir no ter e no possuir para ser, esquecendo-se de que tudo vira fumaça soprada pela morte.

A visão da vida como algo fugaz e passageiro, uma recorrência no Maneirismo, opunha-se ao sentimento de permanência e universalidade que marcou o Classicismo. Enquanto para os poetas clássicos a arte constituía-se numa experiência de vivenciar valores absolutos, para os maneiristas, o mundo era expressão máxima da efemeridade, pois tudo tende ao desaparecimento, à morte. Dessa forma, percebe-se que o poeta Mario Quintana investe nessa temática universal e atemporal visto estar inserida em todos os estilos. As consequências do passar do tempo, a inutilidade da luta contra a efemeridade e a perda do sentido das coisas, temas tão explorados pelos poetas maneiristas são retomados no período Barroco, estilo que se seguiu ao Maneirismo. São eles entrevistados no poema “Ao longo das janelas mortas”, do livro *O aprendiz de feiticeiro*, de Mario Quintana:

Ao longo das janelas mortas

Ao longo das janelas mortas  
 Meu passo bate as calçadas.  
 Que estranho bate!... Será  
 Que a minha perna é de pau?  
 Ah, que esta vida é automática!  
 Estou exausto da gravitação dos astros!  
 Vou dar um tiro neste poema horrível!  
 Vou apitar chamando os guardas, os anjos, Nosso Senhor,  
[as prostitutas, os mortos!  
 Venham ver a minha degradação,  
 A minha sede insaciável de não sei o quê,  
 As minhas rugas.  
 Tombai, estrelas de conta,

Lua falsa de papelão,  
 Manto bordado do céu!  
 Tombai, cobri com a santa inutilidade vossa  
 Esta carcaça miserável de sonho.  
 (QUINTANA, 1912, p.46)

Nos estilos maneirista e Barroco, a Poesia reflete a angústia do homem ante as incertezas que lhe são impostas e, contraditoriamente, a angústia frente à certeza de que não há como deter as consequências do passar do tempo. O poeta Mario Quintana, longe de ser um poeta barroco, passeia por esse estilo fazendo surgir, assim, os poemas de natureza reflexiva e filosófica que abordam temas da inconstância das coisas, e da “sede insaciável de não sei o quê”, repletos de figuras de linguagem que, no poema transcrito, sobressaem a metáfora, a personificação, a apóstrofe, a ironia, a inversão.

No título, “Ao longo das janelas mortas”, o poeta gaúcho propõe a personificação das janelas ao mesmo tempo em que metaforiza a passagem do tempo. Esse trabalho com a palavra faz aguçar o imaginário do leitor levando-o a criar uma situação fantasiosa em que o eu lírico passeia ao longo das “janelas mortas” que simbolizam aqueles que já se foram. A imagem sugere um ser que caminha solitário ouvindo o som “estranho” dos próprios passos. Nesse aspecto, a utilização dos sentidos, no caso a audição, através da sonoridade dos passos, lembra uma das características barrocas que é a exploração sensorial. Esse artifício é reforçado pelo som do “tiro neste poema horrível” e do “apitar chamando os guardas, os anjos, Nosso Senhor, as prostitutas, os mortos”.

Nesse poema, Quintana explora também a sensação visual quando se refere às rugas que marcam a degradação do eu lírico, às estrelas de conta, à lua falsa de papelão, ao manto bordado do céu. É como se o poeta pintasse uma tela em que toda a paisagem conotasse as consequências do passar do tempo, concluindo com a imagem de uma “carcaça miserável”. Gilberto Mendonça Teles afirma que em certos poemas, Quintana “tenta combinar o ato de escrever com a arte de pintar, tal como faziam os poetas barrocos (TELES, 1989, p.253), conforme se verifica no poema lido.

A linguagem literária no poema transcrito mostra-se sofisticada e culta, revestida de muitos ornamentos e caracterizada por uma exuberância de imaginação e estilo, mas aparentemente simples. Há exploração dos recursos estilísticos já mencionados tais como a metáfora e a personificação. A apóstrofe faz conotar a presença de um receptor a quem o eu lírico se dirige: “Venham ver a minha



degradação”, além de dirigir-se aos elementos da natureza no tom imperativo dos verbos *tombar* e *cobrir*. Em relação à inversão, é inovador o fato de que ela se dá em relação aos papéis executados pelo guarda e pelo eu lírico, pois este é quem apita chamando o guarda. A ironia perpassa o texto na medida em que o eu poético fala da automatização da vida e da inutilidade de tudo diante do tempo que passa e da morte inevitável.

Chama a atenção no poema transcrito a capacidade do poeta em levar o leitor à criação de imagens que representam a visualização de um quadro mental em que surge a figura de um ser solitário, desolado, carregado de desesperança, caminhando por uma calçada cujas casas estão vazias, consequência da morte dos antigos moradores. É um ser “exausto” devido à “gravitação dos astros”, ou seja, cansado do passar do tempo que o leva a ver-se como uma carcaça miserável para quem todas as coisas são inúteis: as estrelas de conta, a lua falsa de papelão, o manto bordado do céu. Essas imagens que, em qualquer época, podem fazer parte do cotidiano do ser humano é o que o leitor verá como uma constante na Poesia de Mário Quintana, trabalhadas numa linguagem moderna, como se vê no poema “Boca da noite” de *O aprendiz de feiticeiro* e que reforça a afirmação, já citada, de Linda Hutcheon de que “todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido” (HUTCHEON, 1991, p.15).

#### Boca da Noite

No espelho roto das poças d'água  
 O céu entristece...  
 Jesus Cristo encontrou o Menino Jesus.  
 Houve uma leve hesitação no ar...  
 Houve, de fato, qualquer coisa no ar...  
 Meu amigo morto me pediu um cigarro.  
 O que seria que aconteceu?  
 Todas as vitrinas de repente iluminaram-se...  
 E há uma estrela morta em cada poça d'água...  
 (QUINTANA, 2012, p. 40)

Além de tornar possível a incitação do imaginário pela leitura dos dois poemas, necessário se faz chamar a atenção para o modo de utilização da linguagem. Neste caso, interessa a este estudo confirmar as peculiaridades modernas nos poemas de Mário Quintana, bem como as características próprias de seu estilo: vocabulário do dia a dia, valorização de objetos ou coisas do cotidiano (boca, noite, espelho, poças

d'água, cigarro, vitrinas, estrela, amigo etc.), inserção do sobrenatural (Jesus Cristo encontrou o Menino Jesus; meu amigo morto me pediu um cigarro), linguagem simples, que transita, sem cerimônia, entre o moderno e o tradicional.

A utilização de um vocabulário e de uma linguagem aparentemente simples não impede que Mário Quintana incite o imaginário do leitor. Ao contrário, a criação das imagens, através de um árduo trabalho com as palavras, a partir da utilização de uma catacrese, “Boca da noite”, no título, faz com que se determine a necessidade de estabelecer a relação natural de semelhança entre o espelho quebrado de cada poça d'água, que reflete as luzes das vitrinas, com a estrela, ou melhor, com um céu estrelado. A “leve hesitação no ar”, ou seja, a “qualquer coisa no ar” ocorre ao mesmo tempo em que a noite chega. Simbolicamente, é o momento de passagem do dia para a noite, daí a tristeza do céu, que, na verdade, é a escuridão que vai surgindo aos poucos. É a hora do ocaso, a “boca da noite”. A imagem de Cristo encontrando-se com o menino Jesus parece ser uma volta ao passado do Cristo sofrido com o menino que fora. A imagem do amigo morto pedindo um cigarro pode surgir como fruto da imaginação, consciente ou inconsciente do eu poético. O tradicional tema da passagem do tempo, o tradicional apelo às imagens criadas pela fantasia, a representação mental de uma impressão fica a cargo de uma forma moderna de expressão, através da liberdade da forma e da linguagem despojada em Mário Quintana. Essa linguagem da maneira como é trabalhada parece dar ao texto um aspecto surreal assim como às palavras é dado um novo sentido, uma nova conotação. Sobre esse aspecto, Michel Foucault afirma que

se a linguagem não mais se assemelha imediatamente às coisas que ela nomeia, não está por isso separada do mundo; continua, sob uma outra forma, a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade, ao mesmo tempo, se manifesta e se anuncia. (FOUCAULT, 2002, p.50)

Após o Barroco, seguiu-se o estilo árcade na literatura brasileira. A Poesia desse período privilegiou a lírica-amorosa, a épica e a sátira. A Poesia satírica tem seu auge com as *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga. Nesta, o poeta satirizou a situação política de Vila Rica e ridicularizou os poderosos da cidade. Vemos, por trás da exaltação da paisagem natural, as concepções de Dirceu sobre a vida, seus anseios de justiça e liberdade. Os versos abaixo transcritos são a

reprodução da fala de Dirceu dirigida ao seu receptor, Doroteu, representante verdadeiro do leitor do texto:

Tu também não ignoras, que os açoites  
 Só se dão por desprezo nas espáduas;  
 Que açoitar, Doroteu, em outra parte,  
 Só pertence aos Senhores, quando punem  
 Os caseiros delitos dos escravos.  
 Pois todo este direito se pretere:  
 No Pelourinho a escada já se assenta,  
 Já se ligam dos Réus os pés e os braços;  
 Já se descem calções, e se levantam  
 Das imundas camisas rotas fraldas;  
 (GONZAGA, 1986, p.865-866)

Este tipo de literatura veiculada no Arcadismo desvincula-se daquela ideia da Poesia que só fala do amor e da beleza da arte. É o exemplo de texto que se serve como um apelo à consciência popular para os problemas políticos e sociais de uma época. É a chamada literatura útil de que fala Horácio como já o fizera Gregório de Matos em seus poemas satíricos no estilo barroco e exemplificada pelos quartetos:

A cada canto um grande Conselheiro,  
 Que nos quer governar cabana e vinha:  
 Não sabem governar sua cozinha,  
 E querem governar o mundo inteiro.

Em cada canto um bem frequente Olheiro  
 Da vida do Vizinho e da Vizinha,  
 Pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha  
 Para levar à Praça e ao Terreiro.  
 (MATOS, 1967, p. 54)

Esse modelo de Poesia coaduna coma as, já citadas, ideias de Horácio, segundo o qual, a crítica é forma de excelência para se chegar à qualidade poética e de arrebatador o leitor. Esse arrebatamento é característica da poética moderna de Mário Quintana quando o poeta se ocupa de questões que, segundo seu ponto de vista, merecem a utilização de uma linguagem que aproxime o leitor das verdades que podem estar escondidas por detrás das aparências de uma falsa realidade. Alguns poemas de *O aprendiz de feiticeiro* e de vários quartetos de *O espelho mágico* são exemplos dessa intenção de levar o leitor a tomar consciência de situações que merecem uma dose de ironia, seja no tocante às relações humanas, ao fingimento entre os seres, ao jogo de interesses, à maldade do homem, ao fazer poético. Nas obras citadas, o poeta não transforma em Poesia questões político-sociais ou temas

relacionados como o fizera Tomás Antônio Gonzaga. Quintana é mais sutil, sua ironia é refinada, seu humor vem na exata medida e, por isso mesmo, exige um leitor mais arguto na leitura de seus poemas como se comprova com as estrofes abaixo em que o tema são as mulheres:

Da amizade entre as mulheres

Dizem-se amigas... Beijam-se... Mas qual!  
 Haverá quem nisso creia?  
 Salvo se uma das duas, por sinal,  
 For muito velha e feia.  
 (QUINTANA, 2012, p.104)

Da inconstância das mulheres

Deixaram-te por outro... e te arrelias  
 Contra esse antigo, feminil defeito.  
 Outro refrão, porém, me cantarias,  
 Se ela traísse a alguém em teu proveito.  
 (QUINTANA, 2012, p.105)

Do que elas dizem

O que elas dizem nunca tem sentido?  
 Que importa? Escuta-as um momento.  
 Como quem ouve, entre encantado e distraído,  
 A voz das águas... e o rumor dos ventos...  
 (QUINTANA, 2012, p.106)

Das leis da natureza

Falar contra as mulheres...  
 Que ingenuidade a tua!  
 Dize-me, acaso queres  
 Ironizar as variações da lua?  
 (QUINTANA, 2012, p.107)

Observa-se que há uma sequência de quadras em *O espelho mágico* em que o poeta coloca em questionamento a relação das mulheres entre si e com os outros ao mesmo tempo em que ironiza a inversão de valores que pode haver no comportamento masculino e feminino. Por outro lado, a mulher não é idealizada como o fora a Marília por Gonzaga no estilo árcade. Ao contrário, ela é, segundo teoria de Gilberto Mendonça Teles sobre a linguagem de Quintana, “pintada” como uma figura fingida, inconstante, volúvel como a “voz das águas”, “o rumor dos ventos” e “as variações da lua”. Os recursos estilísticos como comparação, metáfora, apóstrofe, inversão, personificação conferem à linguagem irônica e à imagem da mulher uma aura de brincadeira que não se deve levar a sério nem se exasperar.

No movimento romântico, pretendeu-se realizar uma ruptura com a tradição literária, introduzindo grande variedade de temas novos: o individualismo, a solidão, a fuga da realidade através da natureza, da religião ou da morte, a valorização do passado nacional, a exaltação do amor.

A Poesia brasileira do período romântico costuma ser dividida em três gerações. A primeira, geração nacionalista, cultivou os temas necessários à construção de um ideário nacional. Os poemas exaltavam a natureza ou tratavam do exílio em confissões sobre a saudade da pátria. Gonçalves Dias é o poeta de destaque da primeira geração.

A geração ultrarromântica, influenciada pelo pessimismo do poeta inglês Lord Byron, desligou-se do projeto nacionalista. Os poetas dessa geração transformaram-se em autores do idealismo e da evasão. Nesse sentido, seus temas preferidos envolviam o apego à morte, a fuga para a infância ou para a natureza e a relação ambígua com a mulher, sexualizada e, ao mesmo tempo, idealizada, inatingível. Os autores usavam um tom que revelava ora o confessionalismo ora o sarcasmo. O maior destaque nesse período foi Álvares de Azevedo.

A Poesia dessa fase também se caracterizou por poetizar pequenas coisas do cotidiano, coisas até então consideradas banais e não temas poéticos. Foram valorizados os sonhos, as fantasias, o sobrenatural e a ironia.

Em especial, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu criaram uma veia temática ligada à morte iminente e à louca vontade de viver. Esse aspecto fez com que os poemas tomassem um tom melancólico e altamente subjetivo, como nos versos transcritos de “Lembrança de morrer” e de “Se eu morresse amanhã”, respectivamente:

Descansem o meu leito solitário  
 Na floresta dos homens esquecida,  
 À sombra de uma cruz, e escrevam nela:  
 Foi poeta - sonhou - e amou na vida...”  
 (AZEVEDO, A. “Se eu morresse amanhã”)

Se uma lágrima as pálpebras me inunda,  
 Se um suspiro nos seios treme ainda,  
 É pela virgem que sonhei... que nunca  
 Aos lábios me encostou a face linda!

Só tu à mocidade sonhadora  
 Do pálido poeta deste flores...  
 Se viveu, foi por ti! e de esperança  
 De na vida gozar de teus amores.  
 (AZEVEDO, A. Lembrança de morrer)

O tom de lamentação do eu lírico dos versos de Álvares de Azevedo justifica-se pelo fato de o jovem poeta ter plena consciência da proximidade da morte, devido à tuberculose, doença implacável que interrompia os sonhos e os projetos de vida, principalmente, da juventude no século XIX. Assim, a morte funciona como a cerceadora da vontade e do poder criador do ser que se vê em plena caminhada rumo a um futuro que não irá muito adiante uma vez que a travessia existencial não se fará por completa. Na última estrofe transcrita de “Lembrança de morrer”, o leitor pode ainda vislumbrar uma leve alusão ao *carpe diem*, teoria filosófica que prega a ideia de que o ser humano deve aproveitar bem a vida enquanto é tempo. Essa teoria, que muitos pensam ser exclusiva do estilo barroco, constitui-se tema universal na literatura de todos os tempos.

A Poesia de Mário Quintana remete o leitor às características românticas da segunda geração não só no que se refere à valorização do cotidiano, mas também ao tratar da morte, tema recorrente em sua obra. No entanto, não há nos seus versos o tom nostálgico e de lamentação dos românticos influenciados por Byron. Ao contrário, a temática da morte assume aspectos relacionados à doutrina existencialista, “cuja primordial preocupação é o ser do homem em essência e existência”(FERNANDES, J. 1986, p.28) como se observa no poema “Da interminável despedida”, em *Espelho mágico*:

Da interminável despedida

Ó Mocidade, adeus! Já vai chegar a hora!  
Adeus, adeus... Oh! Essa longa despedida...  
E sem notar que há muito ela se foi embora,  
Ficamos a acenar-lhe toda a vida...

(QUINTANA, M. 2012, p.114)

Pode-se notar que Quintana, através do eu lírico, não abre mão do humor ao referir-se à morte, pois, afinal, durante toda a sua vida, o ser caminha em direção do fim. Resulta, daí a interminável despedida. Sobre o aspecto de a morte interromper as aspirações desse ser, na obra *O existencialismo na ficção brasileira* (1986), o crítico-poeta José Fernandes afirma:

O mistério que envolve a travessia do ser e a própria irracionalidade intrínseca à morte, longe de conferir um sentido à vida, corta-lhe brutalmente as aspirações quer se refiram ao próprio indivíduo, quer a outrem. A morte é a absoluta impossibilidade de o ser desenvolver a existência e manifestar-se em essência. A morte é a angústia de *não poder ser*, é a opressão, a prisão do ser ao nada (FERNANDES, José. 1986, p.138).

No período final do estilo romântico, a Poesia esteve voltada ao compromisso social, fundada na concepção de que a arte deveria contribuir para o progresso da humanidade e na convicção de que cabia ao poeta – privilegiado por sua visão superior e distanciada – orientar os homens comuns. Essa concepção de Poesia coincidia, no Brasil, com as campanhas pela abolição da escravatura e pela instauração da República. O maior nome da terceira geração foi Castro Alves.

O poeta tratou das questões nacionais com uma postura crítica, distante do nacionalismo ufanista, como comprova esse fragmento do poema “Ao romper d’alva”:

Oh! Deus! Não ouves d’entre a imensa orquestra  
 Que a natureza virgem manda em festa  
 Soberba, senhoril  
 Um grito que soluça, aflito, vivo,  
 O retinir dos ferros do cativo,  
 Um som discorde e vil?

(ALVES, Castro. “Ao romper d’alvas” In: *Os escravos*. p. 19-20)

Esse fragmento subverte o tratamento concedido à natureza pelos primeiros românticos, pois a crítica à escravidão faz-se justamente pelo confronto entre os sons próprios da natureza festiva e os sons associados à condição servil do negro (gritos e ruídos de ferro).

Esse poema revela um lado nada glorioso do país que, até então, havia sido ignorado pelo movimento romântico. Entre os temas sociais, o mais importante foi a denúncia da escravidão. Em vez de mostrar o escritor voltado para si mesmo, mostrou-o atento ao mundo e combatendo suas injustiças.

A Poesia de Mário Quintana, de forma irônica, fala das outras formas de escravidão nos tempos modernos, como no poema abaixo:

Dos títulos do leão

Ele que é força pura, ele que é puro egoísmo,  
 No entanto é o Nobre, é o Justo... é Sua Alteza o Leão!  
 Pois que só um consolo resta à escravidão:  
 Idealizar o despotismo...

(QUINTANA, M. 2012, p.115)

O leão, conhecido como rei dos animais, é símbolo de sabedoria, poder e justiça, mas também de orgulho, domínio e segurança. Na simbologia, entre outras acepções, o leão, por ser um animal solar, está relacionado à transformação do homem em animal. Juan-Eduardo Cirlot, em seu *Dicionário de símbolos*, revela o leão

com “o símbolo do ‘senhor natural’, ou possuidor da força e do princípio masculino” (CIRLOT, 1984, p.336). A utilização de letras maiúsculas para os vocábulos “Nobre”, “Justo” e “Sua Alteza” serve para marcar a ironia em relação ao despotismo praticado por quem tem o poder, assim como o tem o leão. Desta maneira, a escravidão é vista de forma diferenciada daquela dos tempos de Castro Alves. Não se trata mais de tinar de ferros, soluços, gritos, mas percebe-se a continuidade da soberba daqueles que detém o poder absoluto e a perpetuação da escravidão, da servidão, do quadro social em que alguém manda e os demais obedecem.

## 1.2 Parnasianismo e Modernidade: um diálogo interessante

Diferentemente da Poesia romântica, o novo momento da literatura, denominado Parnasianismo, procurava a contenção lírica, como resposta ao derramamento subjetivista romântico.

A batalha do Parnaso tratava de uma polêmica que opôs os adeptos do Romantismo de um lado e os seguidores do Parnasianismo, de outro.

O Parnasianismo pregava o culto da forma, a “Arte pela Arte”, e pouco se preocupava com os problemas sociais do período. Praticava, na verdade, uma “poética da impessoalidade”, pois enfatizava a descrição de objetos e o rigor formal.

Os poetas parnasianos comparam seu trabalho ao do escultor, do ourives e de outros artesãos. Assim, muitos poemas tiveram como tema esculturas, pinturas, joias, objetos variados. O livro *Poesias*, de Olavo Bilac, é aberto com o poema “Profissão de fé” em que a ornamentação dos versos e a comparação do poeta ao ourives insistem no ideal da perfeição formal e abrem-se para a preocupação metalinguística tão praticada pelo poeta:

Torce, aprimore, alteia, lima  
A frase; e, enfim,  
No verso de ouro engasta a rima  
Como um rubim.

Quero que a estrofe cristalina,  
Dobrada ao jeito  
Do ourives, saia da oficina  
Sem um defeito:  
(BILAC, Olavo. “Profissão de Fé”. In: *Obra reunida*. 1996, p.90)



Em “Profissão de fé”, a temática é esvaziada ao máximo de qualquer sinal de subjetividade; o elogio ao “belo” estético é uma constante; o apuro formal dá-se a ver de maneira impecável, abraçando o ideal de “Arte pela Arte”. O poeta obedece a regras fixas de composição e pratica um rigoroso culto à forma, contém o sentimentalismo romântico e põe em prática a metalinguagem.

Nesse aspecto, a poética de Mario Quintana faz uma releitura dos preceitos parnasianos. Em *O aprendiz de feiticeiro*, o poeta reflete sobre o fazer poético utilizando-se da liberdade formal em textos como “O poema” (p.24), “Casas” (p.26), “O poema do amigo” (p.30), “Obsessão do mar oceano” (p.31), “A canção” (p.37), “O poema” (p.39). Já nessa obra, conforme Gilberto Mendonça Teles, os poemas oferecem “as diretrizes de uma Poética e de uma Retórica particulares. Há a preocupação com a parte teórica da poesia, como há uma preocupação com a parte prática do discurso” (TELES, 1989, p.255). Mas é em *Espelho mágico* que Quintana cumpre o papel de pôr em prática a magia do feiticeiro que transforma os poemas em metapoemas. Ainda sobre os poemas metalinguísticos de *Espelho mágico*, o crítico citado afirma:

Mesmo ficando apenas nos títulos de cada quarteto, terá o leitor uma visão das ‘leis’ retóricas refletidas pelo *Espelho mágico* de Mário Quintana. Há ali conselhos sobre *estilo*, sobre a preocupação de escrever, sobre as belas frases, sobre o cuidado da forma, sobre análise, livros, sistemas, ideias, sátira etc. No meio desses elementos retóricos há concepções poéticas retoricamente planejadas, como o quarteto sobre o belo, sobre o prazer, sobre a arte e sobre a própria obra. A beleza desses quartetos provém não do que está dito, mas do que fica nas entrelinhas, na zona do silêncio, no que foi ficando à margem da enunciação (TELES, 1989, p.258).

No entanto, necessário se faz observar que em muitos dessa quadra a Poesia moderna e metalinguística de Mário Quintana é feita com a ironia que lhe caracteriza o estilo como, por exemplo, o poema “Do cuidado com a forma”:

Do cuidado com a forma

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!  
(QUINTANA, M. 2012, p.60)

É evidente a releitura irônica no que se refere às formas tradicionais e ao vazio do conteúdo dos parnasianos. O segundo verso funciona como uma paródia dos

versos de Olavo Bilac em “Profissão de fé”, acima transcritos, ironizando a receita parnasiana em busca da perfeição e da beleza. Assim, os verbos torcer, aprimorar, altear, limar, conjugados no imperativo, trazem a ideia de imposição do trabalho com a palavra num processo de burilamento, de lapidação do verso “de ouro”. Já na estrofe de Quintana, os verbos retirar, amolgar, enrijar, polir e brilhar são usados como uma forma de ironizar os moldes parnasianos, já que o poema, apesar de perfeito, nada diz sobre a vida, os valores morais, os problemas sociais. É, pois, vazio de conteúdo.

Os versos da quadra, como um todo, além de retomarem o poema de Bilac, remetem a um poema do parnasiano Alberto de Oliveira, “Vaso grego”, que nada mais é que a descrição de um belo objeto de arte, como se observa na estrofe abaixo transcrita:

Esta, de áureos relevos, trabalhada  
De divas mãos, brilhante copa um dia,  
Já de aos deuses servir como cansada,  
Vinda do Olimpo, a um novo deus servia.  
(OLIVEIRA, 1959, p.22-23)

Mario Quintana de forma também paródica transforma o “verso de ouro” com rima engastada de “rubim” em verso feito de “barro vil”; o poeta “ourives” torna-se o “imbecil” que nada diz; o vaso ornamentado que servira aos deuses do Olimpo é apenas um bule. O tom da ironia ultrapassa o humor, já que a crítica é quase explícita e tosca.

Retomando as ideias de Linda Hutcheon, é interessante observar que, ao negar e ironizar os modelos parnasianos ou clássicos, de forma geral, os poetas da modernidade acabam por recuperar os padrões tão criticados na tessitura do poema. Esta é uma atitude, aparentemente, paradoxal, e que é reforçada pelas teorias de Hutcheon ao afirmar que “a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar – textual e hermeneuticamente – o vínculo com o passado” (HUTCHEON, 1991, p.164).

O vínculo com o passado é, na verdade, uma constante nas artes, em especial na literatura, seja para negá-lo ou afirmá-lo. Assim sendo, o leitor pode confirmar a capacidade de transitar entre o moderno e o antigo praticada por Mário Quintana. Da mesma forma que pratica o verso livre e branco, estrofes irregulares em determinados poemas, é capaz de praticar a perfeição formal como ocorre em *Espelho mágico*. Em

O *aprendiz de feiticeiro*, o texto intitulado “O poema” é marcante pela liberdade da forma:

O poema

Um poema como um gole d’água bebido no escuro.  
 Como um pobre animal palpitando ferido.  
 Como pequenina moeda de prata perdida para sempre na floresta noturna.  
 Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema.  
 Triste.  
 Solitário.  
 Único.  
 Ferido de mortal beleza.

(QUINTANA, M. 2012, p.24)

Mais uma vez, lendo um texto do poeta gaúcho, percebe-se, como parte integrante de seu estilo, a criação das figuras de linguagem, no caso, a comparação nos três primeiros versos; a inversão proposital do adjetivo anteposto ao substantivo em “pobre animal”, “pequenina moeda” e “misteriosa condição”; o paradoxo em “mortal beleza” e a composição do metapoema tão recorrente em sua obra. Percebe-se, ainda, a utilização de versos palavras ou palavras versos cuja carga semântica é maior como: “Triste” / “Solitário” / “Único”.

Verificando as tendências modernas do poema transcrito, observamos que Mário Quintana, mais uma vez, e ainda de forma irônica ou paródica, dialoga com as ideias de Olavo Bilac, no poema “Profissão de fé”, quando se refere ao trabalho solitário do poeta:

E que o lavor do verso, acaso,  
 Por tão sutil,  
 Possa o lavor lembrar de um vaso  
 De Becerril.

E hora sem conto, passo, mudo,  
 O olhar atento,  
 A trabalhar, longe de tudo  
 O pensamento.

Porque o escrever - tanta perícia,  
 Tanta requer,  
 Que ofício tal... nem há notícia  
 De outro qualquer.

(BILAC, Olavo. 1996, p.90)

O trabalho com a palavra requer não só o esforço mental do poeta, mas a necessidade da solidão e do silêncio, como condição de produção, para que o texto surja na página em branco, racionalmente trabalhado. Mário Quintana, através do eu

lírico, manifesta a angústia vivenciada pelo poeta na produção textual. Olavo Bilac, usando seu estilo próprio, confirma a ideia do trabalho solitário a que deve se submeter o poeta para alcançar a perícia no manejo com a palavra escrita. Ambos os poetas, tão distantes no tempo e, quase sempre, diferentes no estilo, confirmam que o escrever é um ofício e que, por isso mesmo, depende do esforço daquele que se propõe a exercê-lo. Mario Quintana põe em prática o exercício “amoroso” com a palavra e mostra-se plenamente consciente do que é o fazer poético, da tessitura de textos breves, do cuidado ao lidar com a palavra:

Adoro a síntese. Outro elemento da poesia é a busca da forma (não da fôrma), a dosagem das palavras. Talvez concorra para esse meu cuidado o fato de ter sido prático de farmácia por cinco anos. Note-se que é o mesmo caso de Carlos Drummond de Andrade, de Alberto de Oliveira, de Érico Veríssimo – que sabem (ou souberam) o que é a luta amorosa com as palavras.

(QUINTANA In: <Pensador.uol.com.br/poemas\_de\_mario\_quintana>  
Acesso em 26-09-2014)

O depoimento feito pelo próprio poeta evidencia a preocupação com a forma de seus textos e deixa claro sua releitura irônica e, ao mesmo tempo, consciente das influências sofridas, em especial, quando se refere ao parnasiano Alberto de Oliveira que primava pela preocupação formal e pelo burilamento da linguagem poética. No entanto, Quintana dele se difere em relação ao conteúdo já que seus textos estão impregnados de sentidos vários enquanto os do parnasiano caracterizam-se pelo vazio da Arte pela Arte. Evidencia-se, ainda, nessa sua declaração, a possível influência do poeta Herédia, autêntico parnasiano, cujo livro “Os troféus” (1893) inclui 118 sonetos. Pode-se observar pelos poemas quintaneanos, publicados em seu primeiro livro, *A rua dos cataventos* (1940), a revelação de sua consciência do fazer poético em textos compostos à moda parnasiana como se lê abaixo no soneto I:

I

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

Não sei que paisagista doidivanas  
Mistura os tons... acerta... desacerta...  
Sempre em busca de nova descoberta,  
Vai colorindo as horas quotidianas...

Jogos da luz dançando na folhagem!  
Do que eu ia escrever até me esqueço...  
Pra que pensar? Também sou da paisagem...

Vago, solúvel no ar, fico sonhando...  
 E me transmuta... iriso-me...estremeço...  
 Nos leves dedos que me vão pintando.  
 (QUINTANA, 2012, p.85)

Fica marcada neste texto aquela, já referida, comparação anunciada pelo crítico Gilberto Mendonça de que Quintana escrevia como se fosse um pintor barroco. A perfeição formal do texto transcrito é incontestável tanto no que se refere à métrica quanto às rimas, mas a linguagem transformada em metalinguagem leva o leitor a criar no imaginário uma paisagem pintada com uma mistura de cores e a delicadeza das filigranas. A mistura dos tons sugerida pelo “paisagista doidivanas” que está sempre em “busca de nova descoberta” para colorir as “horas quotidianas”; a utilização da sinestesia e da metáfora em “Minha caneta é cor das venezianas;/Verde!... E que leves, lindas filigranas”; a ideia de algo “vago, solúvel no ar” e a sugestão de que a “janela aberta” é a “página deserta” são traços que, em relação ao conteúdo, remetem o poema ao estilo simbolista e confirmam a tendência de Quintana em valorizar as coisas de cotidiano.

### **1.3 Simbolismo e Pós-Modernismo: uma incursão indispensável**

No contexto de questionamento do pensamento materialista e racional, os poetas procuram expressar as relações simbólicas – exposição mais subjetiva e espiritual como forma de aproximação entre os sentidos e uma essência abstrata, absoluta – utilizando procedimentos formais específicos. Surge, então, a estética simbolista. Poemas ricos em musicalidade e com imagens mais fáceis de serem apreendidas. A expressão poética simbolista deve apoiar-se na consciência formal, ou seja, no domínio da forma e, especialmente, na sugestão provocada pelos sentidos. Há nesse estilo poético, o predomínio da emoção e, portanto, da subjetividade.

Cruz e Souza é considerado o maior simbolista brasileiro e sua Poesia revela a influência Parnasiana no gosto pelo soneto e pela métrica rigorosa, mas, ao mesmo tempo, explora o aspecto subjetivo, vago, espiritual e o sinestésico, em versos cuja construção sintática fogem do comum, principalmente pela justaposição de adjetivos e frases nominais.

O ponto alto de sua obra está no conflito entre a prisão do ser no plano material e o desejo de ascensão para o plano transcendental. Essa dualidade percorrerá o conjunto de seus temas, entre os quais estão: a incompatibilidade com o mundo, a morte, a religiosidade, a concepção contemplativa ou erótica do amor e a própria construção poética.

A ênfase dada à cor branca é um recurso tipicamente simbolista. O cromatismo, de forma geral, é uma característica importante desse estilo. A cor branca, enfaticamente utilizada, está ligada à busca da transcendência, da transparência, do nebuloso, da pureza, da alvura do corpo da amada, esteja viva morta, como pode ser observado na obra simbolista como um todo. A primeira estrofe do poema “As mãos da morte”, de Alphonsus de Guimaraens, exemplifica:

Mãos de finada, aquelas mãos de neve,  
De tons marfíneos, de ossatura rica,  
Pairando no ar, num gesto brando e leve,  
Que parece ordenar, mas que suplica.  
(Alphonsus de Guimaraens, 2001, p.29)

Os simbolistas primavam pela forma perfeita, versos rimados, metrificados, mas diferenciava-se, ostensivamente, dos parnasianos, devido à exploração dos sentidos, da musicalidade conseguida por meio do uso insistente da rima, da sinestesia, da aliteração e da assonância, recursos que podem ser observados na maior parte dos versos do poema “Antífona”, de Cruz e Sousa. A estrofe de abertura do texto vem a seguir transcrita:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras  
De luares, de neves, de neblinas!...  
Ó Formas vagas, fluídas, cristalinas...  
Incensos dos turíbulos das aras...

Sabendo-se que “Antífona” são os cânticos de entrada da missa, devemos aqui ressaltar que uma das temáticas simbolistas é a religiosidade. Os poemas que trazem esse tema são inúmeros na obra dos dois maiores representantes desse estilo: Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens. De maneira diferenciada, Quintana também explora o tema, muitas vezes, utilizando-se da intertextualidade com os textos bíblicos ou ditos populares, as chamadas “formas simples”, mas de maneira irônica e, em algumas ocasiões, invertida, fazendo conotar o sentido paródico, como se observa nas estrofes abaixo transcritas:

De como perdoar aos inimigos

Perdoas... és cristão... bem o compreendo...

E é mais cômodo, em suma.

Não desculpes, porém, coisa nenhuma,

Que eles bem sabem o que estão fazendo.

(QUINTANA, 2012, p. 157)

Dos milagres

O milagre não é dar vida ao corpo extinto,

Ou luz ao cego, ou eloquência ao mudo...

Nem mudar água pura em vinho tinto...

Milagre é acreditarem nisso tudo!

(QUINTANA, 2012, p.73)

Os versos que formam as quadras transcritas remetem a textos bíblicos como aquele em que Cristo fala que o verdadeiro cristão deve perdoar setenta e sete vezes (Mateus 18:21-22) ou em “O poder da fé” (MARCOS 11: 25-26): “E quando estiverdes orando e, se tendes alguma coisa contra alguém, perdoai, para que vosso Pai celestial vos perdoe as vossas ofensas./ Mas, se não perdoardes, também vosso Pai celeste não vos perdoará as vossas ofensas.” Ainda em relação ao perdão, os versos retomam, especialmente, a fala de Cristo na cruz quando, na hora de sua morte, pede a Deus: “Pai, perdoa-lhes porque não sabem o que fazem” (LUCAS, 23: 33). Na visão moderna de Quintana, o perdão deve ser dado pelo homem pelo fato de ser cristão. No entanto, esse perdoar não surge como um sentimento verdadeiro, mas de comodidade, já que os homens a quem o eu lírico se refere, diferentemente daqueles do tempo de Cristo, sabem o que fazem. O tom do poema é irônico, paródico, contrário à concepção simbolista.

No segundo poema, Quintana faz a intertextualidade em forma de alusão aos milagres de Cristo: ressurreição de Lázaro (JOÃO, 11, 1-46) cura do cego de Jericó (MARCOS, 10: 46), do mudo (MATEUS, 12:22 e LUCAS, 11:14) e a transformação da água em vinho nas bodas de Caná (JOÃO 2: 1-12). O poeta conclui fazendo nova alusão ao texto bíblico que fala do poder da fé e que foi transformado em um ditado popular que diz: “a fé remove montanhas” ao afirmar que “Milagre é acreditarem nisso tudo!” Na verdade, neste verso, o escritor leva o leitor a interpretar que a fé é que faz com que o milagre aconteça como se lê em “O poder da fé” (MARCOS 11: 20-26):

Porque em verdade vos afirmo que se alguém disser a este monte: Ergue-te e lança-te no mar, e não duvidar em seu coração, mas crer que se fará o que diz, assim será com ele. Por isso vos digo que tudo quanto em oração pedirdes, crede que recebestes, e será assim convosco (MARCOS 11:23-24).





presença do Anjo é um acontecimento sobrenatural que dá ênfase à fantasia, ao imaginário, ao inexplicável, ainda mais se, o fato de o Anjo pronunciar o nome do eu poético, esse nome consiga varar-lhe de lado a lado o peito, fazendo surgir um clamor, em pedido, que reproduz a imagem de alguém que precisa estar consigo mesmo.

A poesia de Quintana sofreu, entre outras, influências de grandes poetas europeus como Camões (em relação ao Maneirismo); Antônio Nobre e Cesário Verde, poetas portugueses simbolistas e decadentistas (O Decadentismo caracteriza-se por um enorme cansaço da civilização, pelo tédio, pela busca de sensações mais fortes, conseguidas através da extravagância, da morbidez e dos requintes formais); Chales Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, poetas franceses ligados ao Simbolismo e Willian Blake, poeta romântico inglês que praticou a pintura fantástica. No poema “Casas”, Quintana, de forma um tanto simbólica, refere-se a essas influências, incluindo, entre elas, a brasileira Cecília Meireles. Sob o efeito de tais ascendências, conforme o crítico e poeta Gilberto Mendonça afirma, inúmeros textos do escritor gaúcho vêm imbuídos daquela “atmosfera mágica de surrealismo que, de certa forma, envolve suavemente todo o discurso poético de Mario Quintana”(TELES, 1989, p. 252).

#### Casas

Para Cecília Meireles

A casa de Herédia, com grandes sonetos dependurados como Panóplias  
 E escadarias de terceiro ato,  
 A casa de Rimbaud, com portas súbitas e enganosos  
     [corredores, casa-diligência-aeronave-pano,  
     [onde só não se perdem os sonâmbulos e os corpos de dado,  
 A casa de Apollinaire, cheia de reis de França  
     [e valetes e damas dos quatro naipes e onde  
     [a gente quebra admiráveis vasos barrocos correndo  
     [atrás de pastorinhas do século XVII,  
 A casa de Willian Blake, onde é perigoso a gente entrar,  
     [porque pode nunca mais sair de lá,  
 A casa de Cecília, que fica sempre noutra parte...  
 E a casa de João-José, que fica no fundo de um  
     [poço, e que não é propriamente casa, mas uma  
     [sala de espera no fundo do poço.

Ainda segundo o crítico acima citado, num texto como “Casas”, Quintana “reconhece a ‘casa’, o estilo de Herédia, Rimbaud, Apollinaire, Blake e Cecília Meireles, revelando, indiretamente, uma série de influências de leitura que dá bem as proporções do equilíbrio que anima o seu ‘surrealismo’ lógico e irônico” (TELES, 1989, p. 255-256). Herédia, poeta nascido em Cuba, mas criado na França, ligado

definitivamente ao Parnasianismo; Charles Baudelaire, autor de *Flores do mal*, precursor do Simbolismo; Apollinaire que cultivou o estilo cubista e surrealista; William Blake, um dos primeiros grandes poetas românticos ingleses não conformado com as injustiças sociais. Cecília Meireles cuja obra reflete uma atmosfera de sonho, de fantasia e, ao mesmo tempo, de solidão e padecimento. Intimismo, lirismo, misticismo e universalidade são as principais características do estilo de Cecília Meireles.

Sabe-se que para Mario Quintana, o estilo é a cara do poeta, ou seja, algo que de tão particular, constitui-se como uma espécie de marca pessoal do escritor. Esse conceito é expresso na teoria da literatura do século XX, quando Antoine Compagnon, no livro intitulado *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2001), expõe sua concepção a respeito do assunto. Para esse teórico, o estilo constitui-se num conjunto de regras e características que permitem reconhecer o autor através do seu texto.

O Simbolismo abriu caminho para muitas das inovações dos primeiros modernistas já que, como foi afirmado neste estudo, os simbolistas anteciparam algumas das vanguardas que sustentaram os primeiros tempos desse estilo, como o surrealismo. Em relação a Mario Quintana, a estudiosa Maria da Glória Bordini assinala que esse poeta “foi surrealista em *O aprendiz de feiticeiro*; simbolista em *Canções*; fez prosa poética em *Sapato Florido* e poesia aforismática nos quartetos de *Espelho mágico*, mas sem esquecer, por isso, as formas fixas clássicas e modernas” (BORDINI, 1997, p.8). Essa assertiva corrobora a ideia defendida neste estudo dissertativo de que Quintana é um poeta de todos os tempos, de todos os estilos.

O Modernismo no Brasil foi um movimento de ruptura com a tradição. Os modernistas defendiam a difusão das técnicas das vanguardas, que permitiriam à arte brasileira acertar o passo em relação ao que era produzido no continente europeu. Ao mesmo tempo, procurava vincular essa arte internacionalizada à cultura nacional, que serviria de base para a pesquisa e a criação de uma arte inovadora e crítica.

Por “vanguardas”, termo originário do francês *avant-garde*, entende-se o que marcha para frente, caminha adiante. Assim sendo, os movimentos de vanguarda são realizados por grupos ou correntes que apresentam propostas inovadoras. Esses grupos de pessoas parecem possuir a capacidade de captarem as tendências futuras, compreendê-las, enfrentar as incompreensões naturais que todas as mudanças ocasionam e torná-las conhecidas e aceitas pelo público. As vanguardas chegaram até a arte brasileira, em especial, à literatura, à pintura, à música, à arquitetura, através de um grupo de jovens que romperam com padrões estabelecidos e, por isso,

enfrentaram críticas, insultos, escárnios e, até mesmo, ofensas pessoais. Esse foi o grupo que realizou a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, cujos resultados foram sendo percebidos ao longo do tempo, na medida em que, historicamente, representou a confluência de várias tendências que persistiram na renovação da mentalidade artística e no combate à arte tradicional cheia de ideias e padrões ultrapassados.

Mas o Modernismo não chegou nem se impôs como num passe de mágica. O que é moderno e diferente, a princípio, causa impacto, assusta. Mister se fez um período de maturação de ideias, união de artistas de diversas formas de arte para que, enfim, resultasse em alguma atitude. Isso significa que, primeiro, houve uma tomada de consciência e, depois, a convicção da necessidade de uma nova arte e, só mais tarde, o evento da Semana de 1922, organizada, como disse, ironicamente, Mário de Andrade “por um grupinho de intelectuais, aqui” e do qual ele fazia parte.

Mário de Andrade, em 1942, numa conferência comemorativa dos vinte anos da realização da Semana, afirmou: “O Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência Nacional” (ANDRADE, Mário de. In: *O Estado de São Paulo*. Disponível em: [WWW.vermelho.org.br](http://WWW.vermelho.org.br)).

Segundo Wolfgang Iser, em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996),

A modernidade se manifesta, sobretudo, como uma negação daquilo que era essencial para a arte clássica: a harmonia, a conciliação, a superação dos opostos, a contemplação da plenitude. O hábito da negatividade na literatura moderna age, por isso, como agressão ininterrupta às nossas convenções orientadoras, desde a atitude até a percepção cotidiana (ISER, 1996 p. 9).

Os postulados de Mário de Andrade naquele evento festivo corroboram as teorias de Iser. O criador de *Macunaíma*, vinte anos depois, ainda se assombrava da coragem empreendida naquela ocasião por todo um grupo de jovens que rompia com os preceitos clássicos da arte bem comportada. Os primeiros modernistas lutavam pelo desejo de romper com a cultura tradicional e pela liberdade de criação.

Assim, a grande novidade apresentada pelos autores modernos foi o questionamento radical da própria linguagem. A Poesia buscou uma linguagem diferente, que traduzisse os tempos modernos e que se aproximasse o máximo possível daquela que era falada pelo povo, utilizando-se de “Todas as palavras

sobretudo os barbarismos universais/ Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção/ Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis” como pregou Manuel Bandeira (1996, p. 207), no poema metalinguístico “Poética”. Da mesma forma, Oswald de Andrade, grande líder do movimento de transformação artística, defendeu o falar coloquial do dia a dia do brasileiro em vários textos em que praticou a metalinguagem como em:

Vício da fala

Para dizerem milho dizem mio  
 Para melhor dizem mió  
 Para pior pió  
 Para telha dizem teia  
 Para telhado dizem teiado  
 E vão fazendo telhados.

(ANDRADE, O. 1978, p.125)

Mario Quintana, por sua vez, soube como explorar essa preocupação com a linguagem poética fosse utilizando-se da forma tradicional, como já exposto, ou livre de qualquer norma poética que prendesse seu estilo a “fômas”. Nos textos de *O aprendiz de feiticeiro*, observam-se características modernistas fundamentais da primeira fase modernista: versos livres e brancos, linguagem coloquial, demonstrando a ruptura com as normas da sintaxe, contrariando os princípios básicos de perfeição formal. Em “O poema do amigo”, o artista cumpre à risca os preceitos da liberdade da criação poética:

O poema do amigo

Estranhamente esverdeado e fosfóreo,  
 Que de vezes já o encontrei, em escusos bares submarinos,  
 O meu calado cúmplice!

Teríamos assassinado juntos a mesma datilógrafa?  
 Encerráramos um anjo do Senhor nalgum escuro calabouço?  
 Éramos necrófilos?  
 Ou poetas?  
 E aquele segredo sentava-se ali entre nós todo o tempo,  
 Como um convidado de máscara.

E nós bebíamos lentamente a ver se recordávamos...

E através das vidraças olhávamos os peixes  
 [maravilhosos e terríveis cujas complicadas formas  
 [eram tão difíceis de compreender como os nomes  
 [com que os catalogara Marcus Gregorovius na  
 [sua monumental *Fauna Abyssalis*.

(QUINTANA, M. 2012, p.30)

A liberdade de criação exercida pelo poeta no poema transcrito faz com que o texto mais se pareça com a prosa, outra preocupação modernista que persiste no pós-modernismo. A aproximação dos gêneros ou mesmo a sua mistura foi outra forma de ruptura com os padrões. Observa-se que não há rima, não há métrica, não há um número exato de versos em cada estrofe. Ao contrário, há até mesmo um verso isolado compondo uma estrofe: “E nós bebíamos lentamente a ver se recordávamos...”. Vale ressaltar o valor semântico desse verso/estrofe, pois o eu que fala coloca-se ao lado de um “cúmplice” e, por isso, utiliza-se da primeira pessoa do plural. Dessa forma, o pronome “Nós”, explícito no verso/estrofe, traz uma carga de “cumplicidade” verdadeira em que o “eu” e o “outro” recordam-se de algo provavelmente já tornado reminiscência, pois que buscado num “abismo monumental”, ou seja, no inconsciente. Já os últimos cinco versos, se observado o uso do sinal gráfico do colchete, “[”, formam um único e enorme verso. Todo o conteúdo do texto mais parece um monólogo em que o eu lírico fala ou pensa alto de si para si.

Em relação ao conteúdo, os versos deixam a impressão de algo vago, surreal. Essa impressão ocorre devido ao uso de uma linguagem com base na fantasia, no sonho, no inconsciente, de tal forma que provoca um estranhamento no leitor. O título, “Poema do amigo”, não faz pressupor um texto tão intimista e tão relacionado ao existencialismo. Esse “amigo” “esverdeado” e “fosfóreo” parece ser o próprio eu lírico que, numa incessante busca, se encontra a si mesmo em “bares submarinos”, ou seja, dentro do próprio eu. Isso quer significar o encontro do eu com o outro de si mesmo que surge “calado”, mas cúmplice nessa busca existencial em que, juntos, fazem indagações na tentativa da autocompreensão como se constata na segunda estrofe do poema. Na obra *O existencialismo na literatura brasileira*, o crítico José Fernandes explica:

Assim compreendida, a existência pressupõe o homem como causa de si mesmo, o homem como ser que é, existindo; fulcro e razão das indagações existencialistas, pois, de conformidade com o pensamento de Heidegger, somente o homem, até onde alcança sua experiência, foi introduzido no destino da existência, sendo, por conseguinte, o único que tem consciência de poder ser, ou não poder ser, porque impedido de realizar-se. Por esse motivo, o existencialismo, partindo da existência, busca a essência do homem esquecido e abandonado, para restituir-lhe a humanidade, transformá-lo em ser essencializado [...] (FERNANDES, 1986, p.29).

O íntimo do eu poético parece condizente com essa assertiva uma vez que ele se encontra “esquecido” e “abandonado” quando inicia a busca de sua essência no encontro com seu “cúmplice”, com seu “amigo”, isto é, consigo mesmo. O texto revela ao leitor um poeta intimista e preocupado com a essência do ser humano. Sobre esse aspecto, Álvaro Lins, na “Fortuna Crítica” da *Poesia Completa*, de Mario Quintana (2005), afirma:

A poesia de Mario Quintana é toda intimista: ela se forma na zona de superfície da sensibilidade; ela exige, para se comunicar, que o leitor se encontre no estado de espírito propício, que se disponha a confidências sussurradas, que se determine a ouvir um poema de voz mansa, suave e delicada. Pois, neste poeta gaúcho, tudo é delicadeza, é simplicidade, é humildade (LINS, 2005, p.53).

No entanto, necessário se faz esclarecer que esse intimismo não é entrevisto na poesia quintaneana como um todo, pois, conforme o próprio crítico, esta seria uma visão superficial da obra de Quintana. Álvaro Lins afirma, ainda, que esse intimismo “de certa maneira é até um recurso de que o poeta se vale para ganhar e revelar maior liberdade estrutural” (SILVA, 2005, p.53). Sabe-se, enfim, que o escritor dedica-se, exaustivamente, à metalinguagem como já ficou comprovado e como se verifica em várias quadras do *Espelho mágico*. O poema “Do estilo” é um exemplo da utilização de uma linguagem mais próxima da oralidade, mais direta, mais acessível ao leitor transformada em metalinguagem:

Do estilo  
 Fere de leve a frase... E esquece... Nada  
 Convém que se repita...  
 Só em linguagem amorosa agrada  
 A mesma coisa cem mil vezes dita.  
 (QUINTANA, M. 2012, p.57)

Numa leitura superficial e apressada, o leitor poderia pensar que, mais uma vez, Quintana estivesse ironizando as teorias que pregam a perfeição da forma em “Fere de leve a frase...” No entanto, não é o que ocorre, pois, o poeta, logo em seguida, demonstra sua preocupação com a linguagem. Ao utilizar o adjetivo, “amorosa”, posposto ao vocábulo “linguagem”, não está falando só de amor no sentido lírico, mas, possivelmente, daquelas construções frasais ou poéticas que suscitam o prazer da leitura, isto é, a palavra trabalhada com simplicidade e leveza, portanto, “ferida de leve” de tal maneira, que não cansa mesmo “cem mil vezes dita”.

Na Poesia pós-moderna, após um período de grandes experimentações na arte poética (Poesia Concreta, Práxis, Processo), percebe-se uma continuidade em relação ao Modernismo no que se refere à valorização da palavra, da coloquialidade, da aproximação da língua escrita com a falada e também a poesia do cotidiano, das coisas concretas e dos sentimentos comuns. O verso branco e livre, isto é, sem rima e sem métrica, é o mais presente nessa produção.

Os grandes precursores da Poesia moderna no Brasil foram Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Eles compõem o principal grupo de autores da primeira fase modernista. Muito embora, Bandeira não se assumisse como modernista de Escola, seus poemas também apresentam críticas às formas clássicas estabelecidas pelos parnasianos, a ponto de chamá-los de sapos, de ironizar a Arte pela Arte e de referir-se ao Príncipe dos poetas brasileiros, Olavo Bilac, com certo deboche, uma das características modernistas. Este aspecto encontra-se no poema “Os sapos” do qual extraímos duas estrofes:

Clame a saparia  
Em críticas cétricas:  
Não há mais Poesia,  
Mas há artes poéticas...

Urra o sapo-boi:  
'Meu pai foi rei!'-  
'Foi!'  
-'Não foi!' – 'Foi!'-  
'Não foi!'

(BILAC, Olavo.1986, p.89)

Manuel Bandeira foi um dos poetas que ampliou e diversificou experiências linguísticas e resgatou o lirismo poético que fora, praticamente, abandonado pelos modernistas na luta antipassadista da primeira fase. Esse teor poético resgatado por Bandeira também aparece na Poesia de Quintana, porém expresso por uma linguagem mais contida, mas em que há a mesma exploração do humor e da ironia. O leitor deve lembrar-se sempre de que o ato poético para esse autor está determinantemente ligado à capacidade da natureza humana de criar imagens e que estas dependem também do trabalho racional do escritor que sempre priorizou o conteúdo como na quadra transcrita:

Das belas frases

Frases felizes... Frases encantadas...  
Ó festa dos ouvidos!

Sempre há tolices muito bem ornadas...  
 Como há pacóvios bem vestidos.  
 (QUINTANA, 2012, p. 59)

Este poema ironiza a linguagem empolada que serve para esconder a vacuidade de conteúdo e as tolices daqueles que não têm o que dizer. Critica a Poesia ricamente perfeita na forma, ornada com palavras exóticas, mas com temática vazia. Considera tolos, “pacóvios”, aqueles que privilegiam a forma em detrimento da mensagem. Assim sendo, despreza as frases feitas, a adjetivação abusiva, as construções sintáticas complexas, ou seja, “as tolices bem ornadas”.

Como foi dito no início deste estudo, os principais teóricos, ao tratarem da Poesia, ressaltam o valor do impulso lírico, isto é, da inspiração, aliado ao fazer poético. Essa concepção lembra-nos o processo utilizado por Mário de Andrade ainda no primeiro momento modernista. No “Prefácio interessantíssimo”, do livro *Pauliceia desvairada*, o eu lírico revela: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, mas para justificar o que escrevi”. (ANDRADE, Mário.1980, p.13-14) Como em Mário de Andrade, a impulsão lírica em Quintana, é pensada, trabalhada, sofreada, principalmente quando deixa transparecer um tom de sensualidade e erotismo, como pode ser observado no poema:

Os Caminhos estão cheios de tentações

Os caminhos estão cheios de tentações.  
 Os nossos pés arrastam-se na areia lúbrica...  
 Oh! Tomemos os barcos das nuvens!  
 Enfunemos as velas dos ventos!  
 Os nossos lábios tensos incomodam-nos como estranhas mordaças.  
 Vamos! Vamos lançar no espaço – alto, cada vez mais alto! - a rede das  
 [estrelas...

Mas vem da terra, sobe da terra, insistente, pesado,  
 Um cheiro quente de cabelos...  
 A Esfinge mia como uma gata.  
 E o seu grito agudo agita a insônia dos adolescentes pálidos,  
 O sono febril das virgens nos seus leitos.  
 De que nos serve agora o Cristo do Corcovado?  
 Há um longo, um arquejante frêmito nas palmeiras em torno...  
 A Noite negra, demoradamente,  
 Aperta o mundo entre os seus joelhos.

(QUINTANA, M. 2012, p.45)

Um poema com conteúdo tão subjetivo, que caminha da sensualidade para o erotismo, deve ter passado por um impulso lírico. Dessa forma, justifica-se o que



afirma o próprio poeta, em *Porta giratória* “a Poesia é uma loucura lúcida” (QUINTANA, 2005). Assim sendo, pode-se entrelaçar o impulso lírico com o trabalho poético e, daí, criar imagens como “areia lúbrica”, “barco das nuvens”, “sono febril”, “rede das estrelas”, “cheiro quente de cabelos”, “arquejante frêmito”, “noite negra” e outras mais. Esse burilamento da linguagem, explorando a sinestesia, o pleonasma, a personificação, a metáfora e a comparação conferem duplo sentido ao texto e, por consequência, uma ambiguidade que o enriquece. Assim, a sensualidade e o erotismo, de início, atribuídos aos pés que se “arrastam na areia lúbrica”, à imagem da Esfinge que “mia como uma gata”, vão culminar na “insônia dos adolescentes pálidos” e no “sono febril das virgens nos seus leitões”.

Ainda sobre o impulso lírico e o trabalho poético, retomemos a voz de Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo”, de *Pauliceia desvairada*:

A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que somada a lirismo, dá Poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos... (ANDRADE, Mário, 1980 p.13-14)

Depreende-se que, na pós-modernidade de Quintana, são conservados ou recuperados preceitos dos primeiros modernistas no que se refere ao trabalho com a palavra aliado ao impulso poético que não deve ser perdido, mas trabalhado. E este trabalho poético, apesar de árduo, deve deixar ao leitor a impressão de leveza e nele suscitar o prazer da leitura. Ao leitor cabe, como receptor da obra, a função de perceber o que ficou nas entrelinhas, descobrir as imagens e tirar delas o significado mais próximo do que o poeta quis passar. Desta forma, mesmo não sendo tema deste estudo, necessário se faz lembrar, mais uma vez, dos conceitos de Wolfgang Iser:

A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor. Dessa virtualidade da obra resulta sua dinâmica, que se apresenta como a condição dos efeitos provocados pela obra. O texto, portanto, se realiza só através da constituição de uma consciência receptora (ISER, 1996, p. 50-51).

Assim sendo, a Poesia moderna e a pós-moderna exigem um leitor participativo do processo de construção textual já que fica evidente sua importância como “consciência receptora”.

Já no segundo momento do Modernismo, a Poesia foi eminentemente voltada para o questionamento existencial, o sentido do “estar-no-mundo” e os problemas que envolviam a sociedade nos anos 1930 e 1940. Mas houve também uma grande produção de Poesia lírica: amorosa, filosófica e religiosa. Os poetas, adotando tendências que parecem ter tomado rumos diferentes na literatura brasileira, na verdade, tentaram e conseguiram alcançar um *modus operandi* mais universal. Gilberto Mendonça teorizando sobre esse aspecto afirma:

Assim, estudando a proliferação dos grupos na década de 1920, cheguei à conclusão de que poderia separá-los em nacionalista e universalista, pois ‘se esse foi o processo dialético de evolução da literatura no Brasil, caracterizando períodos estilísticos perfeitamente analisáveis, também este meio século de modernismo, como seus grupos, pode ser melhor visto e compreendido através dessa polaridade em que os temas e as formas nacionais se foram enriquecendo em contato com os grandes temas e formas universais de expressão da humanidade...’(TELES,1969, p.181).

Nesse enriquecimento de temas e formas universais, os poetas que se destacaram foram Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Guilherme de Almeida, entre outros. No conjunto da produção poética desses autores, conjugam, em maior ou menor grau, em uma ou outra fase de sua trajetória, as tendências da moda. Assim sendo, Quintana, apesar de ter publicado, em 1940, um livro composto por sonetos, *A rua dos cataventos*, não se tornou um poeta isolado em meio a autores consagrados à época. Sobre esse aspecto, Fausto Cunha, na “Fortuna Crítica” que antecede a *Poesia Completa* de Quintana, afirma:

A própria continuação de sua obra mostrou que o poeta não era um solitário: sua linha se cruza numerosamente com a de Cecília, Guilherme, Bandeira, Augusto Meyer, e até Drummond, cuja frase coloquial não difere da de Quintana, sobretudo no poema curto e no uso sutil da ambiguidade... (CUNHA, 2005, p. 52).

Drummond, cuja “frase coloquial não difere da de Quintana”, causou um grande impacto com seu “poeminha da pedra”, transcrito a seguir:

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra.

(ANDRADE, Carlos Drummond de 1980, p.61)

Nesse poema, Drummond expressa de forma seca, despojada e moderna, um tema universal e atemporal: o desencontro entre o ser e o mundo, o obstáculo posto pela sociedade (a pedra) para a realização do ser (o caminho). Por outro lado, o texto oferece outro entendimento que é o fazer poético, ou seja, a metapoesia. A pedra, então, passa a simbolizar as dificuldades encontradas pelo poeta ao lidar com a palavra no caminho de encontro com a Poesia. A realidade dessa pedra pode sequer ter existido ou pode ter existido dentro ou fora do poeta e, por isso, essa pedra é intangível. Evidencia-se, então, a ambiguidade que caracteriza a linguagem de Drummond e de Quintana. Assim, o que importa é o imaginário de quem fez o poema e de quem o lê. Ai, entra o papel do leitor já referido por Iser quando afirma que o texto só se realiza através da constituição de uma consciência receptora, ou seja, na convergência do texto com o leitor.

O “poeminha da pedra” é composto por versos livres, é antirretórico, construído à base da repetição exaustiva e aproxima-se do poema piada. Sobre ele, o próprio autor afirmou:

Como podia eu imaginar que um texto insignificante, um jogo monótono, deliberadamente monótono de palavras, causasse tanta irritação, não só nos meios literários como ainda na esfera da administração, envolvendo seu autor numa atmosfera de escárnio? Professores de português, geralmente bacharéis de formação literária convencional, espalhavam pelo Brasil inteiro, nos ginásios, que o Modernismo era uma piada ou uma loucura, e como prova liam o poeminha da pedra (ANDRADE. *Tempo vida Poesia- confissões no rádio*. 1986, p.58-59)

No entanto, depois da publicação desse poema, a Poesia brasileira jamais foi a mesma. Assim como inúmeros poetas, Mário Quintana caiu em defesa de Drummond e atestou a ideia de que esse poema e esse autor transformaram as perspectivas nacionais. Em seu livro *Porta giratória*, Quintana escreveu um texto em prosa, testemunha de sua condição de poeta moderno e pós-moderno, “A pedra e o grito”, em que afirma:

Há cerca de mais de cinquenta anos foi para nós uma lição de Poesia aquele poema da pedra no meio do caminho. Pelo seu despojamento. Pela sua expressividade. Por si mesmo, sem mais explicações.

[...]

Teria inaugurado uma arte poética?

Nada disso. Seria o cúmulo que aquele impacto de liberdade criadora nos escravizasse a mais uma escola.

[...] aquela pedra foi um marco histórico na Poesia brasileira. Desde então, como depois da bomba atômica, nunca mais fomos os mesmos. [...]

–Continue, Carlos, continue... E não lhe chamemos, por favor, de coisa nenhuma: seria impróprio adjetivar um poeta tão substantivo como Carlos Drummond de Andrade (QUINTANA, Mário. 1977, p.828).

Mas o fato de os modernistas pregarem a liberdade formal não impediu que os poetas do segundo momento do estilo modernista retomassem formas mais tradicionais o que, de certa forma, caracterizou a Poesia dessa fase, isto é, a mistura da liberdade criadora com o emprego da métrica e da rima. O próprio Drummond praticou o soneto com versos decassílabos num texto metalinguístico:

Oficina irritada

Eu quero compor um soneto duro  
como poeta algum ousara escrever:  
Eu quero pintar um soneto escuro,  
seco, abafado, difícil de ler:

Quero que meu soneto, no futuro,  
não desperte em ninguém nenhum prazer:  
E que no seu maligno ar imaturo,  
ao mesmo tempo saiba ser; não ser:

Esse meu verso antipático e impuro  
há de pungir, há de fazer sofrer;  
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,  
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,  
claro enigma, se deixa surpreender.

(ANDRADE, Carlos Drummond de. 1986, p.188)

Impressiona observar a tamanha desenvoltura com que Drummond lida com o verso livre (“No meio do caminho”) e o verso metrificado e rimado como o fez em “Oficina irritada”. Esse poema é uma poética, uma lição irônica sobre a beleza estética vazia de conteúdo. É uma espécie de autoironia. Um soneto duro, seco, abafado, difícil de ler, com verso antipático e impuro de que ninguém se lembrará. No entanto, Drummond surpreende o leitor no último terceto com uma expressão altamente coloquial, “cão mijando no caos”, mas que, por outro lado, produz a conotação de uma

consciência que rompe com as normas ou as desconhece. Ao misturar essa expressão com um paradoxo de fino gosto, “claro enigma”, relacionados a Arcturo, ou seja, estrela de primeira grandeza, Drummond promove uma riqueza de discursos que incluem o clássico e o moderno.

Essa é também uma das características da produção poética de Mário Quintana, isto é, promover a mistura entre o novo e o velho, o clássico e o moderno. Assim, na obra *Baú de espantos*, publicou um poema lírico amoroso, utilizando-se da forma fixa do soneto com versos decassílabos rimados:

#### Soneto azul

Quando desperto mansamente agora  
é toda um sonho azul minha janela  
e nela ficam presos estes olhos,  
amando-te no céu que faz lá fora.

Tu me sorris em tudo, misteriosa...  
e a rua que – tal como outrora - desço,  
a velha rua, que mal a reconheço  
em sua graça de menina-moça.

Riso na boca e vento no cabelo,  
delas vem vindo um bando... e ao vê-lo  
por um acaso olha-me a mais bela.

Sabes, eu amo-te a perder de vista...  
e bebo então, com uma saudade louca  
teu grande olhar azul nos olhos dela!  
(QUINTANA, 2012, p.606)

Saber utilizar-se das formas fixas tradicionais, aliadas à maestria em combinar e explorar diferentes possibilidades do verso lírico modernista é uma qualidade na poética de Quintana. Como testemunha dessa sua competência em lidar com os mais variados tipos de versos, o poema “Bilhete” surge quase como uma experimentação concretista e, portanto, pós-moderna, na poética quintaneana:

#### Bilhete

Se tu me amas, ama-me baixinho  
Não o grites de cima dos telhados  
Deixa em paz os passarinhos  
Deixa em paz a mim!  
Se me queres,  
enfim,  
tem de ser bem devagarinho, Amada,  
que a vida é breve, e o amor mais breve ainda...  
(QUINTANA, 2005, p.474)

Assim também, em termos formais, a Poesia de Cecília Meireles, a quem Quintana dedicou o poema “Casas”, é de grande apuro e regularidade. Embora em sua obra poética prevaleçam os metros tradicionais, com os versos curtos e ritmados, herdados da tradição medieval portuguesa, é muito comum que se encontre o verso livre e branco em sua Poesia. A poetiza, colocando em prática esses saberes e, admiradora que era de Quintana, escreveu em sua homenagem:

O Natal foi diferente  
 porque o Menino Jesus  
 disse à Senhora Sant’Ana:  
 “Vovozinha, eu já não gosto  
 das canções de antigamente:  
 cante as do Mario Quintana!”

Viram-se então os anjinhos  
 de livro aberto nas mãos  
 deslizar no ouro dos ares.  
 Estudaram nova solfa  
 pelos celestes caminhos  
 e ensaiaram quintanares.

(MEIRELES, In QUINTANA, 2012, p.80)

A partir de 1944, a expressão “quintanares”, criada por Cecília Meireles, passa a ser utilizada para explicitar o modo como Quintana brinca com as palavras na realização do seu fazer poético. “Quintanares” traduz a capacidade do poeta em transitar entre as coisas comuns do cotidiano e o exercício da metalinguagem; entre o lirismo e a sátira; entre os vocábulos simples e o humor requintado. É a revelação de um ser capaz de falar de morte e de vida utilizando-se de uma sensibilidade ímpar ou de uma ironia que fere. O vocábulo “quintanares” foi oficializado por Manuel Bandeira num poema composto por tercetos em que define a poética de Quintana. As duas primeiras estrofes desse texto vêm, a seguir, transcritas:

Meu Quintana, os teus cantares  
 Não são, Quintana, cantares:  
 São, Quintana, quintanares.

Quinta-essência de cantares...  
 Insólitos, singulares...  
 Cantares? Não! Quintanares!

(BANDEIRA, In: QUINTANA, 2012, p.76)

Sobre o termo “quintanares”, o próprio poeta disse: “Foi ontem que o Carlos Drummond de Andrade me disse que não fora ele, mas, sim, Cecília Meireles a inventar esse enigmático verbo ‘quintanar’. E logo nasceu o substantivo ‘quintanar’ cujo plural só pode ser ‘quintanares’.” Esse termo define o modo como Quintana fez Poesia, ou seja, vivendo e sonhando. Por isso não se prendeu a “fôrmas”, praticou o verso tradicional, o livre e até mesmo a prosa. Mas em tudo fez Poesia que reflete a vida, a beleza e um pensamento profundo, mas sintético do mundo com aparente simplicidade e enorme magia. Para ele, “pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua”. Resulta daí sua versatilidade em saber utilizar todas as possibilidades que a modernidade e a pós-modernidade oferecem, isto é, transitar entre todos os estilos, fazer a releitura bem humorada ou irônica do que fora feito desde a Antiguidade, reforçando o pensamento de HUTCHEON (1991, p. 15) de que sempre há um subtexto ideológico em todas as práticas culturais.

Tomando por base a obra dos poetas citados e, em especial, a de Quintana, percebe-se que a Poesia da modernidade apresenta-se em linguagem simples e tem temática urbana, existencialista e metalinguística. Empenhando no registro do cotidiano e dos sentimentos que ele desperta, o poeta moderno e pós-moderno usa ora um tom melancólico ora um tom irônico e bem humorado, sempre com absoluta liberdade formal.

O Pós-Modernismo, de certa forma, prolonga e acentua a liberdade criadora conquistada pelos modernos, mas com diferenças importantes. Os modernos pregavam a máxima originalidade, por meio da invenção e da experimentação formais, sempre com um profundo espírito crítico. Os pós-modernos não têm essa pretensão. A Poesia apresenta liberdade formal, intertextualidade e humor, em textos que pretendem captar instantes do cotidiano ou exprimir facilmente sentimentos e emoções, breves desabaços, cenas comuns da vida urbana, além de linguagem simples, vocabulário comum, soluções antigas e repetitivas.

Nascido em 1906, Quintana vivenciou períodos de turbulências na história universal e, portanto, na brasileira. Poeticamente, não se preocupou em transformar questões históricas ou políticas em versos. Atravessou as três fases

do Modernismo, sem, no entanto, filiar-se a alguma delas. Praticou a estética pós-moderna sem se afirmar pós-moderno. Soube tirar proveito daquilo que servia para burilar sua forma de fazer Poesia (ou Prosa), mas não perdeu oportunidades de usar seus versos para cantar a vida e a morte, a Poesia e o poeta, o passado e o presente, o tradicional e o moderno.



## 2 A POESIA PARA MÁRIO QUINTANA

Analisar a obra de um poeta para quem “O poema é uma pedra no abismo” (*O aprendiz de feiticeiro*, p.38) e para quem “A Poesia não se entrega a quem a define” (QUINTANA, 2012, p.375) torna-se uma tarefa desafiadora. Talvez, por isso mesmo, exista uma gama de estudos, dissertações, teses, comentários sobre a obra de Mário Quintana, o que torna o desafio ainda maior para que o estudioso ou o crítico não caia na repetição, dizendo o que já foi dito como se fosse a primeira vez.

Mário Quintana, poeta gaúcho, nascido em Alegrete, exerceu várias funções, mas desde pequeno descobriu seu talento para as letras. No entanto, não teve a merecida receptividade pela crítica nem pela Academia Brasileira de Letras. Porém um grande escritor não se torna eterno apenas por ser bem aceito pelos críticos da literária ou por ocupar uma cadeira na Casa de Machado de Assis, mas pela obra que produz ou produziu. No caso do poeta Mário Quintana, a eternidade está garantida não só pelo todo da obra, mas por cada um de seus, muitas vezes, minúsculos poemas, sejam eles produtos da imaginação, racionalmente trabalhada, da conceituação de pequenas coisas do cotidiano, da inserção de elementos fantásticos, metalinguísticos ou, ainda, pela peculiaridade da linguagem, aparentemente simples e, magistralmente, transformada em imagens, como exemplifica o poema “Depois”:

Depois

Nem a coluna truncada:  
 Vento.  
 Vento escorrendo cores.  
 Cor dos poentes nas vidraças.  
 Cor das tristes madrugadas.  
 Cor da boca...  
 Cor das tranças...  
 Ah,  
 Das tranças avoando loucas  
 Sob sonoras arcadas...  
 Cor dos olhos...  
 Cor das saias  
 Rodadas...  
 E a concha branca da orelha  
 Na imensa praia  
 Do tempo.

(QUINTANA, 2012, p.36)

Os versos lidos não contêm palavras que não façam parte do vocabulário comum do dia a dia. Não há necessidade de dicionários para entendê-las. No entanto,

ao serem racionalmente manipuladas, adquirem novos sentidos e o leitor pode pensar no tempo, na passagem inexorável do tempo e com as alterações que essa passagem provoca. Este entendimento surge a partir do título “Depois” e da imagem do “Vento./ Vento escorrendo cores”, bem como da antítese contida no quarto e no quinto versos: “Cor dos poentes nas vidraças./ Cor das tristes madrugadas.” No imaginário do leitor, há que ser representado o espaço de tempo decorrido entre o pôr do sol refletido nas vidraças e a madrugada que, apesar de triste, chega. No final do poema, os versos confirmam que o “vento” simboliza o tempo: “E a concha branca da orelha/Na imensa praia/Do tempo.” O reiterado uso das reticências sugere o lento passar das horas e o apurado trabalho com a linguagem. A impressão deixada é a de que o poema foi construído como cuidado, exigindo um trabalho mental e fino acabamento.

Para um estudo mais acurado da obra de Mário Quintana, é essencial que se considere sua visão sobre a Poesia. Conhecendo o modo como o poeta a define, teremos a confirmação de que a Poesia encontra-se em toda parte porque faz parte do homem.

Em entrevista concedida a Elda van Steen, publicada no livro *Viver & escreve* (2008), Mário Quintana afirma que ser poeta não é simplesmente “uma maneira de escrever. É uma maneira de ser; o poeta é Relações Íntimas. Dele com o leitor. E não é o leitor que descobre o poeta, mas o poeta que descobre o leitor, que o revela a si mesmo”. Para Quintana, ser poeta é um modo de ver e de sentir o mundo e a Poesia faz parte do ser do homem, confundindo-se com a alma do poeta.

Repara como o poeta humaniza as coisas: dá  
hesitação às folhas, anseios ao vento. Talvez seja  
assim que Deus dá alma aos homens.  
(QUINTANA, 2012, p.299)

O ser humano é múltiplo, virtual, inacabado e, dessa forma, Quintana identifica a Poesia com o homem, com o criador. Por isso, fala dela poeticamente, através de imagens sugestivas que aumentam sua carga misteriosa de encantamento. Ao se confundir com o próprio homem, ao estar em toda parte, a Poesia é reconhecida como a própria vida que, embora seja algo evidente, guarda em si todo o mistério. Portanto, a Poesia deve ser assim entendida: profunda, misteriosa, humana, verdadeira.

Na estrofe acima transcrita, as imagens apresentadas produzem no leitor o encantamento natural que a leitura de um grande poeta proporciona. Mas, faz-se necessário que esse leitor aguçe a imaginação para que projete a pintura de uma folha

em estado de hesitação e que imagine os anseios do vento. Tudo isto associado à imagem do homem recebendo de Deus o dom de ser humano, pois “Talvez seja assim que Deus dá alma ao homem”, conclui o eu- lírico.

Para o poeta, a essência da Poesia é a imaginação porque Poesia e imaginação confundem-se. São, na realidade, a mesma coisa:

No princípio era a Poesia... No cérebro só havia imagens... Depois, vieram os pensamentos... E, por fim, a filosofia, que é, em última análise, a triste arte de ficar do lado de fora das coisas. (QUINTANA, 2005, p.351)

Quando nos referimos à essência da Poesia, impõe-se o pensamento filosófico de Heidegger. Na sua concepção, a linguagem consiste na revelação do ser. É por meio da linguagem que o homem vai conseguir uma maneira de interpretar o mundo. É, exatamente, por sua humanidade que o homem se comunica através da linguagem e revela a sua experiência de ser e de estar no mundo. O próprio Mário Quintana afirma, em entrevista citada: “Minha vida está nos meus poemas, meus poemas sou eu mesmo, nunca escrevi uma vírgula que não fosse uma confissão.” Deduz -se, daí, que cada poema seu é uma revelação de si mesmo através da linguagem poética, o que corrobora a concepção heideggeriana:

A própria linguagem é composição em sentido essencial. Como a linguagem é aquele acontecimento no qual a cada vez ente se descerra como ente para os humanos, por isso a Poesia, a composição do sentido mais estrito é a mais originária composição em sentido essencial. A linguagem não é composição por ser a Poesia primordial [Urpoesie], mas sim, a Poesia sucede a si mesma [Ereignet Sich] na linguagem porque esta resguarda [Verwahrt] a essência originária da composição (HEIDEGGER. 2007, p.55).

Dessa forma, a essência da Poesia para Mário Quintana é transfigurar a realidade através do ritmo, da imagem, do símbolo e do mito. É penetrarmos no plano sagrado pelo processo imagético e pelo imaginário poético e, assim, transcendermos para outra margem que é o mundo imaginário em que se tem liberdade de tempo e de espaço, para onde nos transportamos graças à imaginação criadora. O poema, abaixo transcrito, é prova incontestável dessa função criadora e reveladora do poeta frente à desafiante página em branco:

Função

Varri-me como uma pista.  
Frescor de adro, pureza um pouco triste  
De página em branco... Mas um bando

De moças enche o recinto de pestanas.  
 Mas entram inquietos pôneis.  
 Ridículos.  
 Ergo os braços, escorre-me o riso pintado  
 E uma pura pura lágrima  
 Que estoura como um balão.

(QUINTANA, 2005, p.34)

Em conferência intitulada *Que é isto – a filosofia?*, Heidegger afirma que “a Poesia é uma das possibilidades da linguagem... e não deve ser abordada sob um ângulo estético como fato de linguagem, pois ela é linguagem, o trabalho originário do pensamento, onde se dá a dimensão da clareira e desvelamento do ser.” (Cap. IV- “A leitura heideggeriana da essência da Poesia.” In: *Que é isto – a filosofia?*). Assim sendo, a obra poética de Mário Quintana, elaborada a partir de um trabalho raciocinado com a linguagem, é um dos caminhos para que se tenha noção do esforço empregado pelo poeta, que se viu diante da terrível angústia provocada por uma folha de papel em branco como comprova o poema lido.

Interessante observar que após a publicação de três volumes de Poesia: *A rua dos cataventos* (1940), *Canções* (1946), *Sapato florido* (1948) é que Mário Quintana coloca-se como um aprendiz. Não é um aprendiz qualquer ou de qualquer coisa ou de qualquer ofício. É um aprendiz de feiticeiro que também não é um feiticeiro qualquer ou de qualquer feitiçaria. Essa é a magia de lidar com o poético, é saber transformar a realidade empírica ou imaginada em Poesia. Portanto, não é de se estranhar que o título do livro seja, exatamente, aquele dado por Goethe ao seu famoso poema, “Der Zauberlrhring”, ou seja, “O aprendiz de feiticeiro”, cuja primeira estrofe vem, a seguir, traduzida e transcrita:

O velho feiticeiro  
 Finalmente desapareceu  
 E agora seu espírito  
 Viverá também de acordo com os meus desejos.  
 Olhei com atenção para seus feitiços  
 e ações e como usá-los,  
 e com a ajuda do espírito  
 também farei maravilhas.

(GOETHE. Disponível em WWW1.folha.uol.com.br)

O poema de Goethe em seu todo serve a Mário Quintana como ponto de partida para estabelecer a equiparação entre o poeta e o aprendiz de feiticeiro. Para ele, o poeta tem acesso às palavras mágicas, tem diante de si a página em branco que é um desafio, representa o caos que deverá ser preenchido através de sua força e

perspicácia. A magia está em não se deixar perder no emaranhado de expressões e vocábulos que lhe estão à disposição. O aprendiz do poema de Goethe, por não ter sido capaz de manipular as palavras mágicas, quase provocou uma catástrofe. Ao bom poeta não se dá esse direito, de acordo com Mario Quintana.

Também inspirado no poema de Goethe, o compositor francês Paul Dukas (1865-1935) criou um *Poema Sinfônico*, intitulado “L’Apprenti Sorcier” (1897). Por poema sinfônico, entende-se uma obra musical com base em uma história, um poema, um romance, um conto, uma narrativa, enfim. Paul Dukas foi um grande compositor de música clássica da era moderna e essa sua composição tornou-se mundialmente conhecida ao ser incluída no filme “Fantasia” da Walt Disney em que a personagem Mickey faz o papel de aprendiz do mago Merlim, tão desastrado quanto aquele do poema de Goethe.

Assim como os poemas de *O aprendiz de feiticeiro* retomam uma antiga lenda (lenda do Golem, que revela a força da palavra mágica que tem o poder de criar e de destruir), os poemas de *Espelho mágico* exploram a magia do espelho capaz de responder às questões que lhe são propostas. Não se trata de saber se no reino existe alguém mais bela que a madrasta da Branca de Neve, mas um espelho capaz de responder a cento e onze proposições dos títulos dos poemas em apenas quatro versos rimados e metrificados como os transcritos:

Do mal e do bem

Todos têm seu encanto: os santos e os corruptos.  
 Não há coisa, na vida, inteiramente má.  
 Tu dizes que a verdade produz frutos...  
 Já viste as flores que a mentira não dá?  
 (QUINTANA, 2012, p.68)

Impressiona a capacidade que Mário Quintana demonstra em transformar aquilo que poderia gerar um longo debate, uma demorada discussão a respeito, uma bela dissertação de inúmeras páginas em um quarteto com versos decassílabos e rimados. Quatro versos concisos e contidos em que o poeta conceitua o “bem” e o “mal”, ironizando a capacidade que a mentira tem de florescer e, ainda, mostrando que as verdades não são absolutas, ou seja, que tudo na vida é relativo.

Mas, para uma análise dos poemas que compõem a obra *Espelho mágico*, partamos da simbologia do espelho que, segundo Jean-Eduardo-Cirlot no *Dicionário de símbolos*,

O próprio caráter do espelho, a variabilidade temporal e existencial de sua função, explicam seu sentido essencial e ao mesmo tempo a diversidade de conexões significativas do objeto. Já se disse que é um símbolo da imaginação – ou da consciência – como capacitada a reproduzir os reflexos do mundo visível em sua realidade formal. Relacionou-se o espelho com o pensamento enquanto este – segundo Scheler e outros filósofos – é o órgão de autocontemplação e reflexo do universo. Este sentido liga o simbolismo do espelho ao da água que reflete e o mito de Narciso, aparecendo o cosmo como um imenso Narciso que vê a si próprio refletido na consciência humana (CIRLOT, Jean-Eduardo. 1984, p.239)

É comum o surgimento do espelho em lendas, contos folclóricos e mitos e seu sentido simbólico pode variar. Assim, no mito de Narciso, o espelho está ligado à água, já que ambos refletem imagens. O espelho surge também como “símbolo da alma, da sua mobilidade e adaptação aos objetos que a visitam e retém seu interesse. Aparece, às vezes nos mitos, como porta pela qual a alma pode dissociar-se e ‘passar’ para o outro lado” (CIRLOT, op. cit. p.240). Como objeto especular, o espelho tem sentido ambíguo, pois simboliza a verdade que, supostamente, mostra a mentira e, ainda pode gerar enganos e imagens deturpadas. Esse caráter cambiante do espelho pode associar-se à poesia que também é fugidia, mutável e, muitas vezes, gera ambiguidades.

Em nota assinada por Quintana ao final da obra, o autor explica que a quadra XCV é a que deu título ao livro e foi inspirada na obra satírica de Jonathan Swift (1667-1745), escritor, poeta, crítico literário, prosador satírico irlandês. É a única quadra de *Espelho mágico* que fala do espelho:

Da sátira

A sátira é um espelho: em sua face nua,  
Fielmente refletidas  
Descobres, de uma em uma, as caras conhecidas,  
E nunca vês a tua...  
(QUINTANA, 2012, p.149)

A sátira é um recurso artístico que, na literatura, é usado para ridicularizar pessoas, situações, ações, organizações ou qualquer fato com o objetivo de provocar alguma reação em quem lê ou ouve. Escrever um texto satírico é um desafio para quem o faz, pois demanda astúcia no lidar com as palavras para que elas sejam entendidas através de sua ambivalência. Na quadra acima, a metáfora “A sátira é um espelho” revela a duplicidade de sentido e o caráter irônico do texto uma vez que o espelho surge como a representação de evidências. Nesse caso específico, uma

leitura que pode ser feita é que o poeta, através do eu lírico, ridiculariza pessoas que não se veem como verdadeiramente são, mas são capazes de enxergar nas outras pessoas aspectos, provavelmente negativos, que não vê em si mesmas.

Mas a ironia maior de que o autor se utiliza na obra *O espelho mágico* é, justamente, a de falar do espelho em apenas um poema composto de uma quadra., mas que se intitula “Sátira”, a marca de maior parte dos poemas. Portanto, a magia do espelho está nas palavras que, buriladas pelo poeta, fazem fazer a Poesia.

A sátira, portanto, perpassa toda a obra *O espelho mágico* já que Mario Quintana parece querer explicar o mundo, mas ao perceber ser uma tarefa impossível, lança mão da ironia, do humor e da sátira para tentar uma explicação às avessas, assim como o fez por ocasião em que foi rejeitado pela Academia Brasileira de Letras, através do

Poeminha do contra

Todos estes que aí estão  
Atravancando o meu caminho,  
Eles passarão.  
Eu passarinho!

(QUINTANA, 2005, p. 257)

Publicado no, *Caderno H*, o “Poeminha do contra” já demonstra sua veia satírica pelo uso do diminutivo do substantivo poema. Normalmente, o diminutivo pode ser símbolo de carinho e ternura, como também pode, pelo valor do sufixo “inho”, referir-se à extensão, ao tamanho. No texto de Quintana, porém, assume uma carga semântica de profunda ironia, pois pequenos são os que passarão e ele, passarinho, que se eterniza pelos seus cantos.

Interessante associar o título escolhido para seu livro *Espelho mágico*, publicado depois de *O aprendiz de feiticeiro*. O espelho mágico, no *Dicionário de símbolos*, de Chevallier e Geerbrant (2002, p.394), surge como “instrumento de iluminação. O espelho é, com efeito, símbolo da sabedoria e do conhecimento” e a verdade por ele revelada pode ser de uma ordem superior. Se, como ainda afirma Cirlot, “o espelho simboliza também o coração do iniciado”, o leitor pode subentender que o poeta fora iniciado, ou seja, tornou-se conhecedor da arte de lidar com a Poesia com *O aprendiz de feiticeiro* e com as obras que lhe antecederam. *Espelho mágico* e todo o restante da sua obra são, portanto, resultantes da sua iniciação no ofício, daí ser Quintana por nós considerado um “feiticeiro aprendiz de mágico”.

## 2.1 A Modernidade Quintaneana

Carola Saavedra, em Prefácio da obra *corpus* deste estudo, fala que a escolha dos títulos dos dois livros, *O aprendiz de feiticeiro* e *Espelho mágico*, serve como uma “pista” oferecida pelo próprio autor para que possamos perceber como Mário Quintana “enxergava o fazer poético e seu próprio lugar nesse mundo”:

A Poesia aproxima-se das artes ocultas, dos feiticeiros, abracadabras, prestidigitadores. Tanto no sentido de acontecimento inexplicável, fantástico, quanto em seu sentido de sedução. Ou seja, apesar do aparato racional, lógico, que é a gramática, a sintaxe, há na escrita poética um espaço aberto para o inexplicável. Uma ordem oculta cujas leis somente o poeta conhece (SAAVEDRA, C. 2012, p. 11).

O mundo da arte funciona como uma reinvenção. Assim, é papel do poeta apresentar o mundo conforme a sua percepção da realidade e, ao mesmo tempo, incorporar a visão de mundo do outro. Essa é a função do poeta aos olhos de Mário Quintana que afirma: “o verdadeiro criador se limita apenas a mostrar tudo aquilo que os outros olhavam sem ver” (QUINTANA, 2005, p.841). Assim sendo, o poeta precisa aguçar a capacidade de observar, estar sempre atento a tudo a fim de garantir a escolha e a progressão de um tema. Por conseguinte, o sujeito expande-se por meio de recursos verbais para revelar sentimentos, sensações, impulsos, impressões e acontecimentos do cotidiano. Portanto, o leitor pode observar que os poemas que compõem *O aprendiz de feiticeiro* trazem títulos como “O dia”, “Mundo”, “Casas”, “A menina”, “Veranico”, “Floresta”, “Bar” e, entre outros,

O cais

Naquele nevoeiro  
Profundo profundo...  
Amigo ou amiga,  
Quem é que me espera?

Quem é que me espera,  
Que ainda me ama,  
Parado na beira  
Do cais do Outro Mundo?

Amigo ou amiga  
Que olhe tão fundo  
Tão fundo em meus olhos  
E nada me diga...

Que rosto esquecido...



Ou radiante face  
 Puro sorriso  
 De algum novo amor?!  
 (QUINTANA, 2012, p.38)

Em *A vaca e o hipogrifo*, no poema “Intérpretes” Mário Quintana diz: “Mas, afinal, para que interpretar um poema? / Um poema já é uma interpretação” (QUINTANA, 2005, p. 509). Partindo deste pressuposto, as imagens apresentadas no poema “O cais” dispensam interpretações, mas despertam em quem as lê uma multiplicidade de sensações que acabam por aguçar o imaginário. A princípio, deve-se perceber a sugestão imanada do título, ou seja, local de chegada e de saída, de encontros e de despedidas, de esperas. A palavra nevoeiro, duas vezes repetida, sugere uma longa distância mar adentro enquanto alguém, “amigo” ou “amiga”, espera no cais. Na Simbologia, o termo nevoeiro representa o indeterminado, corresponde a uma fase de transição em que ainda não é possível divisar o que está à frente. Assim sendo, simboliza um momento de passagem, o prenúncio de algo que está por vir. (CIRLOT, 1984, p.406). Assim, o verso “Do cais do Outro Mundo” traduz a ideia de passagem para planos outros que podem advir da morte ou do amor, ambos significando transcendência. Além desses aspectos, há que se lembrar de que o termo “cais”, segundo Jung, é símbolo do imaginário coletivo, assunto que será abordado em outro capítulo deste estudo.

Não se tem explicação para as imagens; ao contrário, elas devem ser sentidas, devem mexer com o imaginário, devem produzir no leitor a aura da própria criação. Por “imagem”, deve-se entender a concepção mental de um objeto, de uma impressão; é o produto da imaginação, consciente ou inconsciente; é a manifestação sensível do abstrato ou do invisível. Assim sendo, o leitor deve usar a imaginação, ou seja, a faculdade que tem o espírito de representar imagens. Os versos do poema transcrito, como são os poemas de Quintana, propícios à criação mental da imagem sugerida: o cais, o nevoeiro ao longe, alguém à espera de alguém que ama ou de um novo amor, o olhar profundo no silêncio do (re)encontro num cais comum, desses que fazem parte do cotidiano de muitas pessoas em qualquer lugar do mundo ou num cais, simbolicamente, colocado num “Outro Mundo”. Nessa perspectiva, o poema, através da imagem poética, passa a ter nova significação, nova leitura. E esse é o encantamento que deve provocar a Poesia.

Quintana não crê na observação direta. Para ele, é necessário que haja uma movimentação entre objeto e autor para que este sinta o impulso de escrever usando palavras que expandem em versos e estrofes. Dessa forma, o poeta torna-se um mediador entre o abstrato e o concreto. Em seu poema “Instrumento”, o escritor gaúcho, utilizando-se do recurso da metalinguagem, explicita que o fazer poético não se dá pelo o que os românticos chamavam de “inspiração”. É evidente que o poeta não se utiliza das palavras como são usadas neste estudo, mas o faz de forma poética, explorando a perfeição do poema enquanto esclarece que o texto é o resultado do esforço:

Instrumento

Impossível fazer um poema  
neste momento.  
Não, minha filha, eu não sou a música  
- sou o instrumento.  
Sou, talvez, dessas máscaras ocas  
num arruinado monumento:  
empresto palavras loucas  
à voz dispersa do vento...

(QUINTANA, 2005, p.401-402)

A referência à voz do vento sugere a Poesia transformada em imagem poética num exercício metalinguístico em que o eu-lírico se coloca como um artista que se dedica à produção de realidades transformadas, buscando sempre a beleza, a elegância da forma e do conteúdo. É possível observar a melodia dos versos, uns maiores, outros menores, com rimas intercaladas: *momento / instrumento / monumento / vento*. A preocupação com o trabalho meticuloso com as palavras provocando enorme musicalidade ao texto é prova incontestante de que o poema não é fruto da mera inspiração.

Enquanto os títulos de *O aprendiz de feiticeiro* sugerem uma recriação do mundo a partir das coisas mais comuns e básicas que fazem parte do dia a dia do homem, em *Espelho mágico*, conforme, ainda, Carola Saavedra, em Prefácio,

O poeta aproxima-se desse mundo que foi criado, como se tentasse explicá-lo (sabendo que não há explicações), e os poemas têm títulos como: Do amigo, dos mundos, das utopias, do mal e do bem, do pranto, da contradição. Pois a mágica está justamente aí, no surgimento da Poesia, da beleza, onde em geral há apenas janelas, calçadas, caminhos, nuvens. É invocando forças da natureza e lançando mão de ingredientes comuns que Mário Quintana transforma o mundo em volta e fascina o leitor. (SAAVEDRA, 2012, p.12)

Em *Espelho mágico*, o poeta, utilizando-se da forma tradicional do quarteto com rimas cruzadas e métrica variada, vai conceituando as coisas, os sentimentos, as sensações em cento e onze poemas, seus chamados minipoemas. Nesse seu livro, o poeta prova que pode oscilar entre o tradicional e o moderno, inventando ou reinventando temas que serão recorrentes em sua obra como: o fazer poético, ou seja, a própria Poesia, nos poemas metalinguísticos; a morte; o passar do tempo; o amor; as coisas do cotidiano; a sabedoria; a filosofia; a reflexão sobre vários temas, entre outros. Os poemas, a seguir transcritos, têm como tema coisas banais do cotidiano como os vexames que o ser humano passa por coisas insignificantes e o fato de tomar um excelente vinho com um velho amigo. No entanto, mais uma vez permanece o tom de ironia: no primeiro, ironiza o envelhecimento precoce devido a banalidades; no segundo, deixa entrever que o melhor amigo é aquele que fala pouco:

Dos sofrimentos quotidianos

Tricas... Nadinhas mil... Ridículos extremos...  
 Enxame atroz que em torno à gente esvoaça.  
 E disto, e só por isto envelhecemos...  
 Nem todos podem ter uma grande desgraça!

(QUINTANA, 2012, p. 74)

XL Do sabor das coisas

Por mais raro que seja, ou mais antigo,  
 Só um vinho é deveras excelente:  
 Aquele que tu bebes calmamente  
 Com o teu mais velho e silencioso amigo...

(QUINTANA, 2012, p. 94)

Como sempre, o poeta gaúcho serve-se de um vocabulário acessível, palavras comuns do dia a dia, mas que, manipuladas como o são, exigem que o leitor faça um mergulho no imaginário e transforme-se em um copartícipe da obra para apreender as imagens suscitadas pelo engenhoso artefato com a linguagem. Tania Franco Carvalhal, no Prefácio à *Poesia completa* de Mário Quintana, refere-se à capacidade do poeta em estudo em manipular todas as formas e de abordar a multiplicidade de temas, variando do mais corriqueiro ao mais elevado grau de reflexão. Assim afirma a organizadora da obra referida:

A leitura da obra em seu conjunto acentua a característica reflexiva que também a identifica: mais se conhece a variedade de sua poesia, o domínio constante dos metros, o experimento de todas as formas poéticas, sua aproximação continuada com a prosa e uma aderência cada vez mais intensa ao coloquial e ao cotidiano, examinado sempre com perspicácia e humor.

Portanto, a reunião de seus poemas prova que, além de ser o maior lírico da poesia sul-rio-grandense, Mario Quintana ocupa um lugar especial na moderna poesia brasileira (CARVALHAL. In: QUINTANA, 2012, p.27).

Confirma-se, assim, o aspecto da modernidade na poesia de Mario Quintana, em especial nas obras analisadas neste estudo dissertativo: *O aprendiz de feiticeiro* e *Espelho mágico* em que o poeta soube combinar estilos diferenciados, fazendo uma releitura, muitas vezes, irônica dos modelos considerados ultrapassados e, ao mesmo tempo, pondo em prática as novidades modernas, sem abrir mão de suas convicções sobre o fazer poético.

## 2.2 A Aparente Simplicidade da Linguagem

Quando os críticos se referem à linguagem poética de Mário Quintana, é muito comum falarem de simplicidade. No entanto, mister se faz observar que essa simplicidade é aparente uma vez que é altamente trabalhada pelo poeta que, ao que parece, não escreve de improviso como os repentistas famosos que vão formulando seus versos na medida em que são estimulados a fazê-los, especialmente nos tão conhecidos desafios nordestinos.

Na verdade, o que é simples no fazer poético do poeta gaúcho é o vocabulário que bebe nas fontes do falar cotidiano. No entanto, o trabalho meticuloso com as palavras faz surgir uma linguagem imagética em que o sentido denotativo toma, na maioria das vezes, tonalidade conotativa, rica em significado. O autor não se acanha em usar as mais variadas figuras de estilo, de modo que uma simples inversão provoca até mesmo estranheza no leitor. Nas duas obras tomadas como *corpus* deste estudo, aquele que lê vai encontrar metáforas, comparações, inversões, personificações, anáforas, anadiploses, onomatopeias, elipses, repetições, perífrases, apóstrofes, sinestesias, aliterações, assonâncias, entre tantas outras figuras.

Aparente também é a simplicidade formal mesmo quando se utiliza da liberdade da forma dos modernos e pós-modernos, pois nem assim deixa de se preocupar com o ritmo de seus versos como podemos observar no poema “As belas máscaras”, em *O aprendiz de feiticeiro*:

As belas, as perfeitas máscaras

As belas, as perfeitas máscaras de perfil severo  
 Que a morte, no silêncio esculpe,  
 Encheram-se de uma estranha claridade...  
 Que anjos tocam, através do mundo e das estrelas,  
 Através dos sensíveis rumores,  
 O canto grave dos violoncelos profundos?  
 Alma perdida, vagabunda, Messalina sonâmbula, insaciada...  
 Que procuras na noite morta, Alma transviada,  
 Com tuas mãos vazias e tristes?  
 Cantam os violoncelos... A noite sobe como um balão...  
 Meus olhos vão ficando cada vez mais lúcidos...  
 Soluçam os violoncelos...Ah,  
 Como é gelado o teu hálito,  
 Pura estrela da manhã!

(QUINTANA, 2012, p.43)

No poema lido, apesar de toda liberdade formal, o ritmo é mantido através do *enjambement*, que consiste em um verso continuar naquele que lhe sucede e da rima entre “insaciada” e “transviada”. A repetição, por três vezes, do termo “violoncelos” reitera o canto grave e os soluços dos mesmos. Chama a atenção o trabalho com a palavra na medida que a musicalidade vai se estabelecendo através da aliteração em que o som sibilante da consoante “s” do plural das palavras é reforçado por termos como “Messalina sonâmbula, insaciada”, “transviada”, “triste”. Há que se notar, também, a personificação da morte que esculpe “as belas, as perfeitas máscaras de perfil severo”, que se enchem de claridade através do “canto grave dos violoncelos”, de onde provém a sinestesia que consiste na mistura sensorial que, neste caso, explora audição e a visão. A apóstrofe faz-se notar no sétimo e oitavo versos em que a alma vagabunda, Messalina e transviada é invocada pelo eu lírico. Em seguida, a noite é também personificada ao subir e comparada a um balão. O poema é encerrado com mais uma apóstrofe e outra comparação: “Como é gelado o teu lábio, / Pura estrela da manhã!”, provocando uma duplicidade em relação à mensagem final que tanto pode se referir à morte de lábio frio, ou da manhã que chega com o ar ameno da madrugada em que surge no céu a estrela d’alva.

Escrito na década de 1940, publicado em 1951, *Espelho mágico* revela a intenção do autor de buscar novas alternativas para o tão propalado projeto modernista. O poeta recorre às quadras, tipo de composição popular e mesmo folclórica, conhecida desde a era medieval. Essa forma poética é também muito difundida entre os poetas considerados cultos ou populares. Mário Quintana inclui-se nos dois grupos e compõe cento e onze quadras numeradas e rimadas, cuja métrica

varia de poema para poema. O título de cada uma antecipa a mensagem que os versos trazem. Observa-se que, por vezes, o poeta agrupa três ou quatro estrofes seguidas por tema, como aquelas que falam das mulheres, da sabedoria, da morte, do conhecimento de si mesmo. Mas, nesse aspecto, o leitor deve ter atenção apurada já que, muitas vezes, devido ao humor e à ironia, o sentido vira às avessas, como em “Do exercício da filosofia”:

Como o burrico mourejando à nora,  
A mente humana sempre as mesmas voltas dá...  
Tolice alguma nos ocorrerá  
Que não a tenha dito um sábio grego outrora...  
(QUINTANA, 2012, p.101)

Considerando-se a relevância dos ensinamentos deixados pelos sábios gregos da Antiguidade, pode-se observar a ironia que os versos de Quintana revelam ao se referir às tolices que a mente humana inventa. O poeta põe em prática o que Afonso Romano de Sant’Anna chama de a *intertextualidade das diferenças* da qual falaremos adiante.

A temática em *Espelho mágico* é ricamente variada e pode-se observar a tendência do poeta em dirigir-se ao leitor de maneira implícita ou explícita. Todos os poemas remetem o receptor a experiências, saberes e conhecimentos por ele vivenciados uma vez ser a temática universal: amor, Poesia, bem, mal, sabedoria, mulher, solidão, morte vida, arte, conhecimento de si e do outro. A par de tamanha variedade, há nas entrelinhas de cada texto uma intenção subjacente de comunicar-se com seu leitor, não em tom moralista, não para persuadi-lo do que seja, mas de modo que, exercendo a função poética, possa passar-lhe uma mensagem que o faça refletir.

Outros aspectos são, insistentemente, comentados pelos críticos que se detiveram na obra de Quintana: a intertextualidade e o humor. Esses são os assuntos a serem estudados, a seguir, ressaltando, em especial, a obra *Espelho mágico*.

### **2.3 A intertextualidade e o humor em Mário Quintana**

A intertextualidade é o dialogismo que se confirma no interior do discurso. De acordo com pesquisas feitas por Bakhtin, o princípio dialógico apresenta o entrelaçamento de vozes quando, de algum modo, alcança as palavras alheias.

Segundo o teórico citado, a intertextualidade, então, é caracterizada por vozes internas que se estabelecem pela interação verbal entre o enunciador e o enunciado de um texto ou ainda pelo diálogo entre “os muitos textos de uma cultura”. Quando diversas vozes se mostram em um texto, estamos, aí, diante de uma polifonia que pode provocar efeitos de sentido.

As ideias de Bakhtin (1998, p.88) revelam que o poeta constrói seu “multidiscorso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilinguismo”. Nesse sentido, Bakhtin trata da consciência do homem e da natureza dialógica da linguagem de um discurso heterogêneo, construído por interdiscursos a partir da multiplicidade de outros textos.

Assim sendo, Mário Quintana vê no cotidiano uma fonte inesgotável de Poesia, de possibilidades de discursos. Para ele, além daquilo que se pode prever, a Poesia também captará as coisas inexplicáveis, os mistérios que instigam e seduzem o leitor que se sentirá motivado a buscar respostas e, assim, ampliar a sua visão do conhecimento do mundo.

Após o Modernismo, tudo podia ser tratado pelo poeta e trazido para o mundo da Poesia, porém em outros tempos isso significaria vulgarização da arte ou incoerência do tema tratado.

Na teoria Bakhtiniana “o enunciador, para construir um discurso leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu”, tendo assim a interdiscursividade que se manifesta de formas distintas: reiteraões, citações, alusões, imitações, estilizações, apropriações, negações, paráfrase, paródia, plágio e várias outras formas as quais, implícitas ou explicitamente, referem-se ao que já fora dito. Assim, por interdiscursividade entende-se o diálogo entre discursos em que um age como referência ou resposta a outro. Proposto por Bakhtin, a interdiscursividade é um conceito sobre a relação que um texto (discurso) tem com outros textos. Para ele, nenhum discurso tem total originalidade: um é atravessado por outro.

Já a intertextualidade torna-se evidente quando existe a apropriação de um texto para produzir outro, a busca de um texto alheio para expor determinado conceito ou defender um ponto de vista com a voz de uma autoridade que domina o assunto.

Quintana, como leitor contumaz, não despreza a utilização dos recursos da intertextualidade ou da interdiscursividade sob as mais diferentes formas, partindo do texto bíblico à literatura universal. Camões foi (e, ainda, é) referência para os grandes

poetas brasileiros. Assim, sua obra lírica ou épica tem sido retomada como ponto de partida para que novos poemas sejam produzidos, comprovando que o processo intertextual é contínuo e que favorece a (re)criação poética. O verso “Quem ama inventa as penas em que vive”, cuja autoria lhe é atribuída, mas que não consta em sua *Obra completa*, a princípio, foi retomado por Olavo Bilac:

Em mim também

Em mim também, que descuidado vistes,  
Encantado e aumentando o próprio encanto,  
Tereis notado que outras cousas canto  
Muito diversas das que outrora ouvistes.

Me amastes, sem dúvida...Portanto,  
Meditai nas tristezas que sentistes:  
Que eu, por mim, não conheço cousas tristes.  
Que mais aflijam, que torturem tanto.

Quem ama inventa as penas em que vive;  
E, em lugar de acalmar as penas, antes  
Busca novo pesar com que as avive.

Pois sabei que é por isso que assim ando:  
Que é dos loucos somente e dos amantes  
Na maior alegria andar chorando.

(BILAC, Olavo. *Obra completa*)

Bilac como parnasiano que era, criou um soneto perfeito, com versos decassílabos sáficos, ou seja, aqueles em que a cadência rítmica recai na quarta, oitava e décima sílabas poéticas, e heroicos, cuja tonicidade recai na sexta e décima sílabas, com rimas opostas e paralelas nos quartetos e alternadas nos tercetos. No entanto, a este estudo, não interessa cuidar da questão formal, mas da relação intertextual com o suposto verso de Camões. Já no título, Bilac anuncia o diálogo que fará com o poeta português: “Em mim também”. Esse título, de certa forma bem humorada, ratifica a ideia desenvolvida por Camões ao tratar das penas provocadas pelo sentimento amoroso. A analogia do louco com aquele que ama, levando ao paradoxo que compõe o último verso, revela, verdadeiramente, o estado de espírito do eu lírico. O primeiro verso do primeiro terceto constitui uma citação de Camões em sua íntegra, enquanto o soneto desenvolve o tema nele contido. Dessa forma, o processo de intertextualidade ocorre sem nenhum disfarce ou sutileza. Ao que parece, o poeta brasileiro fez questão de recuperar não só a temática do poeta português, mas também o tom lírico do texto.



Sobre este aspecto, Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1988, p.165), ao tratar da questão intertextual, comenta a necessidade de “uma linguagem crítica na qual discutir essas alusões irônicas, essas citações, essas criações recontextualizadas, essas paródias de dois gumes tanto em relação aos gêneros quanto a obras específicas, que proliferam nos textos modernistas e pós-modernistas”, uma vez que o processo de (re)criação textual é intenso.

Mário Quintana, por sua vez, retoma o verso utilizado por Bilac, “Quem ama inventa as penas a que ama” e compõe um poema de quinze versos decassílabos ora sáficos ora heroicos, rimados ou brancos, comprovando, por um lado, a liberdade proposta pelos modernos e pós-modernos e, por outro, mantendo certo apego às formas tradicionais.

Quem ama inventa

Quem ama inventa as coisas a que ama...  
 Talvez chegastes quando eu te sonhava.  
 Então de súbito acendeu-se a chama!  
 Era a brasa dormida que acordava...  
 E era um novo revoó sobre ruínia  
 No ar atônito bimbalhavam os sinos,  
 Tangidos por uns anjos peregrinos  
 Cujo dom é fazer ressurreições...  
 Um ritmo divino? Oh! Simplesmente  
 O palpar de nossos corações  
 Batendo juntos e festivamente,  
 Ou sozinhos, num ritmo tristonho...  
 Ó! Meu pobre, meu grande amor distante,  
 Nem sabes o bem que faz à gente  
 Haver sonhado... e ter vivido um sonho!

(QUINTANA, M. In: *A cor do invisível*)

Lido o poema, o leitor vai perceber que, diferentemente de Bilac, Quintana apresenta, através do eu lírico, uma visão diferenciada em relação ao sentimento amoroso ao modificar o verso camoniano: “Quem ama inventa as coisas a que ama” e, num discurso em que surge a paráfrase, o poeta gaúcho fala do amor sob uma perspectiva otimista. A pessoa amada surge como uma chama no momento em que era sonhada e, a partir daí, há anjos bimbalhando sinos, corações palpitando festivamente como se um ritmo divino fosse e, estando juntos ou mesmo separados, faz à gente um grande bem “Haver sonhado... e ter vivido um sonho”.

Retomando os textos dos três poetas, há de se constatar que entre eles existe uma relação intertextual. Entretanto, tal aspecto não se manifesta somente por meio de alusões ou citações de fragmento do texto considerado matriz que dá origem aos

poemas de Bilac e de Quintana. Observa-se que a intenção de Quintana foi além, isto porque o diálogo estabelecido também se refere a toda uma situação de produção.

Assim, a linguagem poética que conforma o texto de Quintana é altamente imagética, trabalhada metaforicamente, mesmo constituída por um vocabulário simples. Paul Ricouer, em *A metáfora viva*, ao começar definir a metáfora, retoma a *Poética* de Aristóteles. Surge, então, um primeiro conflito para essa definição pelo fato de a metáfora pertencer a dois domínios: o da Poesia e o da eloquência, dependendo do ponto que é usado para a sua compreensão:

A dualidade da retórica e da poética reflete uma dualidade no uso do discurso, tanto quanto em situações do discurso. A retórica, já se disse, foi antes de tudo uma estética da eloquência; seu alcance é o mesmo da eloquência, a saber, gerar persuasão. Ora, esta função por mais vasta que seja sua extensão, não cobre todos os usos do discurso. A poética, arte de compor poemas, trágicos, principalmente, não depende, nem quanto à função, nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa, da deliberação, da repreensão e do elogio. A Poesia não é eloquência. Ela não visa à persuasão, mas produz a purificação das paixões, do terror e da piedade. Poesia e eloquência desenham assim universos de discursos distintos. Ora, a metáfora tem um pé em cada domínio. Ela pode, quanto à sua estrutura, consistir apenas numa única operação de transferência de sentido das palavras; quanto à função, prosseguir destinos diferenciados da eloquência e da tragédia; há, portanto, uma única estrutura da metáfora, mas duas funções da metáfora: uma função retórica e uma função poética (RICOUER, 2000, p.23)

No poema de Quintana, fica sugerido que a função da metáfora não objetiva a eloquência da retórica, pois não tem a pretensão de persuasão. A linguagem metafórica, nesse caso, conduz à função poética uma vez que a intenção do eu lírico é falar de sentimentos, de emoção. Assim sendo, o amor era a chama que se acendia, “era a brasa dormida que acordava”, “E era um novo revoó sobre ruínia”. Neste verso, há que se notar, ainda, a presença da antítese que se dá pela aproximação de opostos, com a utilização das expressões “juntos” ou “sozinhos”, em versos que se sucedem. A onomatopeia em “No ar atônito bimbahavam os sinos” é reforçada pela imagem fantástica dos anjos que cumprem a função de “fazer ressurreições”, ou seja, de reavivar os amores. Observa-se, também, a invocação que o eu faz à pessoa amada por meio da apóstrofe “Ó! Meu pobre, meu grande amor distante”. Dessa forma, Quintana reformula, por meio da paráfrase, o conceito de amor exposto originalmente por Camões e confirmado por Bilac utilizando-se dos recursos que o trabalho com a linguagem oferece.

Os poemas lidos remetem-nos, ainda, às assertivas de Linda Houtcheon que, refletindo sobre as questões da intertextualidade na modernidade e na pós-modernidade e, apropriando-se das teorias de Roland Barthes, afirma:

Naturalmente foi aí que o conceito de intertextualidade provou ser tão útil. Conforme Barthes (1977, 160) e Riffaterre (1984, 142-143) a definiram posteriormente, a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto que foi contestado por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original: se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância. (HOUTCKEON. L. 1988, p. 166)

Tomando como verdadeira a afirmação de que todo texto faz parte de discursos anteriores, o poema “A noite”, em *O aprendiz de feiticeiro*, é um exemplo em que alguns aspectos intertextuais se apresentam:

A noite

A Noite é uma enorme Esfinge de granito negro  
Lá fora.  
Eu acendo a minha lâmpada de cabeceira.  
Estou lendo Sherlock Holmes.  
Mas, nos ventres, há fetos pensativos desenvolvendo-se...  
E há cabelos que estão crescendo, lentamente, por debaixo da terra,  
Junto com as raízes úmidas...  
E há cânceres... cânceres... distendendo-se como lentos dedos.  
Impossível, meu caro doutor Watson, seguir o fio desta sua  
[confusa e deliciosa história.  
A Noite amassa pavor nas entrelinhas.  
E um grude espesso, obscuro...  
Vontade de gritar claros nomes serenos  
PALLAS NAUSICAA ATHENA Ai, mas os deuses se foram...  
Só tu aí ficaste...  
Só tu, do fundo da noite imensa, a agonizares eternamente  
[na tua cruz!...  
(QUINTANA, M. 2012, p. 44)

O poema transcrito é iniciado por uma metáfora que compõe os dois primeiros versos: “A Noite é uma enorme Esfinge de granito negro/ Lá fora”. A princípio, a utilização de letras maiúsculas em “Noite” e “Esfinge” chama a atenção para a importância dessas expressões. Retomando a teoria de Ricouer, surge, aí, a função poética da metáfora. Se a Esfinge é construída de mármore negro, e a Noite é uma Esfinge, fica implícita a analogia com a escuridão noturna. Assim sendo, recorreremos à explicitação de Ricouer quando afirma que, “Se, formalmente, a metáfora é um desvio em relação ao uso corrente das palavras, de um ponto de vista dinâmico, ela

procede de uma aproximação entre a coisa a nomear e a coisa estranha à qual ela empresta o nome” (RICOUER, 2000, p.43). Nesse caso, a coisa a nomear é a Noite e a coisa estranha que lhe dá o nome é a Esfinge.

A Esfinge é uma imagem formada por um corpo de leão com cabeça de pessoa, ovelha ou águia. É uma figura importada da cultura grega, mas que foi cultuada no Egito Antigo. Seu simbolismo fala da evolução da humanidade no decorrer do tempo e da necessidade que o homem comum sentia de elevar sua consciência acima do animal, fazendo restabelecer sua conexão com o universo. Neste ponto, surge a intertextualidade no discurso poético de Mário Quintana no poema “A Noite”.

Na sequência, aparece a citação da personagem fictícia, Sherlock Holmes, criada pelo britânico Sir Arthur Conan Doyle, famoso por seus contos e romances policiais. Sherlock Holmes é um imbatível detetive que usava o método científico e a lógica dedutiva para resolver os casos que lhe eram confiados. O doutor Watson, invocado pelo eu lírico do poema, é o companheiro fiel do detetive, parceiro que o acompanhava em suas aventuras na tentativa de decifrar os enigmas dos casos investigados. Aqui, vale lembrar que alguns dos significados da palavra Esfinge é enigma, mistério, segredo comprovando, assim, o papel da metáfora na intertextualidade.

No antepenúltimo verso do poema, são citados os nomes PALLAS, NAUSICAA e ATHENA. Na mitologia grega, Pallas, também conhecida como Pallas Athena, é a deusa da sabedoria, da guerra, da justiça, das ciências e das artes. Os romanos chamavam-na Minerva. Filha de Zeus, o deus supremo, e da deusa Métis, Pallas Athena nasceu de dentro da cabeça do pai, já adulta, com armadura, elmo e escudo. A lança que traz na mão significa uma estratégia para vencer as guerras.

Já a citação de Nausicaä refere-se a uma princesa moradora do Vale dos Ventos. Conta a lenda que Nausicaä estudava as florestas e os insetos venenosos que invadiram a terra com o objetivo de alcançar uma cura para livrar a terra desses males. Seu nome está relacionado à personagem do mesmo nome que na *Odisseia*, de Homero, salvou Odisseu. Nausicaä, a princesa, tornou-se a primeira mulher menestrel, tocava flauta e contava as aventuras de Odisseu. Sua personalidade, em parte, vem de um conto folclórico da cultura japonesa: “A princesa que amava os insetos”, divulgado no século XI. Esse conto foi transformado em animações no Japão, na década de 1980, buscando ter uma função didática ao ensinar o amor à natureza.

No entanto, as citações feitas por Quintana não são aleatórias. Elas dão sentido ao texto, evidenciando um tema recorrente em sua obra que é a oposição vida e morte. A exploração da antítese é reforçada pela contradição que há em dentro e fora. “Lá fora”, a noite escura; “dentro”, a luz da lâmpada da cabeceira. A imagem dos fetos desenvolvendo-se “dentro” dos ventres, simbolizando vida, contrapõe-se àquela que fala dos cabelos que crescem lentamente por debaixo da terra, ou seja, os mortos. Se pensarmos na ideia que produz a expressão “debaixo da terra”, teremos mais uma vez a oposição dentro e fora, ou seja, a cova que abriga o morto e, só fica expressa nas entrelinhas, está fora, mas os cabelos que crescem após a morte estão dentro, num espaço mais profundo da terra, “junto com as raízes úmidas”. E, se os cabelos continuam crescendo após a morte, eis, aí, uma contraposição com a vida.

Por outro lado, o eu lírico anuncia, por meio da comparação, os “cânceres... cânceres... distendendo-se como lentos dedos”, deixando implícita a imagem das ramificações da doença, ou seja, as metástases, cuja investigação científica ainda caminha lentamente. Talvez, de forma irônica, impossível e não tão elementar ao detetive e ao seu companheiro Watson.

O final do poema surge de forma enigmática em que a Noite causa pavor nas entrelinhas, os deuses partiram, e há, no eu lírico, uma vontade de gritar “claros nomes serenos”. Os adjetivos “claros” ante posposto e “serenos” posposto ao substantivo “nomes” é uma combinação sinestésica em que a linguagem metafórica mistura sensações diversas, ou seja, um fenômeno que consiste na produção de duas ou mais sensações de natureza diferente provocada por um único estímulo.

. O “Tu” a quem o eu lírico se dirige nos dois últimos versos, parece referir-se ao Cristo crucificado, retomando, assim, a figura bíblica, como forma de intertextualidade por alusão. A alusão consiste numa referência implícita ou explícita a um fato, a um autor, a uma obra, a uma pessoa, a um objeto para se servir de ponto de comparação, mas que exige um conhecimento prévio do leitor para que este possa fazer a associação prevista por quem a usa.

Quintana vale-se do recurso da apropriação dos discursos alheios através da paráfrase, como foi visto em seu poema “Quem ama inventa” e no poema “Em mim também”, de Bilac. Mas a paródia faz-se presente com maior insistência nos quartetos que compõem o livro *Espelho mágico*. Affonso Romano de Sant’Anna, em *Paródia, Paráfrase & Cia* (2002, p.27), estabelece a diferença entre os dois recursos estilísticos e afirma que “mais do que paródia e paráfrase estamos diante de dois eixos: um eixo

*parafrásico* e um *eixo parodístico*”. Para o crítico, a paródia revela o novo, o diferente; a paráfrase repousa sobre o igual, o semelhante. A paródia faz o corte no sentido das palavras, rompe com o paradigma; a paráfrase pouco faz evoluir a linguagem, mantém-se próxima ao já estabelecido. A paródia rompe com a ideologia dominante; a paráfrase mantém a ideologia.

A paródia é, pois, um tipo de intertextualidade em que o autor transforma os textos já lidos e por ele assimilados, utilizando-se da ironia. Na paródia, há um choque de interpretação, pois a voz que fala originalmente é tomada para que o sentido de seu texto seja modificado. Assim sendo, qualquer poema, provérbio, dito popular, fábula, canção, obra em prosa da literatura, texto bíblico, obra de arte pode ser retomado e parodiado. A cultura popular está recheada de ditos e provérbios que são retomados constantemente por Mário Quintana.

Da riqueza

O dinheiro não traz venturas, certamente.  
Mas dá algum conforto... E em verdade te digo:  
Sempre é melhor chorar junto à lareira quente  
Do que na rua, ao desabrigo.  
(QUINTANA. 2012, p.142)

O poema é uma reconstrução às avessas da máxima popular: “O dinheiro não traz felicidade”. Observa-se a ironia que perpassa a quadra. O eu que fala inverte a ideia do texto original e a transforma numa “verdade” incontestável. Assim, confirma-se a teoria exposta por Afonso Romano, pois houve um corte no sentido original da máxima popular e um rompimento com o paradigma. E, ao utilizar-se desses recursos, Quintana recupera o modo como Cristo, geralmente, iniciava uma resposta ou uma explicação a seus discípulos e à gente que o acompanhavam: “Em verdade, vos digo...”. (MARCOS: 10,15). Assim, conclui-se que, no poema acima, o autor usou duplamente o efeito da intertextualidade: a citação e a paródia.

Assim também Quintana retoma um dos maiores poetas da segunda fase do Romantismo brasileiro, Álvares de Azevedo. Sua temática sempre voltada para o amor e a morte serve, ainda hoje, como fonte de inspiração a outros grandes poetas. Seu poema “Se eu morresse amanhã”, um dos mais conhecidos, foi retomado por Mário Quintana em “Obsessão do mar oceano”, do qual transcrevemos alguns versos:

Se eu morresse amanhã, só deixaria, só,  
 Uma caixa de música  
 Uma bússola  
 Um mapa figurado  
 Uns poemas cheios da beleza única  
 De estarem inconclusos...  
 (QUINTANA, M. 2012, p.31)

Se eu morresse amanhã, viria ao menos  
 Fechar meus olhos minha triste irmã  
 Minha mãe de saudades morreria,  
 Se eu morresse amanhã!  
 (AZEVEDO, Álvares de. ???)

Quintana, ao retomar o verso de Álvares de Azevedo, utiliza-se do eixo parafrásico, pois não há ironia no tom de voz do eu lírico. O poeta romântico põe em evidência o egocentrismo próprio da época. Por isso, o eu lírico teria as lágrimas da irmã e a morte da mãe comprovando ser ele o centro das atenções. No poema de Quintana, o eu que fala não demonstra o tom melancólico de Álvares de Azevedo. Porém, apesar de que “se morresse amanhã”, deixaria outro tipo de legado, ou seja, pequenas coisas do cotidiano: “caixa de música”, “bússola” e “mapa figurado” e a coisa maior: seus poemas cheios de beleza única e, ainda mais belos, por ficarem inconclusos. Dessa forma, fica comprovada a diferença entre o eixo parafrásico e o eixo parodístico de que fala Afonso Romano:

Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade. Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças*. (SANT'ANNA, Afonso Romano de. 2002, p.28) (grifos do autor).

As quadras, a seguir transcritas, são também exemplos de “intertextualidade das diferenças” uma vez que, ao ser retomado pelo poeta o texto bíblico: “É mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha, do que um rico entrar no reino de Deus” (MARCOS, 10;25) seu sentido é alterado e a ironia é estabelecida, da mesma forma como ocorre quando o poeta se refere à lâmpada poderosa do gênio Aladim:

Da humana condição  
 Custa o rico a entrar no Céu  
 (Afirma o povo e não erra).  
 Porém muito mais difícil  
 É um pobre ficar na terra...  
 (QUINTANA, M. 2012, p.155)

Da plenitude

Um dia, ao Zé Caipora e ao Zé Feliz,  
Apresentou-se um gênio benfazejo.  
E, para seu espanto seu, “Eu nada mais desejo...”  
Cada um lhe diz.

(QUINTANA, M. 2012, p.146)

Na primeira quadra, o tom parodístico é estabelecido uma vez que, ao retomar o texto bíblico, seu sentido é alterado e o eu lírico passa a ironizar a situação social em que sugere a dificuldade de muitos sobreviverem na terra. Não há o tom de denúncia, mas de riso irônico. Na segunda quadra, Quintana retoma a antiga história popular *Aladim e a lâmpada mágica*, texto contado e recontado em inúmeras versões, tornado desenho pela Disney, filme brasileiro com “Os trapalhões”, entre outras formas de releitura. No poema de Quintana, a ironia firma-se a partir dos nomes “Zé Caipora” e “Zé Feliz” que sugerem pessoas simples, provavelmente do campo, que estão muito satisfeitas com o que têm. A leitura pode provocar também o riso irônico daqueles que, por ambição ou avaréza, não perderiam a chance de explorar o gênio da lâmpada. Nestes dois poemas do livro *Espelho mágico*, o autor põe em prática a paródia das diferenças.

Em *Espelho mágico*, mais que em *O aprendiz de feiticeiro*, Mario Quintana utiliza-se dos recursos da intertextualidade e da interdiscursividade, o que se estende por toda a sua obra, seja em verso ou em prosa. O poeta apropria-se de temas e situações já exploradas pelos mais renomados prosadores como Conan Doyle; poetas como Camões, Álvares de Azevedo, Olavo Bilac, entre outros, assim como faz a releitura de ditos populares, provérbios, frases feitas, textos bíblicos, mitos, causos, lendas, fábulas, contos e textos outros que o levam a colocar em prática sua veia ora irônica, satírica, fazendo prevalecer a paródia, assim como o faz com o humor, neste caso, fazendo predominar a paráfrase. Isto significa que o poeta pratica o recurso da intertextualidade das diferenças e a das semelhanças, respectivamente.

O recurso da intertextualidade constitui-se, também, numa estratégia para que o poeta possa exercitar o humor que é a predisposição do espírito para o cômico, a atitude de simpatia humana que faz parte de sua natureza. Na Poesia, o humor articula com a paródia, a sátira, a ironia, a caricatura, o paradoxo. É um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interagem com ele, por exemplo, as vítimas das



ofensas. Assim, o humor é fundamentalmente a capacidade de exprimir as excentricidades de determinada ação ou situação capazes de provocar o riso.

Bérgson, sobre o riso e a significação da comicidade, afirma:

Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma atitude humana ou uma expressão humana. Rimos de um chapéu; mas então não estamos gracejando com o pedaço de feltro ou de palha, mas com a forma que os homens lhe deram, com o capricho humano que lhe serviu de molde. Como um fato tão importante, em sua simplicidade, não chamou mais a atenção dos filósofos? Vários definiram o homem como “um animal que sabe rir”. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir. É devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ou ao uso que o homem lhe dá.

(BÉRGSON, Henri. 2001, p.54)

O riso é inerente à natureza humana. Cada dia rimos de acontecimentos, de coisas, dos outros e de nós mesmos. Rimos para esquecer, para lembrar, para criticar ou, simplesmente, para se alegrar. Assim, o riso é indicador fundamental da vida humana.

Os poetas, para produzir riso, apropriam-se de jogos de palavras ou de ideias que desconstroem a realidade imposta por tabus, preconceitos e estereótipos, construindo um novo conceito em que o inesperado e o inadequado são naturalmente aceitos e legítimos. Institui-se, a partir de então, o cômico, o jocoso, o humor, a ironia e a sátira que produzem o riso.

Analisar a representação do humor na Poesia é explorar a linguagem. Portanto, apreender o humor nos textos poéticos é compreender também o nosso contexto.

A partir desse conceito, apresentamos alguns poemas de Mário Quintana que fez do registro irônico da paródia, do elevado senso de humor “brincalhão” as marcas de um estilo que cruza, ao mesmo tempo, Poesia e magia em *O aprendiz de feiticeiro* e filosofia do humor, em *Espelho mágico*. Destituído do sentimento de superioridade, Quintana representa o cotidiano, fazendo uma ruptura com os padrões literários consagrados, retira máscaras sociais, desconstrói conceitos gerais ou abstratos, despreza a racionalidade e denuncia a hipocrisia. O leitor vê-se nos seus textos como se estivesse diante do espelho e encontra no humor “brincalhão” do poeta um espaço para a superação de algumas barreiras impostas pela realidade.

Quintana ri do mundo, das coisas, dos outros e de si mesmo. Dessa forma, o humor é uma das principais características dos poemas em *Espelho mágico*. Além de apresentar uma visão mais descontraída da vida, o humor vira de ponta-cabeça a realidade, desmarcara as aparências e evidencia o sonho e a imaginação. A Poesia de Quintana é a humanidade posta em verso. Por isso, seu humor não apresenta traço racional, intelectualizado, mas aproxima-se de um estilo chapliniano do mundo, não distanciada da que teria o homem comum.

### 3 O IMAGINÁRIO NA POESIA DE QUINTANA

Inserir Mário Quintana em uma determinada escola poética ou qualquer movimento estético não é uma tarefa fácil, por isso poucos críticos tiveram essa ousadia. Ele mesmo não se define como poeta de escola: “a minha escola poética? Não frequento nenhuma./Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho... Tão bom!” (QUINTANA. 2005 p. 267).

O estudioso da obra de Quintana, Guilhermino César, afirma que a antologia poética de Quintana impede qualquer classificação. A opinião de Maria Virgínia Poli de Figueiredo, outra estudiosa da obra do autor em estudo, vai ao encontro dessa ideia quando afirma que “aprisionar quintanares a esquemas é missão impossível”. No entanto, ambos afirmam que Quintana é um poeta da modernidade pelo estilo simples, coloquial e cotidiano como também pelo exercício constante da metalinguagem em refletir sobre o fenômeno poético. Assim acrescenta o crítico Fabio Lucas:

Quem frequenta produção do poeta gaúcho sabe que as suas composições não guardam rigoroso compromisso com a estética do Modernismo. Muito se apresentam modernos sem serem modernistas. Não obstante ter estreado em 1940, com A Rua Dos Cataventos, não se sentiu bloqueado no gosto pelos versos medidos e pelas rimas engenhosas. Nem se tornou um experimentalista descontrolado (LUCAS, 1997, p. 14)

Segundo Zilberman, Mário Quintana gosta de experimentar sem se entregar a uma tradição ou vanguarda, pois “serviu a todos os senhores da forma, sem depender de nenhum” (1988, p.41). Os itens essenciais da modernidade estão presentes em sua Poesia como: humor, simplicidade e informalidade da linguagem e texto curto.

Nos poemas de Quintana constatam-se duas vértebras: a própria Poesia como tema recorrente – a função metalinguística – e a faculdade de imaginar – a imaginação do poeta alça voos inigualáveis por meio de uma linguagem capaz de levar o leitor a alçar voos antes não imaginados e perceber que as pequenas coisas que o rodeiam podem ser expressos pela Poesia. Dessa forma, é conveniente retomar os conceitos de Heidegger, pois é na linguagem, que o poeta vai encontrar a forma de interpretar o homem enquanto partícipe deste mundo. “A linguagem é a casa do ser. É nessa morada que habita o homem.” (HEIDEGGER apud REALE; ANTERRI, 1991, p.59). Assim, para Mário Quintana, o fazer poético está relacionado à capacidade de criar

imagens. Portanto, é no trabalho com a linguagem que as palavras vão tomar forma e valor de Poesia.

O posicionamento de Quintana quanto ao envolvimento na Poesia consiste na defesa da criação artística de qualquer intenção separatória que diminua seu poder relativo à emoção. A Poesia deve pertencer a vários gêneros, conforme afirma o poeta “Querer obrigar todos a serem Castro Alves é forte.” Quintana rejeita os que têm crença em versos que expressam boas intenções, quando utilizam um meio impróprio para alcançar o fim. Sua crítica é bem direta “uma boa causa jamais salvou um mau poeta. Essa gente poderá fazer mais pelo povo candidatando-se a vereador.” Assim, Quintana expressa sua opinião, em vários textos, em relação às obrigações sociais, o que não significa que ele fique alheio a estas questões quando afirma: “Eu nada entendo da questão social./ Eu faço parte dela, simplesmente...” parte dela, (QUINTANA,2005).

Pode-se reconhecer que em Mário Quintana a preocupação “social” não assume o aspecto da denúncia ou de engajamento, mas a tendência em resgatar a essência humana derrotada pelo materialismo que domina a sociedade. Seu envolvimento com a lírica tem como propósito humanizar os indivíduos. Em muitos versos, sua voz poética cria um espaço capaz de resistir às pressões do meio capitalista com uma percepção ingênua que enxerga a realidade diferentemente dos outros. A Poesia de Mário Quintana é bastante comprometida na busca de valores humanos já em extinção na modernidade. Assim sendo, seus textos incitam mudanças emergentes no ser que valoriza a concepção de pão e circo. Em sua Poesia, reitera-se a importância da relação entre a lírica e a humanização.

Desse modo, o poeta mergulha num conjunto de autênticas imagens naturais, transgredindo o próprio limite significativo das palavras, ou melhor, o que se escreve já não é mais realizado por palavras, transformaram-se em seres e coisas que saltam do papel: “Jamais compreenderéis a terrível simplicidade das minhas palavras/ porque elas não são palavras: são rios, pássaros, naves...” (QUINTANA, 2012, p. 618). A originalidade imagética em sua Poesia produz um elevado apelo visual ligado ao sentimento, através do recurso sinestésico.

O poema “Bar”, de *O aprendiz de feiticeiro*, é uma confirmação da originalidade imagética por meio da recriação do cotidiano:

## Bar

No mármore da mesa escrevo  
 Letras que não formam nome algum.  
 O meu caixão será de mogno,  
 Os grilos cantarão na treva...  
 Fora, na grama fria, devem estar brilhando as gotas pequeninas do  
 [orvalho.

Há, sobre a mesa, um reflexo triste e vão  
 Que é o mesmo que vem dos óculos e das carecas.  
 Há um retrato de Marechal Deodoro proclamando a República.  
 E de tudo irradia, grave, uma obscura, uma lenta música...  
 Ah, meus pobres botões! eu bem quisera traduzir,  
 [para vós, uns dois ou três compassos do Universo!...  
 Infelizmente não sei tocar violoncelo...  
 A vida é muito curta, mesmo...  
 E as estrelas não formam nenhum nome.  
 (QUINTANA, 2012, p.49)

Nesse poema, observa-se uma ambientação localizada sob o abrigo da noite, como está sugerida no título que indica o costume noturno, boêmio “No mármore da mesa escrevo / Letras que não formam nome algum./ O meu caixão será de mogno./ Os grilos cantarão na treva...”. Seu lirismo revela uma melancolia material, construída por elementos concretos, como o mármore, o caixão, a mesa, as gotas, os óculos, o retrato de Marechal Deodoro e seu corpo, futuramente morto.

Ao abordar o cotidiano, concretiza-o por espaços noturnos e aspectos sobrenaturais. Seu cotidiano é direcionado habitualmente para um espaço lúdico, leve, distanciado do isolamento sombrio. Dessa forma, o poeta o mantém encantado, iluminado.

A relação do imaginário com a realidade não acontece no afastamento total. Há um diálogo entre esses campos, de modo que surge uma verdade própria, a verdade poética que transcende a realidade.

Assim, encontramos na linguagem quintaneana uma valiosa confluência de imagens, com aportes tanto do universo real quanto do universo imaginário.

No poema “Floresta”, de *Aprendiz de feiticeiro*, Quintana apropria-se da escrita automática, uma característica surrealista. Por esse recurso estilístico, rompe com as regras impostas pela sociedade. Nesse poema, podemos confirmar o predomínio surreal:

## Floresta

Dédalo de dedos.  
 Lanterninha súbitas.  
 Escutam as orelhas-de-pau. Ssssio...

O gigante deitado  
 Se virou pro outro lado  
 O velho Carabô  
 Parou de pentear os cabelos.  
 É o Vencido... são as duas mãos e a cabeça do Vencido que se  
 [arrastam.  
 Que se arrastam penosamente para o poço da Lua,  
 Para o frescor da Lua, para o leite da Lua, para a lua da Lua!  
 (Filha, onde teria ficado o resto do corpo?)  
 (QUINTANA, M. 2012, p. 25)

Na obra de Quintana tudo parece estar no cotidiano, inclusive as referências ao sobrenatural. Assim, a assimilação do natural e do sobrenatural é realizada, compondo de maneira multifacetada o mágico verbo em transcendência “(Filha, onde teria ficado o resto do corpo?)”. Nesse poema, além de sua composição predominantemente introspectiva, vemos a criação de um ambiente noturno que novamente rege a perdição sobrenatural do eu. Como também a musicalidade na exploração da onomatopeia “Ssssio...”, na utilização da aliteração e assonância em “Dédalo de dedos” e o envolvimento com a morte. Dessa forma, Quintana apropria-se do poder enfeitiçador do verbo imaginário, assumindo adequadamente suas ousadias para o esforço necessário da criação de novos mundos, buscando sempre a liberdade do homem.

### 3.1 O imaginário na realidade

Os estudos sobre o imaginário tiveram seu começo em Gaston Bachelard, no início dos anos 40. Esse estudioso debruçou-se, em suas primeiras obras, sobre a epistemologia, voltado para a consciência da racionalidade. Todavia, cada vez mais seduzido pelo imaginário poético, aprimorava seu estudo a fim de dominar o processo de imaginação poética, reconhecendo-a como uma forma de apreensão e reconstrução da realidade. Percorrendo esses dois caminhos, concomitantemente, agrega o estudo da consciência fenomenológica a uma psicologia desenvolvida no devaneio poético. Dessa forma, Bachelard embrenha suas reflexões sobre a imaginação criadora, refletindo acerca da consciência poética, porque passa a crer no aperfeiçoamento da linguagem pela Poesia ao mesmo tempo em que a tradição filosófica racionalista prefere a imaginação reprodutora.

A qualificação específica dos termos imaginação e imaginário é anunciada por Bachelard, em *O ar e os sonhos*. De acordo com ele, “graças ao imaginário, a

imaginação é essencialmente aberta, evasiva.” (Bachelard, 1996, p.277). Tal como “a verdadeira viagem da imaginação é a viagem ao país do imaginário, no próprio domínio do imaginário.” (Bachelard, 1996, p.276). Assim, o imaginário aparece como essência prática e restrita da imaginação, uma espécie de ação motriz do ato de imaginar.

Assim, ao projetar-se ao olhar liberto da arte imaginária, Quintana irá pincelar cenas perfeitas do cotidiano que penetram na esfera poética da imaginação livre. As imagens invadem os grandes e os pequenos, os ilustres e os desconhecidos, os explicáveis e inexplicáveis, como nos faz perceber em seu poema

Cripta

Debaixo da mesa

A negrinha

Assustada,

Assustada.

Na janela

A lua

No relógio

o tempo.

No tempo

A casa.

E no porão da casa?

No porão da casa umas estranhas ex-criaturas

[com cabelos de teia de aranha e os olhos sem

[luz sem luz e todas se esfarelado que nem

[mariposas ai todas se esfarelado mas sempre

[se remexendo eternamente se remexendo como

[amêndoas fofas no fundo de um poço de um

[poço!

(QUINTANA, 2012, p.29)

Nesse poema, Quintana conduz seus valores de poeta-pintor sempre por meio da regência lírica, ou seja, abeirando-se com emoção das imagens. Assim como um pintor retrata uma cena do modo como ele a enxerga, subjetivamente, o poeta também compõe de acordo com a sua imaginação e com a sua percepção do mundo, como no poema “Cripta” em que as ideias poéticas juntam-se numa memória viva. A imagem da infância expressa na “negrinha assustada debaixo da mesa” desperta a imagem da velhice, da morte nas “ex-criaturas de olhos sem luz”. Há uma ambivalência de morte e vida no mesmo espaço imaginário capaz de refletir uma realidade que o eu lírico deseja enfrentar “remexendo eternamente”, porém essa realidade o incomoda

esfarelando sem luz. Observamos, em “Cripta”, o diálogo da voz lírica mantida com o leitor, encaminhando certas indagações referentes à oposição de vida e morte, levando em consideração as infinitas possibilidades imagéticas que pudessem ser criadas. As repetições incessantes e a presença da interjeição “ai” concedem às palavras um sentido de emotividade. Ele rompe com a pontuação convencional a fim de dar ideia de desordem. Ao servir-se da imagem da negrinha, o poeta vale-se da combinação do representativo, do abstrato, do irreal e do inconsciente. O poema mostra-se em versos curtos, assemelhando-se a textos orais populares.

A palavra “cripta”, etimologicamente, provém do grego, “krypte” e do latim, “crypta”. Morfológicamente, significa construção subterrânea, geralmente, construída ou escavada no interior das igrejas, onde se sepultam pessoas importantes. Assim sendo, o leitor não terá dificuldade em imaginar esse espaço físico, pois que se assemelha a uma gruta e essa imagem não lhe é desconhecida. A leitura do poema faz com que essa imagem se torne consciente. Gilbert Durand, apoiando-se nos estudos de Sartre em *L’imagination* (1940) e *L’imaginaire* (1950), afirma que, para o pensador francês, “não se pode confundir o imaginado com o lembrado” e que,

Para evitar ‘coisificar’ a imagem, Sartre preconiza o método fenomenológico, que tem a vantagem de não deixar parecer do fenômeno imaginário mais do que as intenções purificadas de qualquer ilusão de imanência. A primeira característica da imagem que a descrição fenomenológica revela é que ela é uma consciência e, portanto, como qualquer consciência, é antes de mais nada, transcendente. A segunda característica da imagem que diferencia a imaginação dos outros modos de consciência é que o objeto imaginado é dado imediatamente no que é, enquanto o saber perceptivo se forma lentamente por aproximações sucessivas (DURAND, Gilbert, 2001, p. 22).

Assim entendido, deduz-se que, lido o texto, o espaço “cripta” toma forma no imaginário do leitor pelo poder da imaginação, não pela lembrança. É como se algo que estivesse guardado no inconsciente viesse ao consciente pelo poder da sugestão. Por outro lado, se consideramos o simbolismo da casa, verificamos que a mesma, como vivenda, está relacionada aos pensamentos humanos e, especificamente, o porão “corresponde ao inconsciente e aos instintos” (CIRLOT, Jean-Eduardo, 1984, p. 141). Assim, deduz-se que o surgimento da imagem da “cripta” que estava no inconsciente do eu lírico, vem ao consciente e, a partir daí é que surge a lembrança da “negrinha” assustada “debaixo da mesa”.

A relação existente entre a fantasia, o imaginário, e o fazer poético não é um conceito novo. O sentido da palavra Poesia evidencia o quanto a imaginação e a arte



poética estão ligadas. Porém, é necessário que se tenha a clareza do sentido conceitual da palavra imaginação. Para tanto, apresentamos alguns conceitos:

- Imagem: é aquilo que evoca determinada coisa por semelhança ou relação simbólica.
- Símbolo: é a representação mental de um objeto ou de uma impressão, é aquilo que por um princípio de analogia, representa ou substitui outra coisa, um determinado contexto, algo abstrato ou ausente, evocativo, mágico ou místico; não sendo o símbolo de natureza linguística, deixa de se desenvolver numa só dimensão. (BACHELAR. In: DURAND, G.,2001, p. 30).
- Imaginação: é a faculdade que tem o espírito de representar imagens, fantasias que já foram percebidas; Segundo Bachelard, “a imaginação é dinamismo organizador, e esse dinamismo organizador é fator de homogeneidade na representação.” (BACHELAR. In: DURAND, G.,2001, p. 30).
- Imaginário: é um registro psíquico. “Estádio do espelho como formador da função do eu” = desenvolvimento do Eu.
- Imaginário coletivo: é o conjunto de símbolos, costumes ou lembranças que tem significado específico ou comum. O imaginário coletivo pode ser composto por símbolos, conceitos, memória e imaginação.
- Alegoria: é a exposição de um pensamento sob forma figurada; ficção que representa uma coisa para dar ideia de outra; sequência de metáforas que significa uma coisa nas palavras e outras no sentido.
- Metáfora: é a transferência de um termo para um âmbito de significação que não é o seu, ou seja, transferência de significação de uma palavra para outra em virtude de uma comparação subentendida. Uma vez que tudo é metafórico ao nível da representação, segundo Bachelard, “todas as metáforas se equivalem”.

Para Mário Quintana, imaginação é um exercício capaz de criar novas realidades, não apenas reprodutora de realidades já existentes, sua percepção diferencia-se, por isso, das definições convencionais. O ponto de vista de Quintana assemelha-se ao conceito de imaginação defendido por Bachelard (1884-1962). Esse filósofo estabelece uma diferença essencial entre os dois modelos de imaginação.

Para ele, a imaginação criativa não é apenas evocativa, contudo se refere à função do irreal.

Segundo Bachelard, a imaginação não dispensa o real que integra a vida do homem, sendo a essência de sua criação (1996, p.8). O modo de ver do filósofo, assim como o de Quintana, considera que o próprio trabalho do poeta constitui-se num poder mágico de mostrar o indefinível, o inexplicável sob o manto do real. É o que se constata neste poema, a seguir, que revela a crença do poeta na capacidade surpreendente da imagem poética:

O dia

O dia de lábios escorrendo luz

O dia está na metade da laranja

O dia sentado nu

Nem sente os pesados besouros

Nem repara que espécie de ser... ou deus... ou animal é esse que  
[passa no frêmito da hora

Espiando o brotar dos seios.

(QUINTANA, M, 2012, p.20)

Com o propósito de livra-se desse olhar reduzido a que o homem está preso em seu universo racional, é que o poeta fica à cata de uma nova verdade declarada pela arte. O sonho e a realidade, aparentemente contraditórios, consubstanciam-se em realidade absoluta.

Esse poema sustenta-se a partir da informação emotiva, contudo a ultrapassa por meio da transfiguração efetivada através da imaginação. O substantivo “dia” é personificado pelo poeta, deixando-o misteriosamente vivo, convertido em um ser fantástico que se faz presente somente no universo do poema “lábios escorrendo luz”, “sentado nu” e alheio aos “pesados besouros”. A predileção pelas coisas simples é recorrente na obra de Quintana, quase invisíveis por serem banais. Desta forma, a luz do dia, ingrediente do cotidiano, é que impulsiona a realidade criadora. O dia torna-se puramente imagem. As anáforas, presentes nos primeiros versos, incorporam novos elementos a partir da reiteração da palavra “dia”. O aparecimento de um outro ser poético “que passa no frêmito da hora/ espiando o brotar dos seios” traz um sentido erótico, alongado pelas reticências que determinam sua ocorrência enigmática e carnal. Esse poema reporta-se às narrativas antigas, concebendo uma realidade exclusiva, convidando o leitor a desprender-se de sua limitada condição de ser preso a um tempo e a um espaço. Para Quintana, o que impera é o acolhimento da lógica

imagética e não a desconsideração dessa lógica. Esse texto, ou melhor, a maneira como foi concebido, afirma a modernidade do poeta gaúcho.

Segundo Friedrich, a visão da imaginação como virtude sugestiva de uma nova verdade origina-se no século XIX, sendo importante para o entendimento da Poesia na modernidade. Segundo o teórico,

A Poesia quer ser, ao contrário, uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de ministério dos conceitos. (FRIEDRICH, 1989, p. 16).

Quintana, divergindo-se da maioria dos líricos do século XIX, que se libertam de seu compromisso com a lógica do real para um completo isolamento, não assumiu a posição solitária e elevada em que os outros poetas se colocavam. A posição solitária (e silenciosa) para o poeta só ocorre no momento da criação, como foi dito anteriormente neste estudo. O cotidiano para Mário Quintana é o tema mais recorrente, provando sua aproximação com o mundo real, mesmo as coisas do dia a dia, aparentemente insignificantes, valorizadas por ele, aproximando-se dos ambientes, das coisas e das pessoas. O poeta parte das cenas do cotidiano real para declarar o seu aspecto mágico – uma nova verdade concebida pela palavra – na função recriativa da arte. Vejamos, no poema a seguir, como o poeta explicita sua certeza na função inovadora da arte, alcançando a fantasia do herói:

Da ação

Ante o Herói, num sorriso o teu pasmo transforma:  
Ele que faça História, e a desfaça, à vontade...  
Pobre bárbaro, entregue à mais grosseira forma  
Da múltipla e infinita realidade!

(QUINTANA, 2012, p. 135)

Nesse poema, Quintana sugere a visão do real pelo imaginário, para dar um novo sentido de realidade em que o herói necessita de autoridade e autonomia. A beleza para o poeta gaúcho pode estar naquilo que é triste, banal ou supostamente insignificante “faça História, e a desfaça, à vontade...”. Sua Poesia está cheia de elementos que não correspondem à realidade explícita, pura imagem da fantasia, trazendo sempre a novidade, transformando a visão da realidade do herói que se opõe ao selvagem, contribuindo para que se crie a aparência intangível da realidade

poética. O adjetivo “pobre” que antecede ao substantivo “bárbaro” denota sentimento de desprezo àqueles que não têm liberdade e autonomia na produção poética, pois estão presos a formas e padrões, quando o verdadeiro Herói (poeta) necessita de liberdade para (re)construção do seu universo imaginário. A ideia superlativa da forma “entregue à mais grosseira forma” imprime o conceito de submissão do poeta à tessitura do texto e revela toda a angústia do trabalho com a palavra, contrapondo-se, dessa forma, fantasia e realidade.

A tessitura do poema lido remete às teorias de Gaston Bachelard que se concentrou inteiramente nas pesquisas acerca da imaginação criadora. Como profundo idealizador das imagens poéticas, afirma, especificamente, na obra *A poética do espaço* (2005) sobre as consequências da ressonância e da repercussão na construção da imagem na Poesia e na relação com o leitor.

A imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. (Bachelard, 2005.p.2)

Assim sendo, imagens surgem dos poemas e transportam o leitor para o universo da fantasia. Contudo, para assimilá-las é preciso que elas ecoem no receptor, conectando objeto e sujeito. Dessa forma, para definir o ser de uma imagem é essencial a repercussão e um crescimento da consciência. É fundamental que a imaginação seja partilhada pelo leitor. Por isso, o filósofo defende que:

Toda tomada de consciência é um crescimento de consciência, um aumento de luz, um reforço da coerência psíquica. Sua rapidez ou sua instantaneidade podem nos mascarar o crescimento. Mas há crescimento de ser em toda tomada de consciência (Bachelard, 1998.p.5).

A partir dos pressupostos de Bachelard, a imaginação não exerce a função de “formar imagens”, ao contrário, ela, funciona como “potência dinâmica” que “deforma as imagens” que são cópia do real e advindas dos sentidos. Assim sendo, é necessário que haja uma tomada de consciência do mundo que nos rodeia para que possa haver coerência entre o sentido simbólico e a sua representação metafórica.

Tomando por base os pressupostos bachelardianos, observa-se que Poesia de Quintana é criadora de um mundo ideal em que fantasia, sonho e real se confundem. A leitura de sua obra provoca prazer nos leitores, num constante jogo de

imagens, ritmos, reflexões literárias, transformando a leitura em brincadeira, uma interlocução entre autor e seus leitores a partir de uma tomada e de um acréscimo de consciência.

Diante desse universo, indaga-se qual a trajetória feita pelo leitor da obra quintaneana? De que forma as imagens podem ser resgatadas pelo leitor de diferentes idades? Esses questionamentos sobre a obra de Quintana permitem explorar os mistérios na relação com o seu leitor, pois a proximidade acontece na harmonia e no choque do sonho descrito como realidade. Os objetos e lugares imaginados no ato de leitura conduzem o leitor e o poeta à memória da infância, trazendo estabilidade no percurso poético. Ele valoriza a construção realizada pelo seu receptor, exaltando o leitor que, sozinho, dá continuidade ao poema, mesmo sem a necessidade das palavras do autor. A isso Quintana chama de “a arte de ler” e assim expressa “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” (CH.p.353).

Essa concepção de que o poema é um instante de liberdade e refúgio do leitor e do próprio poeta pode ser confirmada no texto “Aula Inaugural”, presente na antologia poética 1986:

#### Aula Inaugural

É verdade que na Ilíada não havia tantos heróis como na guerra do  
[Paraguai.

Mas eram bem falantes  
E todos os seus gestos eram rimados como no balé  
Pela cadência dos metros homéricos.  
Fora do ritmo, só há danação.  
Fora da Poesia não há salvação.  
A Poesia é dança e a dança é alegria.  
Dança, pois, teu desespero, dança.  
Tua miséria, tens arrebatamentos,  
Teus júbilos  
E,  
Mesmo que temas imensamente a Deus,  
Dança com David diante da Arca da Aliança;  
Mesmo que temas imensamente a morte  
Dança diante da tua cova.  
Tece coroa de rimas...  
Enquanto o poema não termina  
A rima é como uma esperança  
Que eternamente se renova  
A canção, a simples canção, é uma luz dentro da noite.  
(Sabem todas as almas perdidas...)  
O solene canto é um archote nas trevas.  
(Sabem todas as almas perdidas...)

Dança, encantado dominador de monstros,  
 Tirando das esfinges  
 Dança, Poeta  
 E sob o aéreo, o implacável, o irresistível ritmo de seus pés,  
 Deixa rugir o caos atônito... (QUINTANA, M. 2007, p.37-38)

A citação desse poema configura-se aqui como uma interessante analogia da atitude presente nesse texto e na obra *O aprendiz de feiticeiro*, pois como afirmado anteriormente, o eu lírico parece dançar diante do caos. Expressa verdadeiramente seus sofrimentos, seus ímpetos, da mesma forma quer descobrir no poema uma “luz dentro da noite”. Sua Poesia trata da escuridão, porém oferece luminosidade e encantamento. As imagens do caos misturam-se e equilibram-se nas imagens dos heróis, da infância e oníricas.

Na Poesia de Quintana, a exploração do imaginário é utilizada de tal forma que o leitor pode entrever costumes, maneiras de pensar e de agir bem como os fatos da vida cotidiana que surgem, muitas vezes, de forma ambígua ou não, mas estabelecendo uma atmosfera, uma espécie de realidade individual. O filósofo Maffesoli faz uma retomada histórica para explicitar o conceito de imaginário:

Essa noção de imaginário vem de longe, de séculos atrás. A velha tradição é a romântica, em luta contra a filosofia e o pensamento então hegemônicos na França. Tratava-se de demonstrar como as construções dos espíritos podiam ter um tipo de realidade na construção da realidade individual. Durante muitos séculos tudo isso foi abandonado em função da dominação da filosofia racionalista. [...] A cultura pode ser identificada de forma precisa, seja por meio das grandes obras da cultura, no sentido restrito do termo, teatro, literatura, música, ou, no sentido amplo, antropológico, os fatos da vida cotidiana, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, as maneiras de vestir-se, de produzir etc. O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

Dessa forma, o leitor encontra seu refúgio para o enfrentamento do caos, no poder transformador da palavra poética, necessidade básica do homem. Contudo diante de sua condição de necessidades múltiplas, esse momento de suspensão da realidade pode parecer ineficiente. E, nesse sentido, o poema “Aula Inaugural” é um momento que denuncia a ampla consciência do poeta sobre sua função como criador. No texto, mencionado, o eu lírico fala com o leitor por meio de pronomes possessivos em segunda pessoa e de algumas formas verbais no modo imperativo “dança”, “tece”. O apelo é para que a realidade seja abandonada, pois “fora da Poesia não há

salvação”, usando verbo no presente do modo indicativo com valor de verdade inquestionável “há”. E, dessa forma, apresenta um argumento para comprovar sua verdade: “a poesia é dança e dança é alegria”. E, como o fragmento transcrito do teórico Maffesoli explicita sobre a possibilidade de identificação de uma cultura através do imaginário, a dança aí pode ser encaixada.

Historicamente, considera-se a dança como a primeira manifestação corporal da emoção do ser humano. Através da arte da dança, ou seja, do movimento corporal, o homem pode extravasar não só suas emoções, mas pode relacionar-se consigo e com os outros, além de expressar suas marcas culturais. A dança, desde os tempos primitivos e no decorrer de sua evolução, serviu e serve como meio de expressão e, por isso, vários sentidos e significados podem lhe ser atribuídos. Para além de significar uma simples série de movimentos que reúne música, poesia, ritmo, gestos, a dança é fonte de lazer, prazer, desenvolvimento da criatividade e do conhecimento. Segundo Bertoni (1992), há no ser humano uma necessidade interior, que mais se aproxima do campo espiritual que do físico, que instiga o homem a dançar, utilizando-se do movimento como forma de libertação para sua vida interior (BERTONI, 1992, p.8).

Assim, no poema “Aula inaugural”, quando o poeta, através do eu lírico, utiliza-se do verbo “dançar” sempre no modo imperativo, o que ele quer expressar é que o ser deve extravasar seus medos, suas angústias, seu desespero, sua miséria, seus arrebatamentos e sua alegria diante das circunstâncias em que se encontrar. Da mesma forma, ao poeta cabe dançar, ou seja, trabalhar, raciocinar, emocionar-se ao produzir seu texto, transformando sentimentos, sensações e palavras em Poesia, pois, repetindo seu verso, “a poesia é dança e dança é alegria”

Ainda em relação ao poema lido, o poeta afirma que “sem o ritmo, só há danação” e que a rima “é como uma esperança/Que eternamente se renova”. Comparando a Poesia a “uma luz dentro da noite”, a “um archote nas trevas”, Quintana mostra que a Poesia confere ao poeta o dom de “dominar monstros” e de submeter, assim, “o caos atônito”. Esse caos pode simbolizar o desafio da página em branco que deverá ser preenchido com o texto poético (ou não), depois de um árduo trabalho com o emaranhado de palavras que o escritor tem a sua disposição para a criação de imagens que deverão instigar o imaginário do leitor.

A capacidade de “dominar monstros” de que fala o eu lírico pode ser transferida para o leitor assim como sentimentos que, segundo Quintana, são experimentados

anteriormente pelo escritor. Podemos ainda, considerar a referência metalinguística que remete ao próprio poema o valor da esperança “que eternamente se renova” e a autorreferência da voz lírica em que, ao nomear-se “o bailarino”, o poeta explicita seu estado incondicional de libertação: a Poesia.

O crítico/poeta José Fernandes, discorrendo sobre a construção da imagem em *A loucura da palavra* (1987) cria para um de seus subtítulos a expressão: “A imagem é uma criação do próprio espírito” e, nele, afirma que:

Quando Breton adotou as proposições de Pierre Reverdy, evidenciadas na expressão: a imagem ‘não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas’, abria os caminhos para criações imagéticas que viriam renovar integralmente a arte poética. A aproximação de duas realidades distanciadas tem uma relação direta com a realidade cotidiana, fazendo com a linguagem e a arte representem com maior propriedade o mundo exterior, sobretudo porque a aparente desconexão das ideias com a realidade é recomendada ‘por um elevado grau de *absurdez imediata* que cede lugar ‘a tudo que há de admissível, de legítimo no mundo’ (FERNANDES, José, 1987, p.49)

Partindo dos pressupostos acima transcritos e, portanto, tomando como base a ideia de que a imagem nasce da “aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas” e do “elevado grau de *absurdez imediata*” que dá lugar ao que admissível, tomamos o poema “Noturno” do livro *O aprendiz de feiticeiro*, de Mário Quintana, com o objetivo de comprovar a teoria na prática, ou seja, no trabalho desempenhado pelo poeta no manejo da linguagem:

#### Noturno

Não sei por que, sorri de repente  
 E um gosto de estrela me veio na boca...  
 Eu penso em ti, em Deus, as voltas inumeráveis que fazem os caminhos.  
 Em Deus, em ti, de novo...  
 Tua ternura tão simples...  
 Eu queria, não sei por que, sair correndo descalço pela noite imensa  
 E o vento da madrugada me encontraria morto junto de um arroio,  
 Com os cabelos e a fronte mergulhados na água límpida...  
 Mergulhados na água límpida, cantante e fresca como um arroio!  
 (QUINTANA, 2012, p.42)

No primeiro verso, o poeta parte de uma realidade que faz parte do cotidiano, ou seja, o sorriso repentino de um ser, aparentemente, sem motivos, mas a linguagem transforma-se, repentinamente em uma imagem sinestésica surpreendente no segundo verso. A expressão “um gosto de estrela na boca” explora sensações



diferenciadas e, assim, o paladar, a visão e o tato misturam-se causando o “elevado grau de *absurdez imediata*” referido na citação transcrita.

Por outro lado, a par da referência a uma realidade cotidiana contida nos versos que medeiam o poema, ou seja, o pensamento no outro, em Deus e nas curvas dos caminhos que metaforizam a vida no seu transcorrer, Quintana parece retomar o mito de Narciso nos três últimos versos.

A dúvida invade o eu lírico, um sentimento indefinido, alegria e nostalgia misturam-se. Nos primeiros versos o poeta parece tomado por um desejo “gosto de estrela na boca”. Pode-se considerar uma relação entre a imagem da estrela e a magia poética. Nos últimos versos, ele sai correndo pela noite imensa e busca sua morte na água límpida, revelando uma fuga da realidade a qual não lhe agrada. Há uma intertextualidade evidente com mito de Narciso “com os cabelos e a fronte mergulhados na água límpida...”.

A água pode ser uma evidência de transformação ou um símbolo do feminino e do maternal. Ela é fonte geradora de vida. Todavia ao refletir a sua imagem na água límpida e embriagar-se dela, busca a morte – uma fuga do próprio processo criador. Mergulhar nas águas é retomar as origens, energizar-se e excluir o momento anterior. Assim, confirma a ideia de Bachelard ao constatar que a relação da morte com uma viagem pelas águas é elemento do imaginário coletivo que se manifesta de diversas formas nos mitos de muitos povos, transformando as sombrias águas da morte nas águas da vida.

Concluindo esse subcapítulo, retomamos o conceito de Imagem como sendo aquilo que evoca determinada coisa por semelhança ou relação simbólica. Assim, as imagens entrevistadas nos poemas lidos e analisados são mensagens que afloram do inconsciente para o consciente e esse fato ocorre através de sugestões. O Imaginário é um registro psíquico, é o “Estádio do espelho como formador da função do eu”, ou, seja do desenvolvimento do eu. Assim sendo, os poemas de Mario Quintana, estejam eles em *O aprendiz de feiticeiro* ou em *Espelho mágico* estão formulados de maneira a fazer com que as imagens incitem o imaginário do leitor.

### 3.2 A influência da memória na Poesia de Quintana

Gilbert Durand (2001) aborda a questão da prática ascensional do sonho acordado (devaneio bachelardiano) dizendo que, nessa ação, não é possível largar o sonhador no topo da sua ascensão, uma vez que a descida deve ser progressiva, voltando ao seu nível de partida, trazendo-o “suavemente a sua atitude mental habitual” (Durand, 2001.p.193).

Para o antropólogo, esses sonhos de retorno são de “aclimatação ou consentimento da condição temporal. Trata-se de desaprender o medo. É um dos motivos pelos quais a imaginação da descida necessitará de mais precauções que a da ascensão” (Durand, 2001.p. 194). Além disso, Durand estabelece que:

A vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos contraditoriamente... Assim, há toda uma literatura que se esforça por inverter os valores diurnos instaurados pelo regime diáritico da representação e, por esse fato, reabilita o duplo e os símbolos do redobramento (DURAND, 2001.p.210).

A Poesia existe nas coisas, porém é papel do poeta consubstanciá-la em aparência de texto. Portanto, recriar o que já tem existência significa existir por si mesma e em si mesma, assim é a Poesia. O poeta, então, é o agente que realiza a conexão entre abstrato e concreto, “a vida e morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos contraditoriamente”, como afirma Durand (2001.p.210). Quintana reconhece o seu ofício como criador e demonstra o trabalho de artesão das palavras em muitos dos seus versos.

No caso do poema “Sempre”, constante da obra *Aprendiz de Feiticeiro*, problematiza uma realidade em que concreto e abstrato se misturam, natural e sobrenatural podem coexistir concretizado pelo elemento verbal, quando afirma:

Sempre  
Jamais se saberá com que metuculoso cuidado  
Veio o Todo e apagou o vestígio de Tudo  
E  
Quando nem mais suspiros havia  
Ele surgiu de um salto  
Vendendo súbitos espanadores de todas as cores!  
(QUINTANA,2012, p.33)

Os pronomes indefinidos “Todo” e “Tudo”, marcados com inicial maiúscula, são elementos que colaboram para uma metafísica instantânea da Poesia, um sinal de que pertencem à verdade da arte. Nesse texto, concreto e abstrato misturam-se, natural e sobrenatural podem frequentar o mesmo espaço. O “E”, que aparece isolado no verso central, não parece cumprir a função convencional de ligação e adição de ideias, serve como um recurso de demarcação, dividindo o texto em duas partes: o silêncio enigmático e o universo da destruição presentes nos primeiros versos se contrapõem às cores, à alegria e aos movimentos evidenciados nos últimos versos. A linguagem poética é subvertida, do mesmo modo que o sentido da realidade. O poema traduz um sentido de renovação, renascimento: o nada se rompe e se transforma em cores vivas com a chegada do “Ele” que, “de um salto”, surge através da imagem dos espanadores coloridos. Assim, Quintana representa o momento da criação poética. O criador constrói uma nova realidade a partir da destruição, da profunda desolação e do afastamento da essência do real. No entanto, o poema busca os sentidos múltiplos, desligando-se de qualquer elemento da objetividade e dificultando leituras fechadas, ou seja, leituras que permitem uma única possibilidade de entendimento. Ao criador, cabe concretizar as imagens poéticas na própria consciência, através das palavras, enquanto artesão em que se transforma, uma vez que o ofício ao qual se dedica exige exercício, conhecimento e esforço diário.

Novamente o poeta busca a forma verbal para expressar a distinção entre a realidade e a fantasia, como se observa no poema transcrito:

De repente

Olho-te espantado:  
Tu és uma Estrela do Mar.  
Um minério estranho.  
Não sei...

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

Tu estavas no morno da grama,  
Na polpa saborosa do pão...

Mas agora encheram-se de sombra os cântaros

E só o meu cavalo pasta na solidão.  
(QUINTANA, M. 2012, p.21)

Neste poema, a concepção quintaneana acerca da memória e da recriação, mesmo que essa ideia não esteja explícita como em muitos dos seus poemas metalinguísticos, pode ser reconhecida por meio de uma linguagem sugestiva: “Tu és uma Estrela do Mar / um minério estranho”. Nestes versos, totalmente imagéticos, o sentido das palavras é apenas sugestivo, não há um sentido preciso capaz de ser apreendido facilmente.

Ao relacionar o pronome “Tu” às imagens associadas a esse pronome, é possível pensar que o seu referente seria a amada do eu lírico, ou seja, a “Estrela do Mar”, criando a aparência impalpável da realidade poética.

Há uma oposição temporal marcada pelo presente e passado. Na primeira estrofe, os verbos apresentam-se no presente, evocando a presença física do “Tu” que se mostra encarnado na figura feminina sugerida pela palavra seio. Por outro lado, se considerada a preocupação metalinguística do poeta, a palavra “seio” pode referir-se à própria Poesia, isto é, a “estrela do mar”, o “mistério estranho”, que preenche as páginas de um livro, mas que é sugerida pelas coisas simples do cotidiano, como preconizam as imagens do calor “morno da grama” e da “polpa saborosa do pão”. O último verso parece referir-se ao trabalho solitário do poeta ao compor o texto.

Retomando a questão do tempo, observa-se que na segunda e na terceira estrofes, as formas verbais “lesse”, “era” e “estavas” marcam o rompimento com o tempo presente com as formas nos pretéritos do subjuntivo e do indicativo. Contudo, os dois últimos versos denotam o retorno ao momento presente com a utilização do advérbio “agora” e do verbo “pasta”.

A imagem criada pela “Estrela do Mar” é enigmática, transcende a realidade. A oposição não se localiza apenas no caráter da temporalidade, mas também entre a distância e a aproximação do eu lírico com a amada ou com a Poesia. As lembranças aproximavam-no do ser amado que pode ser a Poesia no “morno da grama”, no sabor da “polpa saborosa do pão”. Essas lembranças são reveladas por meio de uma linguagem sinestésica, na exploração do tato e do paladar, mostrando as estratégias do poeta para provocar no leitor a percepção da magia das cenas do cotidiano. Percebemos, ainda, que Quintana, através desse poema, sugere a ideia de que a memória é hábil para tornar o passado próximo e real. Esse texto revela a tendência quintaneana de buscar na fantasia, no sonho e na memória criativa um olhar mais fiel da realidade.

Paul Ricoeur, dissertando a respeito da memória em sua obra *A memória, a história e o esquecimento* (data???) afirma que “ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si” (p.106). Com base nesta assertiva, transcrevemos mais um poema em que se manifesta a memória do eu lírico e sua individualidade:

No silêncio terrível

No silêncio terrível do Cosmos  
 Há de ficar uma última lâmpada acesa.  
 Mas tão baça  
 Tão pobre  
 Que eu procurarei às cegas, por entre os papéis revoltos,  
 Pelo fundo dos armários,  
 Pelos assoalhos, onde estarão fugindo imundas ratazanas,  
 O pequeno crucifixo de prata  
 - O pequenino, o milagroso crucifixo de prata que tu me deste um dia  
 Preso a uma fita preta.  
 E por ele os meus lábios convulsos chorarão  
 Viciosos do divino contato da prata fria...  
 Da prata clara, silenciosa, divinamente fria – morta!  
 E então a derradeira luz se apagará de todo...  
 (QUINTANA, 2012, p.48)

No seu sentido denotativo, os versos do poema sugerem a imagem de alguém que procura, “pelo fundo dos armários”, em meio aos papéis remexidos, no assoalho que serve de passagens às imundas ratazanas, um crucifixo de prata que lhe fora dado por alguém num passado que parece longínquo. Essa busca ocorre num espaço com pouca iluminação e em que impera o silêncio. Dessa forma, confirma-se a afirmativa de Ricoeur sobre a individualidade da memória. Sobre este aspecto, continua o teórico:

Três traços costumam ser ressaltados em favor do caráter essencialmente privado da memória. Primeiro, a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são suas. Não se pode transferir as lembranças de um para a memória do outro. Enquanto minha, a memória é um modelo de minhadade de possessão privada, para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. Em seguida, o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória. Foi dito com Aristóteles, diz-se de novo mais enfaticamente com Santo Agostinho, a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado. É por esse traço que a memória garante a continuidade temporal da pessoa(...). Essa continuidade permite-me remontar sem ruptura do presente vivido até os acontecimentos mais longínquos de minha infância (RICOEUR, ???, p.107-108).

Assim sendo, deduz-se que ao trazer a lembrança do crucifixo ao presente, o eu lírico do poema de Quintana busca-a na sua memória individual. Lembrar é um fenômeno psíquico, portanto algo pessoal. Pode-se dizer que é a constatação da

“minhadade” de que fala Ricoeur. A lembrança é buscada na memória. É uma forma de olhar para dentro, é lembrar-se de si. Buscar no fundo do armário pode significar que essa lembrança está no inconsciente, reminiscência, portanto. Simbolicamente, o armário é o lugar onde guardamos ou esquecemos coisas. Porém, deve-se considerar que possui portas e, assim sendo, pode-se tirar ou guardar o que nos é pessoal, individual.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa sobre voltou-se para a poesia de Mario Quintana em *O Aprendiz de Feiticeiro e Espelho Mágico* e permitiu reconhecer características que lhe são fundamentais e a fazem única: a pureza de expressão, o apego ao cotidiano e ao coloquial.

A multiplicidade temática e de estilos de sua poesia estão no abarcamento de uma aparência austera, mas esconde uma simplicidade em que a palavra é lançada como imagem e som e toma para si significados múltiplos, ambíguos, sugestivos e, em especial, sedutores na medida em que conquista e carrega consigo o leitor.

A pretensão neste trabalho foi mostrar que Mario Quintana parte das observações cotidianas para fazer de sua poesia um terreno fértil que traz em si a capacidade instrutiva porque possibilita ao homem refletir sobre si mesmo, sobre seu estar no mundo e no poder que tem a Poesia de transformar conceitos e de instigar o imaginário do leitor por meio das imagens criadas pela alquimia que executa com as palavras.

Nosso objetivo nascente era o de analisar as obras *O Aprendiz de Feiticeiro e Espelho Mágico* para apresentar Mario Quintana como um feiticeiro aprendiz de mágico capaz de transformar imagens em conceitos e o cotidiano em linguagem.

Para tanto, consideramos o estilo e a pluralidade de estilos em Quintana, fazendo uma incursão pelo poético para comprovar que o autor não se prendeu a nenhum estilo literário, muito embora, tenha se deixado contaminar pela beleza surreal como meio de buscar a liberdade da criação, fugindo das limitações impostas pelas chamadas escolas literárias. Por isso o autor caminhou na contramão da sociedade material. Assim, seus poemas exploram sonhos, fantasias, visões e alucinações.

Foi necessário registrar pesquisas acerca da poesia quintaneana que percorreu vários estilos e tantos “ismos” para fazer morada na modernidade. Ficou evidenciado que Mario Quintana discorreu sobre o fazer poético exercitando sua veia metalinguística, assim como a intertextualidade e o humor.

Por fim, voltamo-nos para o imaginário e o conceitual na poesia de Quintana. Para tanto, destacamos o imaginário na realidade e a influência da memória na poesia de Quintana.

A escolha das obras Aprendiz de Feiticeiro e Espelho Mágico justifica-se pelo poder de transportar o leitor para múltiplos universos.



## REFERÊNCIAS

ALVES, Castro. “Ao romper d’alvas”. In: *Os escravos*. São Paulo: Martina, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Calos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

\_\_\_\_\_. *Tempo vida Poesia – Confissões no rádio*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

\_\_\_\_\_. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

ARISTÓTELES. *A poética Clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino*; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruma. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. 4. ed. São Paulo: UNESP/ HUCITEC, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BÉRGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da COMICIDADE*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BILAC, Olavo. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BORDINI, Maria da Glória. “Imaginação moderna e intimidade com o leitor”. In: SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *Mário Quintana*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997.

CARVALHAL, Tania Franco. “Itinerário de Mário Quintana”. IN: QUINTANA, Mário. *Poesia Completa*. Org. CARVALHAL Tania Franco. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

\_\_\_\_\_. “Cronologia da vida e da obra”. In: QUINTANA, Mário. *Mário Quintana: Poesia Completa*. Org. CARVALHAL, Tania Franco. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. RJ. José Olympio, 2002.

CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão]. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

CRUZ E SOUZA, João da. *Missal e broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CUNHA, Fausto. "Poesia e poética de Mário Quintana". In: QUINTANA, Mário. *Poesia Completa*. Org. CARVALHAL, Tania Franco. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

FACHNELLI, Nelson. *Mário Quintana: vida e obra*. Porto Alegre: Bels, 1976.

FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garça: UFMT-Centro Pedagógico de Barra do Garça, 1987.

\_\_\_\_\_. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia, UFG, 1986.

FIGUEIREDO, Maria Virgínia Poli de. *O uni-verso de Quintana*. Caxias do Sul: EDUCS, 1976.

FISCHER, Luís Augusto; FISCHER, Sérgio Luís. *Mário Quintana: uma vida para a Poesia*. Porto Alegre: WS Editor, 2006.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUERRA, Gregório de Matos. In: *Poesia Barroca*. Antologia. Introdução, Seleção e Notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. In CAMPADELLI, Samira. Org. *Tomás Antônio Gonzaga*. São Paulo: Abril, 1980.

\_\_\_\_\_. *Cartas chilenas*. In CAMPADELLI, Samira. Org. *Tomás Antônio Gonzaga*. São Paulo: Abril, 1980.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1976. (Col. Nossos Clássicos).

HEGEL, Geroge W. Friederich. *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Laura Borba Moosburger. Curitiba: 2007.

\_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1988.

HORÁCIO. In: ARISTÓTELES. *A poética Clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino*; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruma. São Paulo: Cultrix: 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1 Trad. Johannes Kreschmer São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 2 Trad. Johannes Kreschmer São Paulo: Ed. 34, 1999.

JUNQUEIRA, Ivan. *À sombra de Orfeu: ensaios*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

LUCAS, Fábio. Simplicidade e elevação. In: SCHMIT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. Mário Quintana. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *O imaginário é uma realidade*. 2001.

MEIRELES, Cecília. *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

OLIVEIRA, Alberto de. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1959. (Col. Nossos Clássicos).

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Saravary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. “Verso e prosa”; “Imagem”. “Signo em rotação” In: *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PLATÃO. Livro III. Col. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

POUND, Ezra. *A Arte da Poesia*. Ensaios Escolhidos por Ezra Pound. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 21- 96.

\_\_\_\_\_. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. SP: Cultrix, 2002. 218 p.

QUINTANA, Mário. *Poesia Completa*. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguillar, 2005.

\_\_\_\_\_. *O aprendiz de feiticeiro seguido de Espelho mágico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

SARTRE, Jean Paul. *L'imaginaire*. Gallimard, Paris, 1940. In: DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *L'imagination*. P.U.F., Paris, 1950. In: DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. "Para amadores de Poesia". In: SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *Mário Quintana*. Porto Alegre: Unidade Editora, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. "Fragmentos críticos". In: CHIAMPI Irlemar (Coord.). *Fundadores da Modernidade*. São Paulo: Ática. 1991.p. 35-44.

STEEN, Elda van. *Viver & escrever*. v.1. Porto Alegre: L&PM, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_. *La poesia brasileña em la actualidad*. Montevideo: Editorial Letras, 1969. In: *Retórica do silêncio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TREVISAN, Armindo. *Mário Quintana: poeta gaúcho e universal*. Porto Alegre: Prata, 1996.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.