Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Marcos Xavier Borba

Mário Quintana em verso e prosa: uma teoria do poético e da leitura

Rio de Janeiro
2006

Marcos Xavier Borba

Mário Quintana em verso e prosa: uma teoria do poético e da leitura

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. André Crim Valente

Rio de Janeiro

2006

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

Q7 Borba, Marcos Xavier.
Mário Quintana em verso e prosa: uma teoria do poético e da leitura / Marcos Xavier Borba. – 2006.
239 f.

Orientador: André Crim Valente.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Quintana, Mário, 1906-1994 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses. I. Valente, André Crim. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte

_____ _____

Assinatura Data

Marcos Xavier Borba

Mário Quintana em verso e prosa: uma teoria do poético e da leitura

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua portuguesa.

Aprovada em 09 de março de 2006.

Banca Examinadora:

_____
Prof. Dr. André Crim Valente (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr. José Carlos Santos de Azeredo
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr. Agostinho Dias Carneiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____
Prof. Dr. Claudio Cezar Henriques
Instituto de Letras da UERJ

_____
Profª. Dra. Sigrid Castro Gavazzi
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2006

Para Durval, Eredenéa, Rose e Carla

... e a todos que amam a boa Poesia.

AGRADECIMENTOS

Ao amigo-orientador André Valente pela sábia e fraternal convivência. Aos doutores-orientadores da Pós-Graduação da UERJ pelos ensinamentos. Aos membros da banca pela pertinência dos comentários enriquecedores. Aos amigos do Doutorado da UERJ, do CEFET e do Estado pelo companheirismo e incentivo.

RESUMO

BORBA, Marcos Xavier. *Mário Quintana em verso e prosa*: uma teoria do poético e da leitura. 2006. 239 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

O maior diferencial entre o trabalho aqui proposto e outros já realizados por doutorandos em literatura brasileira é o olhar voltado para os aspectos lingüísticos. Em outros termos, esta tese visa provar que Mário Quintana foi um poeta da língua, pois soube, como poucos, manejar os recursos expressivos do nosso vernáculo com a finalidade de transmitir sua mensagem poética. Outro objetivo desta pesquisa seria o resgate da obra de Quintana para as novas gerações. Assim, busco analisar de que forma a morfossintaxe, a semântica, a fonética e a estilística em Mário Quintana contribuem para a construção da sua poética. O corpus constitui-se de poemas, prosas poéticas e epigramas pertencentes aos livros Apontamentos de história sobrenatural e Caderno H (não exclusivamente) que são trabalhados estilisticamente nos aspectos lingüístico-literários essenciais. As características principais estudadas são: a intertextualidade, as marcas de oralidade, a poética e a linguagem em Mário Quintana.

Palavras-chave: Intertextualidade. Marcas de oralidade. Poética.

ABSTRACT

The major difference between the work proposed here and the others that have already been performed by experts (PHDs) in Brazilian literature is the focus on linguistic features. In other words, this thesis aims at proving that Mário Quintana was a language poet because he knew how to manipulate the expressive Portuguese resources to communicate his poetic message. Besides, another objetive of this research is to recover Quintana's work for the new generations. So, I intend to analyse, in detail, how morphosintaxes, semantics, phonetics and stylistics in Quintana's work contribute to the construction of his poetics. The corpus consists of poems, poetic proses and epigrams from the books Apontamentos de história sobrenatural and Caderno H (not exclusively) which are analised in the essencial linguistic and literary aspects. The main studied features are Mário Quintana's intertextuality, orality marks, poetics and language.

Keywords: Intertextuality. Orality marks. Poetics.

RESUMÉ

La principale différence entre le travail ici proposé et d'autres déjà réalisés par des experts en littérature brésilienne semble être le regard vers les aspects linguistiques. C'est-à-dire que cette thèse se propose de prouver que Mário Quintana a été um poète de la langue, car il a su, comme peu d'autres, manipuler les ressources expressives de la langue portugaise pour transmettre son message poétique. D'ailleurs, un autre objectif de cette recherche c'est la découverte de l'oeuvre de Quintana pour les nouvelles générations. Alors, je cherche d'analiser, en détail, comment la morpho-syntaxe, la sémantique, la phonétique et la stylistique chez Quintana contribuent pour la construction de sa poétique. Le corpus est constitué des poèmes, des proses poétiques et des épigrammes recueillis des livres Apontamentos de história sobrenatural et Caderno H (pas exclusivement) qui sont analysés stylistiquement sur des aspects linguistiques et littéraires. Les caractéristiques principales sont: l'intertextualité, les marques d'oralité, la poétique et le langage chez Mário Quintana.

CHAVE DAS SIGLAS DA OBRA DE MÁRIO QUINTANA

- R.C. = A rua dos cataventos.
- C. = Canções.
- S.F. = Sapato florido.
- A.F. = O aprendiz de feiticeiro.
- E.M. = Espelho Mágico.
- P.M.T. = Da preguiça como método de trabalho.
- ET = Esconderijos do tempo
- AH.S. = Apontamentos de história sobrenatural.
- V.H. = A vaca e o hipogrifo.
- C.H. = Caderno H.
- P.V. = Preparativos de viagem.
- C.I. = A cor do invisível.
- N.A P = Nova antologia poética.
- V.D. = Velório sem defunto.
- P.C. = Poesia completa.

Sinopse

A construção de uma teoria do poético e da leitura da obra de Mário Quintana: uma análise lingüístico-literária.

SUMÁRIO

Introdução..... 3

Capítulo I: O Intertexto na prosa-poética de Mário Quintana 13

1.Considerações Iniciais..... 13
1.1.Considerações Teóricas..... 15
1.1.1. Outras visões sobre intertextualidade..... 20
1.2. Análise do corpus..... 27

1.2.1. Intertextualidade interna..... 27
1.2.2. Intertextualidade externa explícita..... 29
1.2.3. Intertextualidade externa implícita..... 32

Capítulo II: As marcas de oralidade em Quintana..... 38

2. Considerações Iniciais..... 38
2.1. Considerações Teóricas..... 41

2.1.1. Enunciação / enunciado..... 41
2.1.2. Marcas da enunciação no enunciado 43
2.2. Narrativa oral / narrativa escrita (literária)..... 44
2.2.1. As marcas do narrador e do interlocutor no texto narrativo..... 44
2.2.2. O discurso direto, indireto e indireto livre..... 45
2..3. Variedades lingüísticas..... 46
2.3.1. Dialetos socioculturais..... 46
2.3.1.1. Linguagem culta / linguagem popular..... 46
2.3.2. Linguagens situacionais..... 48
2.4. Língua falada / língua escrita..... 49
2.4.1. Características gerais da língua falada..... 50
2.4.2. Características específicas da língua falada..... 51
2.4.2.1. Fonéticas..... 51
2.4.2.2. Morfossintáticas..... 51
2. 4.2.3. Léxico-semânticas..... 52
2.4.3. Língua literária / língua falada..... 53

2.5. As marcas de oralidade na prosa-poética de Quintana..... 54
2.5.1. Corpus e análise..... 55

Capítulo III: A Poética e/de Mário Quintana..... 72

Epígrafes..... 72

A Poética e Mário Quintana..... 73

3.1. Considerações Teóricas..... 73

3.2. Estilo Lírico: a recordação..... 76
3.2.1. Características da poesia lírica..... 83
3.2..1.1. A unidade entre a música das palavras e de sua significação..... 84
3.2.1.2. Renúncia à coerência gramatical, lógica e formal..... 85
3.2.1.3. Poesia da solidão..... 86
3.2.1.4. O caráter diferente do "eu" usado pelo poeta lírico..... 87
3.2.1.5. Conclusões sobre o lírico..... 90

3.3. Estilo Épico: a apresentação..... 97
3.4. Estilo Dramático: a tensão..... 101

3.5. A Poética de Mário Quintana..... 110

3.5.1. Considerações iniciais..... 110
3.5.2. A poética de Mário Quintana..... 112
3.5.2.1. O fundamental da obra de Quintana (cronologicamente)..... 113

Capítulo IV: A linguagem em Mário Quintana..... 169

Epígrafes..... 169

4.1. Considerações Iniciais..... 170
4.2. Análise do Corpus..... 173
V. Conclusão..... 194
VI. Referências Bibliográficas..... 198
VII. Anexo..... 204

INTRODUÇÃO

Há muito tempo, a diversidade e a criatividade no emprego de recursos estilísticos (semânticos, morfossintáticos, fonéticos), por parte do poeta Mário Quintana, vêm despertando a minha atenção e o meu interesse. Como leitor contumaz dos livros do autor e admirador inconteste de sua obra, venho considerando a necessidade de um estudo mais acurado e aprofundado dos procedimentos lingüístico-literários utilizados e de que forma estes engendrariam a poesia. Cabe salientar que estou considerando poesia como sendo, segundo Secchin, a "palavra vigorosa diante de todo arbítrio classificatório, a pulsação discursiva que não se pode catalogar senão nas margens". (p.18)

Na qualidade de professor de Ensino Médio e Superior, a experiência em sala de aula vem confirmando a antiga suspeita de que o estudo da Morfologia, da Sintaxe, da Fonética e da Semântica não pode se ater exclusivamente às regras propostas pela gramática tradicional. As recentes pesquisas (mais abrangentes e flexíveis) de lingüistas renomados abrem novas perspectivas de análise de textos dos mais variados níveis. Só assim a dinamicidade da língua poderá ser percebida em toda a plenitude. Em outras palavras, a sua força expressiva não pode nunca ser aprisionada em normas fechadas.

Neste sentido, a leitura de autores, com pleno domínio das estruturas lingüísticas e de criatividade à flor da palavra, possibilita a percepção de que o conteúdo, o contexto e a visão particular do escritor apresentam-se como fundamentais para a verdadeira compreensão da riqueza da língua.

Cumpre ressaltar que o maior diferencial entre o trabalho aqui proposto e outros já realizados por doutorandos em literatura brasileira é o olhar voltado para os aspectos lingüísticos.

A tese da doutora Olga Restum, por exemplo, “Mário Quintana: recepções críticas e leitura avulsa” defendida na PUC/RJ, baseia-se na Estética da Recepção de Iser e Jauss. Esta corrente de crítica literária tem concentrado seus estudos no processo de recepção da obra de arte. Além disso, ao considerar “a dinâmica do relacionamento autor-obra-leitor, atribui o papel de maior destaque à figura do leitor — até então o menos privilegiado do conjunto — ainda que tenha sempre permanecido na mira, enquanto “público”, e assim lembrado pela crítica.” (Restum, considerações iniciais, p.1)

Já esta tese visa provar que Mário Quintana foi um poeta da língua. Em outros termos, procura comprovar que este poeta soube, como poucos, manejar os recursos da língua portuguesa para transmitir sua mensagem poética.

Outra motivação minha seria o resgate da obra de Mário que, por sinal, já vem se anunciando há algum tempo. Os livros didáticos (desde o Ensino Fundamental) costumam incluir, amiúde, textos do autor, sempre com enorme identificação por parte do corpo docente e discente. Poetas maiores como Drummond e Bandeira há muito consideravam Quintana um igual. Isto pode ser comprovado pela correspondência entre os três poetas.

Um índice contundente do resgate da obra do autor foi o lançamento, em setembro de 2005, pela prestigiosa Editora Nova Aguilar da obra completa de Quintana. Tal iniciativa vem responder a uma necessidade urgente de reavaliação da poética de Quintana.

Por seu turno, a Editora Globo resolveu reeditar os 18 livros mais significativos da obra do poeta, acompanhados sempre de estudos críticos detalhados, visando ao resgate da obra e do autor para as novas gerações de leitores.

Voltando ao estudo aqui proposto, não pretendo descartar a importância do conhecimento das regras e observações propostas pelos gramáticos, mas, antes, acrescentar outras teorias que permitam uma visão mais abrangente da diversidade expressiva do vernáculo.

Mário Quintana, em vários poemas, de maneira irreverente e didática, transmite-nos a sua competência morfossintática e semântica da língua. Vejamos, à guisa de exemplo (retirado do *Caderno H*), como o escritor ensina, através de uma metáfora, as possibilidades expressivas das reticências.

Reticências

As reticências são os três primeiros passos do pensamento
que continua por conta própria o seu caminho... (P.C., p. 286)

Cabe notar o emprego das reticências, exatamente com a função sugerida, no final do epigrama acima.

No mesmo livro, encontramos o texto *Da pontuação* em que o poeta brinca com uma possibilidade, não prevista pelos gramáticos, de uso do ponto-e-vírgula.

Da pontuação

E o que mais me encantava em Gabriela é que ela usava o meu nome como ponto-e-
vígula. (P.C., p. 272)

Em outro momento, o autor demonstra, de maneira bem-humorada, a função "acessória" dos parênteses.

Parênteses

> Conversa de velho é cheia de parênteses e esses parênteses são cheios de parentes... (P.C., p. 249)

Através da ironia, Mário Quintana nos lembra de que a sonoridade das palavras atinge, freqüentemente, nossos sentimentos, ou seja, nunca ficamos imunes a ela (s).

Cumpre registrar a coincidência com a teoria de alguns lingüistas, como Pierre Guiraud, de que a criação dos vocábulos seria, na origem, motivada.

Indecência

> Na verdade, a coisa mais pornográfica que existe é a palavra “pornografia”.(P.C., p.246))

Outro aspecto interessante, que atrai a atenção nos textos de Quintana, é a liberdade total de expressão, professada por ele com orgulho, em diversas oportunidades.

Das escolas

> Pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua. (P.C., p.248)

Ou ainda.

Das escolas poéticas

> A minha escola poética? Não freqüento nenhuma.
> Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho...
> Tão bom! (P.C., p.267)

Sendo poeta, Quintana não pode deixar de salientar a importância dos variados aspectos das palavras: morfológico, fonológico, semântico, e, obviamente, estilístico.

Palavras

I

Há palavras verdadeiramente mágicas. O que há de mais assustados nos monstros é a palavra “monstro”. Se eles se chamassem leques ou ventarolas, ou outro nome assim, todo arejado de vogais, quase tudo se perderia do fascinante horror de Frankenstein...

II

Mas há palavras infelizes. Umbigo, por exemplo. Um dia Álvaro Moreyra me disse que umbigo era a palavra mais engraçada da língua portuguesa. Engraçada, não! Triste é que é. Por culpa sua, como jamais poderemos cantar o umbigo da bem-amada? Eis aí um encanto para sempre oculto...

III

Em compensação, temos a palavra “voluptuosidade”, tão sinuosa, tão espreguiçada, tão ela mesmo... Por sinal que, como a suspeitasse de galicismo, propôs o clérigo Bluteau, já no século XVIII, substituí-la por “voluptade” — o que bem evidencia as castas virtudes do saudoso frade.

IV

E não sei ao certo quem era ela, nem o que ela fez, mas tenho a certeza de que Dona Urraca
foi uma das princesas mais infelizes do mundo...

(...)

VII

Nem faltará algum leitor metido a profundo que me julgue à tona das coisa ao me ver tão ocupado com palavras. Escusado lembrar-lhe que a poesia é uma das artes plásticas e que o seu material são as palavras, as misteriosas palavras... (P.C., p.269)

Em relação à adequação da forma ao contexto/conteúdo, o mestre nos ensina que cada situação requer um estilo.

Da beleza clássica

O nariz grego, hoje, nos parece um nariz postiço.
Não pega. (P.C., p.275)

De tudo quanto foi exposto, posso considerar que os estudos morfossintáticos, semânticos, fonéticos e estilísticos não devem se prender apenas aos preceitos descritos pelos gramáticos. Devem-se observar na prática de autores, que dominam as estruturas da língua (como Quintana), as infinitas possibilidades de expressão oferecidas a fim de enriquecer a percepção e de libertar a escrita das amarras restritivas das normas gramaticais. Só então, pode-se chegar à visão defendida por estudiosos, como José Carlos de Azeredo, que na *Apresentação* dos F*undamentos de Gramática do Português* declara:

> "...sendo a língua, ao mesmo tempo, um meio de expressão de todos os conteúdos que a mente humana pode conceber e um meio de comunicação desses conteúdos nas mais diversas situações e para os mais variados fins, ela tem a natureza de um sistema extraordinariamente versátil e adaptável."

O objetivo geral desta tese é empreender uma análise estilística, ou seja, observar de que forma a morfossintaxe, a semântica e a fonética em Mário Quintana contribuem para a construção do poético.

Para tal, poemas, prosas poéticas e epigramas pertencentes aos livros *Apontamentos de História Sobrenatural* e *Caderno H* (principalmente, mas não exclusivamente) serão examinados nos aspectos lingüístico-literários essenciais visando à compreensão de como o manejo daqueles recursos auxilia na efetivação da mensagem poética.

Convém ressaltar que os fundamentos teóricos de lingüistas consagrados e os estudos de teóricos da literatura servirão de embasamento para tais análises.

Outros objetivos específicos, por estarem diretamente relacionados àquele objetivo geral, podem ser destacados:

- Demonstrar que a ruptura com a norma deve ser resultado de uma escolha consciente por parte do autor do texto.

- Relacionar o texto à sua função específica no ato comunicativo.

- Estabelecer a ligação entre o texto produzido pelo poeta e o momento histórico no qual se encontra inserido.
- Perceber a leitura como uma atividade que propicia a ampliação da visão de mundo de quem lê.
- Quebrar preconceitos em relação a novas e possíveis formas de comunicação escrita através da leitura de textos que trabalhem criativamente a linguagem.
- Perceber e estudar o diálogo — a intertextualidade — dos textos de Quintana com outros de autores diversos e de épocas diferentes.
- Analisar os textos de Quintana sob a ótica da Poética. Notar de que forma a Lírica, a Épica e a Dramática se misturam na obra do autor, apesar do predomínio da Lírica.
- Observar e analisar a presença constante de marcas de oralidade nos textos-poéticos do autor.

O homem na condição de ser social precisou desenvolver meios de comunicação. Estes podem ocorrer através de palavras — a comunicação verbal — ou através de outros sistemas de sinais — a comunicação não-verbal. Cumpre relembrar que ambas são criações do homem para permitir a vida em sociedade.

A linguagem verbal, indiscutivelmente, apresenta-se como o mais complexo dos códigos elaborados pela humanidade, apesar de isto não constituir qualquer superioridade desta em relação aos demais códigos.

Esta riqueza de possibilidades, no entanto, encontra-se tolhida não só pela necessidade de adequação do conteúdo ao contexto, mas também pela finalidade do texto construído. Dependendo desta última, podem-se considerar diferentes funções da linguagem.

Outro ponto fundamental é a diferença entre a língua falada e a escrita.

Segundo lingüistas renomados, como Preti e Castilho, a escrita não pode ser considerada como uma representação da fala. Nesta ocorrem muitos recursos não possíveis na escrita, tais como, gestos, expressões faciais e corporais, olhares, entre outros.

Não custa lembrar que vou me ater, nesta pesquisa, ao código escrito, já que trabalharei com poemas de Mário Quintana. Todavia, devo realçar a proximidade da linguagem verbal escrita com a falada devido à preocupação do autor em retratar, com freqüência, simulacros de situações cotidianas. Esta interação entre os dois domínios não será, de forma alguma, negligenciada nesta tese.

Sendo o objeto desta pesquisa a linguagem poética, cumpre não esquecer a preocupação crucial de Quintana com a mensagem. Em outras palavras, o essencial não é o que se diz, mas, antes, a maneira nova, particular, original, diferente, criativa de dizer.

Na condição de poeta, Mário Quintana dá preferência à conotação privilegiando a linguagem metafórica na qual o simbólico encontra-se no mais alto grau de complexidade.

> "...entende-se por <u>função poética</u> a utilização da língua para produzir mensagens que se impõem à atenção do leitor/ouvinte pela forma como estão construídas: é o que acontece com vários slogans publicitários e, de modo particular, com o chamado discurso poético: 'As folhas enchem de ff as vogais do vento'.(M. Quintana, 1966)" (Azeredo, p. 22)

Cumpre salientar que teóricos como Mattoso Câmara, Assis Rocha, Azeredo, Carone (Morfossintaxe); Guiraud, Ullmann, Geraldi (Semântica); Valente, Basílio, Nelly Carvalho, Laroca (Neologismo) devem embasar, com estudos e reflexões consistentes, as análises realizadas no *corpus* pesquisado.

Além deles, o cuidadoso trabalho, sobre estilística do som, da palavra, da frase e da enunciação, empreendido por Nilce Sant'Anna Martins, na obra de referência *Introdução à estilística, a expressividade na língua portuguesa*, norteará a pesquisa pretendida.

No tocante à Poética, Staiger, Bosi, Moisés, Pound e Sant'Anna darão embasamento à análise da obra de Quintana.

Cumpre salientar que o *corpus* da tese é constituído de poemas, prosas poéticas e epigramas de Mário Quintana e que ela se divide em quatro capítulos.

No primeiro, tratarei do diálogo constante dos textos de Quintana com outros de autores de épocas diversas e do próprio autor: *O intertexto em MárioQuintana*.

No segundo, abordarei o constante emprego de um registro coloquial com fortes marcas de oralidade para atrair a atenção do leitor iniciante (normalmente não-acostumado com registros formais). Depois de "fisgado" pela linguagem mais simples, cotidiana e fácil, o leitor é conduzido pelo jogo de palavras, entre outros recursos lingüísticos, a novos níveis de compreensão.

O terceiro capítulo analisará os diferentes estilos e a mescla criativa de gêneros seja nos poemas, nas prosas poéticas ou nos epigramas do *corpus* destacado. Nesta parte,

poder-se-ão notar as características marcantes do pós-modernismo como a fragmentação da realidade e a anteriormente mencionada intertextualidade.

O último capítulo constará de textos selecionados da obra de Quintana analisados através do levantamento dos inúmeros recursos estilísticos (morfossintáticos, semânticos, fonéticos) visando à comprovação de que nos encontramos diante de uma estrela maior da nossa constelação de poetas, junto com Drummond, Bandeira, João Cabral, Cecília Meireles, Murilo Mendes, entre poucos outros.

Por fim, gostaria de justificar o emprego da 1ª pessoa do singular no desenvolvimento desta tese. Optei, de comum acordo com o orientador, por este uso a fim de demonstrar o meu compromisso pessoal com o que afirmo, visto que pretendo assumir, inteiramente, todas as afirmações nela contidas. O uso da 1ª pessoa significa, então, assumpção, autenticidade ao dizer.

Capítulo I: O INTERTEXTO NA PROSA-POÉTICA DE MÁRIO QUINTANA.

1. Considerações Iniciais

Desde os primeiros contatos, ainda na juventude, com a obra de Mário Quintana, o "estilo do inesperado" despertou minha curiosidade. O autor apresentava-se multifacetado, ora com características românticas ("E tu, por que é que me chamas Morte? Eu sou, apenas, tua alma..."), ora realistas ("A morte não iguala ninguém: há caveiras que possuem todos os dentes."), outras surrealistas ("Em compensação as velhinhas que fazem renda viram fio...Fio sim senhor! Esses fios que vagam soltos no ar...Que ninguém sabe de onde vêm... E se prendem num galho morto...No chapéu do viajante solitário... No freio do seu cavalo...Que se prendem, desesperadamente, num lábio fresco, numa trança ao vento...") e outras ainda com visão irônica (modernista) em relação à vida sem sentido do homem contemporâneo ("Vivência - O bom das filas é nos convencerem de que afinal esta pobre vida não é tão curta como dizem.") . Tudo isto, no entanto, com uma criatividade desconcertante através de textos marcados por enganadora simplicidade.

Pode-se constatar a afirmação acima em passagens como o poema *O auto-retrato* em que o velho impregnado de reminiscências da infância adverte-nos sobre seu (nosso) futuro:

"No final que restará?

Um desenho de criança...

corrigido por um louco!”-(AHS. In: Poesia completa, p.393)

Em outros momentos inspirados, o cidadão do século XX, sem deixar de ser de todos os tempos, discute as suas (nossas) eternas dúvidas como únicas certezas.

O poeta

Venho do fundo das Eras
Quando o mundo mal nascia...
Sou tão antigo e tão novo
como a luz de cada dia!”(CI. In: P.C., p.868)

e

Interrogações

Nenhuma pergunta demanda resposta
cada verso é uma pergunta do poeta
E as estrelas...
as flores...
o mundo...
são perguntas de Deus.(AHS. In: P.C., p.390)

Às verdades científicas contrapõe as (in)certezas individuais/universais. Os jogos com conceitos, dogmas, certezas e ilusões desvendam o poeta que só acredita naquilo que, no momento, parece sentir como verdade, apesar de que esta pode e deve mudar a cada momento devido às infinitas possibilidades de “verdades” existentes em cada novo dia.

Poemas
(...)
E se o que tanto buscas só existe
em tua límpida loucura
— que importa?—
isso...

exatamente isso
é o teu diamante mais puro!(AHS. In: P.C.,p.399)

Cabe observar que a razão e a emoção amalgamam-se neste poeta universal de Porto Alegre a fim de revelar outros meios de apreender o inapreensível. Em outros termos, Quintana empreende a busca da "cor do invisível".

As contradições, em um mundo com tantas certezas absurdas, afloram em poesias impregnadas de antíteses, paradoxos, oxímoros que acabam por desvendar a missão do poeta.

Simultaneidade

— Eu amo o mundo! Eu detesto o mundo!

— Eu creio em Deus! Deus é um absurdo!
— Eu vou me matar! — Eu quero viver!
— Você é louco?
— Não, sou poeta. (CI. In: P.C.,p. 873)

No poema anterior, Quintana deixa claro que o Poeta não pode se fechar em um mundo estático, mas antes refletir todas as opções de percepção de mundo em qualquer momento da vida do homem.

Cumpre salientar que em "Simultaneidade" Mário dialoga com o metapoema "Motivo" de Cecília Meireles em que ela afirmava:

"... Eu canto porque o instante existe
E minha vida está completa
Não sou alegre
Nem sou triste
Sou Poeta."

Este aspecto fundamental na obra de Quintana — suas constantes releituras de outros autores, do mundo e de si mesmo — levou-me a empreender esta pesquisa sobre o intertexto na prosa-poética do autor.

1.1. Considerações Teóricas

Durante a década de 90 (no Brasil), os estudos lingüísticos privilegiaram a investigação do texto em função das noções de coerência e coesão. Esta perspectiva inovadora questiona a visão reducionista da gramática tradicional que fragmentava o texto enfatizando a classificação de orações e a análise de termos. A nova abordagem recebe suporte teórico da Lingüística Textual (LT) e da Análise do Discurso (AD). Diversos trabalhos surgem, destacando-se três estudos: Beaugrande & Dressler (1976), Halliday & Hasan (1976) e Charolles (1978).

No Brasil, tais estudos tornam-se a base para as pesquisas de Koch, Fávero, Costa Val, Valente entre outros.

Entre as várias definições para *texto*, destacam-se as seguintes de Halliday & Hasan, traduzidas da obra *Cohesion in English* por Valente no artigo *Intertextualidade*: “uma unidade lingüística concreta em uma dada interação comunicativa” ou “a palavra texto é usada em lingüística para referir-se a qualquer passagem, falada ou escrita, de qualquer tamanho, que realmente forma um todo unificado”.

Outro princípio fundamental para esta abordagem é a *textualidade,* ou seja, “o conjunto de características que fazem com que um texto seja um texto, e não um amontoado de frases.”(Halliday & Hasan)

Mas, o que seria coerência e coesão em um texto dado?

Para Fávero, no livro *Coesão e coerência textuais*, o princípio da coerência é o da unidade de sentido do texto, isto é, ela estaria ligada ao nível macrotextual enquanto que a coesão, "ligação das idéias do texto" estaria no nível microtextual ou o da realização concreta do texto.

Fávero destaca 3 (três) aspectos para uma boa compreensão de um texto, a saber:

1º) o pragmático: refere-se ao funcionamento, à atuação informacional e comunicativa;

2º) o semântico-conceitual: relativo à sua coerência;e,

3º) o formal: concernente à sua coesão.

A partir desses pontos de vista é possível empreender diversas análises de um mesmo texto.

Beaugrande & Dressler, na obra *Introduction to Text Linguistics*, por sua vez, propõem sete princípios da textualidade. Os dois primeiros, a coerência e a coesão referem-se aos elementos lingüísticos e conceituais do texto. Ao lado desses, outros cinco (aceitabilidade, intencionalidade, informatividade, intertextualidade e situcionalidade) tratariam mais do aspecto pragmático do processo comunicativo.

A aceitabilidade refere-se à atitude do receptor frente aos textos, isto é, se os textos apresentam relevância ou utilidade para ele.

A intencionalidade concerne à atitude do autor que busca apresentar um texto coerente e coesivo, ou seja, o remetente intenta criar um texto com sentido para o destinatário.

Cabe ressaltar o elo de ligação forte entre a aceitabilidade e a intencionalidade, já que a primeira depende da segunda.

Outro princípio essencial, a informatividade procura alcançar o equilíbrio entre informações novas ou não. Isto se dá porque tanto o excesso quanto a escassez de dados pode prejudicar o entendimento de um texto.

Convém lembrar que o conhecimento de mundo partilhado entre o autor e o receptor facilita sobremaneira a compreensão da mensagem.

O fenômeno da relação dialógica entre textos, ou intertextualidade, ressalta como fundamental para o entendimento do texto. Segundo Laurent Jenny, ela pode ser: a) interna: quando o autor cita a si próprio; ou b) externa: quando cita outros autores.

A intertextualidade externa comporta uma subdivisão, a saber: a) explícita: quando há a citação na íntegra de frase, verso ou fragmento de texto; e b) implícita: quando ocorre a citação parcial, modificada.

Não me parece ocioso ressaltar que os meios de comunicação utilizam em larga escala o recurso da intertextualidade ou intertexto. (ex: Propaganda de fábrica de automóveis retomando a expressão popular cristalizada “Só no dia de São Nunca!” com nova leitura.)

Cumpre diferençar a intertextualidade, isto é, o trabalho consciente de transformação e assimilação de vários textos em um texto centralizador com sentido, da soma confusa e misteriosa de influências.

O último princípio, o da situacionalidade, trata dos fatores relevantes de um texto em uma situação comunicativa.

Neste momento, parece-me oportuno citar as conclusões apresentadas por Halliday & Hasan sobre coesão:

> “o conceito de coesão é semântico; refere-se às relações de significado que existem dentro do texto, e que o definem como um texto. A coesão ocorre quando a interpretação de algum elemento do discurso é dependente de um outro. Um pressupõe o outro, no sentido de que ele não pode ser efetivamente decodificado exceto por referir-se ao outro.”

Voltando à intertextualidade, objetivo deste capítulo, podemos afirmar que a externa prevalece sobre a interna, pois esta última, amiúde, pode ser vista como "demonstração de vaidade ou cabotinismo"(Valente,p.181). No entanto, a intertextualidade interna pode revelar, no contexto da obra de um autor, uma reflexão, ou melhor, uma mudança de rumo na visão do escritor sobre o mundo ou até sobre sua própria poética.

Um exemplo clássico deste tipo de intertextualidade é a revisão que Drummond empreende de sua visão de mundo em momentos diferentes de sua obra.

(...) Mundo mundo vasto mundo
mais vasto é o meu coração. (Poema de sete faces)

e

Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.
nele não cabem nem as minhas dores. (...)
(Mundo grande)

A intertextualidade externa implícita exige do receptor/leitor um maior conhecimento partilhado de mundo, caso contrário o destinatário não conseguirá decodificar a mensagem:

Fatalidade

O que mais enfurece o vento são esses poetas inveterados que o fazem rimar com lamento.(CH. In: P.C., p. 246)

No poema acima, Quintana, de forma irônica, critica certas escolas (como a parnasiana e a simbolista) que valorizariam sobremaneira a sonoridade (rima), em detrimento tanto do conteúdo quanto da mensagem poética.

Laurent Jenny, no artigo “A estratégia da forma” inserido na revista “Poétique” define intertextualidade como “a soma dos textos existentes” (p.21). Tal conceito nos remete ao de polifonia e ao de dialogismo de Bakhtin. Em outros termos, poder-se-ia afirmar que cada novo texto ou se apresenta como uma “estilização” (convergente/concordante) ou como uma “paródia” (divergente/discordante) de outro(s) texto(s) anteriormente escritos.

Affonso Romano, a respeito do assunto, divide um novo texto em “paródia” ou “paráfrase”. O consagrado escritor define esta como “dizer-se a mesma coisa com outras palavras”, ou seja, fazer-se a reescritura de um texto.

1.1.1. Outras Visões sobre Intertextualidade.

No livro *Intertextualidades: teoria e prática* das professoras-pesquisadoras Graça Paulino, Ivete Walty e Maria Zilda Cury, a intertextualidade é definida como “a apropriação de outros textos”. Segundo estas, “a apropriação, enquanto prática intertextual, transita de um ato legítimo e, às vezes, inevitável, até a ilegalidade do plágio”. (p.22)

Cabe salientar, por exemplo, a postura antropofágica do movimento modernista brasileiro que assume a apropriação de outros textos para “devorá-los” e , em seguida, “regurgitá-los” em uma nova contextualização. Mário de Andrade, no *Prefácio Interessantíssimo,* assumia: “*Sinto que meu copo é grande demais para mim, e ainda bebo no copo dos outros”*.

Cumpre, igualmente, lembrar que a retomada de um texto por outro(s), em qualquer literatura, constitui uma constante. No Brasil, o exemplo mais flagrante dessa retomada é a famosa *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, que já foi e continua(rá) a ser parafraseada e/ou parodiada em situações várias não apenas por escritores, mas também por jornalistas,

publicitários, entre outros. O próprio Mário Quintana, no poema *Uma Canção* (citado adiante), faz uma paródia do texto de Gonçalves Dias.

Aquelas mesmas pesquisadoras argumentam que as práticas intertextuais apresentam várias formas de apropriação textual, a saber: a) paráfrase; b) paródia; c) pastiche; d) epígrafe; e) citação; f) referência; g) alusão e h) tradução.

A paráfrase, segundo elas, ocorreria quando "a recuperação de um texto por outro se faz de forma dócil". Acrescentam, ainda, que "resumir ou recontar uma história é parafraseá-la"(p. 30):

> Hamletiana
>
> Ser ou estar ... eis a questão!(CH. In: P.C., p.345))

Já a paródia apresenta um "tom crítico ou irônico" pois, "rompe com o modelo retomado, sutil ou abertamente". (p. 36)

> Uma Canção
>
> Minha terra não tem palmeiras
> E em vez de um mero sabiá
> Cantam aves invisíveis
> Nas palmeiras que não há
>
> Minha terra tem relógios,
> Cada qual com a sua hora
> Nos mais diversos instantes...
> Mas onde o instante de agora?
>
> Mas onde a palavra "onde"?
> Terra ingrata, ingrato filho,
> Sob os céus da minha terra
> Eu canto a Canção do Exílio! (AHS. In: P.C., p. 443))

O tom crítico e irônico, adotado por Quintana no poema, não deixa margem a dúvida sobre a intenção do poeta. A expressão ‘Canção do Exílio’ adquire, indubitavelmente, uma outra conotação, uma vez que o exilado encontra-se na sua própria pátria.

O pastiche, por sua vez, assume, para as pesquisadoras, “os traços de um estilo com tal ênfase que o sentido se torna deslocado”. Em outras palavras, “pastiche não tem um impulso satírico como a paródia, mas de ‘seriedade’...” (p. 40)

Elegia

Há coisas que a gente não sabe nunca o que fazer
com elas...
Uma velhinha sozinha numa gare.
Um sapato preto perdido do seu par: símbolo
Da mais absoluta viuvez.
As recordações das solteironas.
Essas gravatas
De um mau-gosto tocante
Que nos dão as velhas tias.
As velhas tias.
Um novo parente que se descobre.
A palavra “quincúncio”.
Esses pensamentos que nos chegam de súbito
nas ocasiões mais impróprias.
Um cachorro anônimo que resolve ir seguindo a gente
pela madrugada na cidade deserta.
Este poema, este pobre poema
Sem fim...(AHS. In: P.C., p. 389)

Apesar de Quintana não se afastar do sentido original de elegia “poema lírico de tom geralmente terno e triste” (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa), percebe-se uma transgressão que culmina com uma auto-ironia sobre “este poema, este pobre poema / sem fim..”. Pode-se afirmar que o modelo das elegias é retomado ainda que a função se encontre deslocada.

Em suma, de acordo com as três autoras, “a paródia tem uma relação de negatividade com o texto-base, enquanto o pastiche é positivo ao assumir, de fato, as características do gênero (...) O receptor assume que está diante de uma cópia e nem por isso a desvaloriza”. (p. 41)

Na epígrafe, o texto recortado para apresentar outro é “presentificado e modificado porque se expõe, como recorte, à nova leitura. Por outro lado, modifica o texto a que está agregado”. (p. 26)

Crônica

SÃO PAULO, 23 – Morreu ontem o
trapezista René Bugler, internado quando o
mastro em que fazia acrobacias quebrou e
ele caiu de uma altura de 10 metros.
(Do noticiário)

A pantera é uma curva em movimento:
vai-se desenrolando como um desenho.
Mas a sua harmonia é linear como
a figura, que na sucessão de um friso,
repete-se, como o andante ritmo de um verso
num poema...
O trapezista,
entanto,
não quer a pauta de uma corda única
e a curva de seu vôo traça geometria no espaço,
vai e volta, mergulha, sobe, entrelaça-se
como se brincasse consigo mesma.
Só não brinca com a imperfeição das coisas...
e a tua dança aérea, ó pobre René Bugler,
interrompeu-se:
tombaste, da altura de 10 metros, os braços abertos
em cruz
e a maravilhosa curva que traçavas
imobilizada de súbito num corpo inerte.
sim, tu estás, agora, na reta horizontalidade da
morte.

A morte odeia as curvas, a morte é reta
como uma boca fechada.
Tenho até remorsos de fazer-te um poema...
O poema
— o poema da tua vida
está apenas nisto,
nestas simples palavras:
“René Bugler, trapezista,
morto aos 22 anos
no exercício da sua arte”.(AHS. In: P.C., p. 387)

No poema, a epígrafe, objetiva, informativa, retirada de uma notícia de jornal, transforma-se em um metapoema, subjetivo, pessoal, sobre os “perigos” que todo artista tem de enfrentar

“no exercício da sua arte”. Em outros termos, o espaço do papel seria o picadeiro para o poeta, “trapezista das palavras”. Já o circo metamorfoseia o trapezista no artista das formas desenhadas no ar.

Para as pesquisadoras, “a retomada explícita de um fragmento de texto no corpo de outro texto” (p. 28) caracteriza a citação. Convém relembrar que, convencionalmente, marca-se com aspas ou com outros recursos gráficos (itálicos, por exemplo) a presença do texto do outro para o leitor. Além disso, para que este possa recorrer à fonte, se desejar, faz-se necessário, o fornecimento desta em trabalhos acadêmicos.

Legítima apropriação

> Copio e assino esta frase encontrada no velho Schopenhauer: “A soma de barulho que uma pessoa pode suportar está na razão inversa de sua capacidade mental”. (CH. In: P.C., p. 340)

Apesar do emprego das aspas e da afirmação de Quintana de que se trata de um pensamento de Schopenhauer, na verdade, o que importa para o poeta é a mensagem de que o barulho impede a capacidade de raciocínio, ou seja, quanto mais ruído uma pessoa suporta menor a sua capacidade de pensar. Pode-se pressentir, neste poema, uma crítica ao homem contemporâneo das grandes metrópoles que se tornou inimigo do silêncio e amante do barulho ensurdecedor para não pensar sobre a sua existência sem sentido.

Dito de outro modo, se o homem não ama a solidão criativa do silêncio nunca conseguirá “escutar” a alma nem desenvolver a mente.

Quanto à referência, pode-se afirmar que se trata de citação explícita de nomes, de personagens, de romances e/ou de autores no corpo de um novo texto.

Texto 1: De como a história se repete

> E eis que ressurge agora o novo homem das Cruzadas, isto é, das palavras cruzadas... (CH,. In: P.C.,p. 245)

> Texto 2: Seu verdadeiro crime
>
> O que eles jamais perdoaram a Oscar Wilde é que ele era profundo sem ser chato.(CH. In: P.C., p.246)

No primeiro texto, a referência histórica explícita ao "homem das Cruzadas" encontra-se, ironicamente, retomada através do jogo com "palavras cruzadas". Em outros termos, a luta religiosa da Idade Média ressurge, nos dias atuais, na luta com as palavras.

Já no outro texto, há a referência explícita ao escritor Oscar Wilde perseguido e condenado em sua época por suas idéias revolucionárias e pela homossexualidade. Quintana, sarcasticamente, deduz que "seu verdadeiro crime" consistia em ser "profundo sem ser chato", isto é, por fugir às mediocridades de seu tempo, não foi perdœado.

Na alusão, "tipo de intertextualidade fraca", ocorre, segundo as três autoras, uma "leve menção a outro texto ou a um componente seu". (p. 29)

> Os farsantes
>
> Desconfio da tristeza de certos poetas. É uma tristeza profissional e tão suspeita como a exuberante alegria das coristas. (CH. In: P.C., p. 259))

Mesmo não se referindo diretamente a Fernando Pessoa, não há como não relembrar seus famosos versos: "O Poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente ..." – Autopsicografia). Em suma, o ponto de ligação entre os dois poemas seria a "máscara" que os poetas colocariam para escrever seus textos.

Outra alusão pode ser pensada em relação aos poetas do Romantismo no Brasil (principalmente os da Segunda Geração, como Álvares de Azevedo e Junqueira Freire) que hiperbolizavam sua tristeza.

Modernamente, a tradução, de acordo com as pesquisadoras citadas, é considerada uma "forma de intertextualidade, aproximando-se da paráfrase" (p. 43), pois permite ao tradutor se nutrir de outros textos, além do original. Tal ocorre, sobretudo, por meio da tradução criativa que, amiúde, recria na outra língua um novo texto.

Texto: Passarinho

Sempre me pareceu que um poema era algo assim como um passarinho engaiolado. E que, para apanhá-lo vivo, era preciso um meticuloso cuidado que nem todos têm. Poema não se pega no tiro. Nem a laço. Nem a grito. Não, o grito é o que mais mata. É preciso esperá-lo com paciência e silenciosamente como um gato.

Ora, pensava eu tudo isso e o céu também, quando topo com uns versos de Raymond Queneau, que confirmam muito da minha cinegética transcendental. Eis por que aqui os traduzo, os adapto, e os adoto, sem data venia:

Meu Deus, que vontade de escrever um poeminho...
Olha, agora mesmo vai passando um!
Pst pst pst
vem cá para que eu te enfie
na fieira de meus outros poemas
vem cá para que eu te entube
nos comprimidos de minhas obras completas
vem cá para que eu te empoete
para que eu te enrime

para que eu te enritme

para que eu te enlire

para que eu te empégase

para que eu te enverse

para que eu te emprose

vem cá...

Vaca!

Escafedeu-se.

(A vaca e o hipogrifo. In: P.C., p. 561)

Esta metaprosa e/ou este metapoema de Quintana parece-me um exemplo significativo da tradução como forma de intertextualidade.

Cabe salientar que o texto original de Raymond Queneau foi não só traduzido, mas sobretudo “adaptado e adotado” por Quintana, “sem data venia”. A recriação pode ser notada pela riqueza de neologismos como “enlirar”, empegasar”, “emprosar” entre outros.

Cumpre ressaltar a riqueza da metalinguagem de Quintana em relação ao sentido de poesia. As metáforas do poema como um passarinho e do poeta como um gato materializam a dificuldade do artista em realizar o trabalho de criação ou, nas palavras do escritor, de “cinegética transcendental”. Afinal, qualquer descuido ou impaciência pode fazer o poema/passarinho escafeder-se e o poeta/gato ficar irritado a ponto de xingar a inspiração fugidia de “vaca”.

1.2. Análise do corpus (segundo estudo e divisão de Laurent Jenny de Intertextualidade)

Com base nos conceitos aqui expostos, seguem-se comentários sobre textos de Mário Quintana (retirados, principalmente, do livro *Caderno H*) em que a intertextualidade encontra-se bem marcada.

1.2.1. Intertextualidade interna: quando o autor cita a si próprio

Cabe relembrar que se trata de um tipo mais raro porque pode revelar vaidade do autor. No entanto, num sentido maior, pode assinalar uma revisão na visão de mundo ou na concepção de arte do autor.

Texto 1: Canção de muito longe

Foi-por-causa-do-bar-quei-ro
E todas as noites, sob o velho céu arqueado de bugigangas,
A mesma canção jubilosa se erguia.

A canoooavirou
Quemfez elavirar? Uma voz perguntava.

Os luares extáticos...
A noite parada...

Foi por causa do barqueiro
Que não soube remar. (C. In: P.C., p. 151)

Texto 2: Segunda canção de muito longe

Havia um corredor que fazia cotovelo:
Um mistério encanando com outro mistério, no
escuro...
(...)
Havia todos os ruídos, todas as vozes daqueles
tempos...

As lindas e absurdas cantigas, tia Tula ralhando os
cachorros,
O chiar das chaleiras...
Onde andará agora o pince-nez da tia Tula

Que ela não achava nunca?
A pobre não chegou a terminar a Toutinegre do
Moinho,
Que saía em folhetim no Correio do Povo!...
A última vez que a vi, ela ia dobrando aquele corredor
escuro.
Ia encolhida, pequenininha, humilde. Seus passos não
faziam ruído.
E ela nem se voltou para trás! (C. In: P.C., p. 152)

Texto 3: Terceira canção de muito longe

Da última vez que atravessei aquele corredor escuro
Ele estava cheio de passarinhos mortos... (AHS. In: P.C., p. 458)

A intertextualidade começa com os títulos. No texto 1, embora a palavra "primeira" não apareça explícita, parece evidente. Esta canção de muito longe, uma cantiga de roda ("a canoa virou") remete às brincadeiras de infância, onde a presença da morte ainda não é nitidamente vislumbrada. Já na segunda, a morte da tia Tula, "dobrando aquele corredor escuro" revela a tomada de consciência da "dama branca" (famosa metáfora de Manuel Bandeira no poema *A dama branca*) por parte do autor. Na terceira, a cotidianização da morte emerge por meio dos adjetivos "cheio" e "mortos". A metaforização da morte através das expressões "a canoa virou" (texto 1) e "aquele corredor escuro"(textos 2 e 3) demonstram as diversas visões a respeito da morte em etapas diferentes da vida e da obra do poeta.

Palavras

II

Mas há palavras infelizes. Umbigo, por exemplo. Um dia Álvaro Moreyra me disse que era a palavra mais engraçada da língua portuguesa. Engraçada, não! Triste é que é. Por sua culpa, como jamais poderemos cantar o umbigo da bem-amada? Eis aí um encanto para sempre oculto...
(CH. In: P.C., p. 269)

O umbigo

O teu querido umbiguinho,
Doce ninho do meu beijo
Capital do meu Desejo,
Em suas dobras misteriosas,
Ouço a voz da natureza
Num eco doce e profundo,
Não só o centro de um corpo,
Também o centro do mundo! (CI. In: P.C., p. 870)

A intertextualidade interna evidente demonstra como o poeta mudou de opinião a respeito da palavra umbigo. Para quem havia declarado ser impossível "cantar o umbigo da bem-amada", observe só que mudança! Mas não venham cobrar coerência, "o poeta é uma criatura essencialmente dramática, isto é, contraditória, isto é, verdadeira" pois "um autor que nunca se contradiz deve estar mentindo." (Contradições?,CH.In: P.c>, p. 251)

1.2.2. Intertextualidade externa explícita: quando ocorre a citação na íntegra de uma frase, um verso ou fragmento de texto.

O mundo de Deus

Aquele astronauta americano que anunciou ter encontrado Deus na lua é no fim de contas menos simplório do que os primeiros astronautas russos, os quais declararam, ao voltar, não terem visto Deus no céu.

Porque, se deus é paz e paz é silêncio afinal, deve Ele estar mesmo muito mais na lua do que nas metrópoles terrenas.

E, pelo que me toca, a verdade é que nunca pude esquecer estas palavras de um personagem de Balzac: "O deserto é Deus sem os homens". (CH. In: P.C., p. 237)

A citação de uma frase do afamado romancista francês assinala uma intertextualidade externa explícita. Parece-me haver coincidência entre a visão de Balzac e de Quintana sobre como seria o mundo de Deus.

Cabe ressaltar outros diálogos implícitos com as declarações dos astronautas russos e americano sobre o encontro ou desencontro com Deus na lua.

Simplifiquemos

> Sempre me pareceu que as antigas gramáticas complicavam muito as coisas. Lá diziam elas, por exemplo: “Coloca-se o pronome oblíquo depois do verbo”. Muito bem! O diabo é que se seguia uma lista de 15 ou 16 exceções. Ora, ficaria muito mais fácil se dissessem: “o pronome oblíquo é colocado antes do verbo, exceto quando este inicia uma frase”. E olhe lá! (CH,. In: P.C., p.237)

Mais uma vez, encontramo-nos diante de uma intertextualidade externa explícita. Aqui a citação de uma regra da gramática normativa tradicional aparece ridicularizada pela quantidade absurda de exceções. A regra proposta por Mário, de forma irônica, acaba sendo mais produtiva. Mendes Fradique na sua *Gramática Pelo Método Confuso* ensinava que a melhor norma para a colocação do pronome oblíquo era o ouvido. Se o ouvido “reclamasse” era porque o pronome não estava na melhor posição.(“...Com o advento da República, essa coisa de pronome vai ficando onde calhar. Na democracia não há preconceitos de casta nem ranços de hierarquia.”)

A grande catástrofe

> No princípio era o Verbo. O verbo Ser. Conjugava-se apenas no infinitivo. Ser, e nada mais.
> Intransitivo absoluto.
> Isto foi no princípio. Depois transigiu, e muito. Em vários modos, tempos e pessoas. Ah, nem queiras saber o que são as pessoas: eu, tu, ele, nós, vós, eles...
> Principalmente eles!
> E, ante essa dispersão lamentável, essa verdadeira explosão do SER em seres, até hoje os anjos ingenuamente se interrogam por que motivo as referidas pessoas chamam a isso de CRIAÇÃO... (CH. In: P>C., p. 238)

Apesar de a citação (“No princípio era o Verbo”) não estar entre aspas, trata-se nitidamente de uma intertextualidade com a famosa passagem bíblica da criação do mundo.

Cabe, no entanto, salientar as novas e irônicas leituras de Quintana sobre este processo de criação. Segundo o poeta ocorreu “a grande catástrofe” quando Deus, Ser absoluto, resolveu criar outros seres ou pessoas.

Em outro contexto, o gramatical, Mário “brinca” com as dificuldades oriundas das conjugações irregulares do verbo ser. Isto sem esquecer de criticar a complexidade gerada pela convivência com os outros seres ou “eles”. Não dá para não dialogar com a famosa passagem de Sartre “L’enfer, c’est les autres” (“O inferno são os outros”) da peça “Huis-clos” (“Portas fechadas”).

> Das escolas
>
> Pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua. (CH. In: P.C., p.248)

Quintana apropria-se da expressão “clichê” dos livros de teoria literária que na ânsia de enquadrar os poetas afirmam, de forma reducionista ou “didática”, que tal artista “pertence a uma escola poética”. A comparação com uma condenação “à prisão perpétua” enfatiza o respeito à liberdade de expressão que deve ser concedida ao poeta. Em resposta a este cerceamento da expressão artística poderíamos lembrar o:

> Poeminho do contra
>
> Todos esses que aí estão
> Atravancando o meu caminho,
> Eles passarão...
> Eu passarinho! (CH. In: P.C., p.257)

1.2.3. Intertextualidade externa implícita: quando há uma citação parcial, modificada.

> Mastiga-me devagarinho
>
> (...)
> O suspense é o striptease do horror.
> (...)
> Muito bonito, mas não é bem assim. “Suspense”, por culpa do mestre Hitchcock, tem-se aplicado unicamente a essas taradezas. O que eu queria dizer é que todas, todas as coisas têm de ser dosadas com suspense para poderem impressionar e encantar.
> Mestra de estilo, feiticeira da arte narrativa, era aquela negra velha que nos contava histórias em pequeninos. Ficávamos literalmente no ar, nem respirávamos quando ela, encompridando a corda, dizia arrastadamente esta longa frase, cheia de nada e de tudo:
> — E vai daí o príncipe pegou e disse... (CH. In: P.C., p.235)

Aqui, para explicar o que entende por suspense, Quintana parte da linguagem cinematográfica do gênero explorado por Hitchkoch para chegar ao sentido de suspense na narrativa oral ou escrita. O suspense no texto serve não para as "taradezas" do cinema, mas sim para "impressionar e encantar" o leitor/ouvinte como as negras contadoras de histórias faziam com as crianças.

A herança

Se eu fosse um iluminado, com que habilitações poderia eu distribuir a minha carne e o meu sangue? Apenas diria aos discípulos famintos:
— Eis aqui os meus ossos. (CH. In: P.C., p.237)

A intertextualidade externa implícita neste texto se dá com a fala de Jesus aos seus apóstolos na última ceia. Naquele momento, o iluminado oferece a sua carne e o seu sangue. Quintana, parodisticamente, oferece os seus ossos, talvez insinuando que a humanidade não merecesse as partes nobres do corpo. Em outros termos, para quem é a "herança", ossos bastam.

Versículo inédito do Gênesis

E eis que, tendo Deus descansado no sétimo dia, os poetas continuaram a obra de Criação.
(CH. In: P.C., p.239)

Quintana implicitamente menciona passagem do Gênesis sobre a Criação do mundo. Naquela, no sétimo dia, depois de ter criado tudo, Deus descansou. Mário deixa evidente a missão "divina" dos poetas: continuar "a obra de Criação". Este texto faz recordar um metapoema do autor que reforça o caráter inovador da poesia (O poema é um objeto súbito/ Os outros objetos já existiam...- C. H. In: P.C., p. 285)

Quando me perguntam

> Quando me perguntam por que não aderi a essa história de "estória", respondo (e não evasivamente) que é simplesmente porque, para mim, tudo é verdade mesmo. Acredito em tudo. Acreditar no que se lê é a única justificativa do que está escrito. Ai do autor que não der essa impressão de verdade! Que é uma história? É um fato — real ou imaginário — narrado por alguém. O contador de histórias não é um contador de lorotas. Ou, para bem frisar a diferença, o contador de histórias não é um contador de estórias. E depois, por que hei de escrever "estória" se eu nunca pronunciei a palavra desse modo? Não sou tão analfabeto assim. Parece incrível que talvez a única sugestão infeliz do mestre João Ribeiro tenha pegado por isso mesmo... (...)
> O mundo é assim. (C.H. In: P.C., p.242)

A intertextualidade, aqui, está relacionada com a diferença que o mestre João Ribeiro fez entre *história* (=fatos reais, verdadeiros) e *estória* (=fatos fictícios, imaginários). Convém registrar a origem comum entre as duas formas, ressaltando, contudo, que a forma *história* (mais geral) acabou em Português apagando um pouco a forma *estória.* Esta última passou a designar, sobretudo "uma narrativa de cunho popular e tradicional" (Dicionário Houaiss).

Pode-se salientar que Guimarães Rosa, no título do livro de contos "Primeiras estórias" (1962), faz questão de retomar a diferença entre os dois termos, como se pretendesse reforçar que se trata de ficção.

Cabe notar que Quintana aproveita-se do "falso dilema" para afirmar a força da "arte da palavra" na busca da verdade oculta pelas aparências sociais. Em outras palavras,"o contador de histórias não é um contador de lorotas" pois revela a essência do humano através das histórias que cria.

Caminho da fonte

> A linha casimiriana da poesia brasileira começou antes, em Tomás Antônio Gonzaga. É um regato límpido, por vezes interrompido aparentemente, mas que reponta sempre, quando tudo parece perdido.(CH. In: P.C., p.243)

No texto, percebo o intertexto com os poetas árcades e alguns românticos que cultuavam a natureza. A retomada de vocábulos constantes nestas escolas como “fonte” “regato” e “límpido” enfatizam o caráter dialógico com a poesia daquelas épocas.

Cumpre observar que a descrição da natureza entre os árcades apresentava características universais, enquanto entre os românticos exaltava nossa nacionalidade.

Outro aspecto digno de nota é o retorno do homem e da poesia à natureza “quando tudo parece perdido”. Em suma, a natureza é, foi e sempre será a “fonte” de vida e de inspiração não apenas para o ser humano sufocado pela cidade de concreto, mas sobretudo para o poeta, pelo exemplo de liberdade.

Limites da conversação

> Há certas coisas que não haveria mesmo ocasião de as colocarmos sensatamente numa conversa — e que só num poema estão em seu lugar. Deve ser por esse motivo que alguns de nós começaram um dia, a fazer versos. Um modo muito curioso de falar sozinho, como se vê, mas o único modo de certas coisas caírem no ouvido certo. (CH,. In: P.C., p.244)

O diálogo aqui se dá entre o gênero poesia e suas características específicas (o subjetivismo, os questionamentos íntimos sobre o ser e o mundo etc) e a “leveza” intrínseca do gênero conversação.

A definição de poesia como “o único modo de certas coisas caírem no ouvido certo” reforça/retoma a mensagem de outro texto do autor. (“Não deveria caber a um poeta o extrovertido e saltitante encargo de Relações-Públicas./ E sim de Relações-Íntimas./ Isto é, comunicação... a sós.” - Serviço a domicílio.(CH. In: P.C., p. 331)

A esfinge

Na volta da esquina encontrei a Esfinge. Petrifiquei-me. Ela me disse então, olhando-me nos olhos:

— Devora-me ou decifro-te! (CH. In: P.C., p. 245)

O instigante desafio da Esfinge no Oráculo grego aparece retomado e modificado no texto acima. A troca de posição dos verbos, mantendo-se os pronomes pessoais objetos, cria possibilidades totalmente inovadoras de leituras. O "Decifra-me ou devoro-te!" racional, trágico, clássico é substituído pelo "Devora-me ou decifro-te!" irônico, subjetivo,"antropofágico", contemporâneo.

O dragão

Na volta da esquina encontrei um dragão.
— Que belas escamas, senhor dragão! Que luminoso laquê! E as chamas que deitais por vossa goela têm o colorido e o movimento de um balê! E que padrão heráldico, Excelência, que...
O dragão saiu se reboleando. (CH. In: P.C., p. 245)

O recurso à paródia em relação à linguagem e aos personagens das histórias infantis sobre dragões revela uma acurada percepção dos "dragões" do nosso cotidiano. A "bajulação" para afastar a "maldade" desses seres desvenda a vaidade da essência de todas as criaturas. Até os dragões, quando devidamente elogiados, esquecem-se, momentaneamente, de suas maldades e saem "se reboleando".

Página de história

De uma História Universal editada no Século XXXIII: "Os homens do Século XX, talvez por motivos que só a miséria explicaria, costumavam aglomerar-se inconfortavelmente em enormes cortiços de cimento. Alguns atribuem o fato a não se sabe que misterioso pânico ao simples contato com a natureza: mas isso é matéria de ficcionistas, místicos e poetas... O historiador sabe apenas que chegou a haver , em certas grandes áreas, conjuntos de cortiços erguidos lado a lado sem o suficiente espaço e arejamento, que poderiam alojar vários milhões de indivíduos. Era, por assim dizer, uma vida de insetos — mas sem a segurança que apresentam as habitações construídas por estes".
(CH. In: P.C., p. 245)

Novamente, a paródia, gênero marcante na literatura moderna, com seu caráter contestador, apropriado às manifestações do sarcasmo, é utilizada por Mário para criticar a subvida dos habitantes das metrópoles. Aqui, a intertextualidade implícita se faz com a linguagem característica dos historiadores.

Segundo Bakhtin (apud obra *Intertextualidades*), o conceito de intertexto teve início na incursão do cômico relendo textos sérios. É este exatamente o caso. Quintana apropria-se da linguagem séria da História para discorrer, ironicamente, sobre os costumes, hábitos e visão de mundo dos "milhões de indivíduos" que se alojam em "conjuntos de cortiços" sem o mínimo contato com a natureza que lhes impõe um "misterioso pânico".

> A escrita
>
> Um trouxe a mirra, o outro o incenso, o terceiro o ouro.
> Incenso e mirra evaporaram-se... Mas e o ouro?
> Os textos nada dizem quanto à aplicação do ouro! (CH. In: P.C. p.246)

A intertextualidade implícita aqui se faz com a releitura sarcástica da passagem dos Três Reis Magos com seus presentes para o Menino Jesus que nasceu na manjedoura. A "carnavalização", de que nos fala Bakhtin, aparece na dessacralização da mensagem bíblica.

No trecho "Os textos nada dizem quanto à aplicação do ouro!", há ambigüidade gerada pela expressão "aplicação do ouro". Pode ser lida como o "uso", a "utilidade" do ouro na perspectiva metafórico-religiosa; ou, na versão capitalista, materialista, a "valorização" do metal no mercado.

Na verdade, o eterno diálogo entre os textos parece ser a maneira que o homem descobriu para estar sempre inovando sem esquecer-se da tradição. Nas palavras de Laurent Jenny: “Repetir para delimitar. Falar para obliterar. Ou então, pacientemente, negar para ultrapassar”.(apud Valente) Em outros termos, a intertextualidade é a retomada da palavra para subvertê-la em um novo contexto.

Em Mário Quintana, mesmo sem querer, herdeiro não só das práticas dos modernistas de primeira hora como Oswald de Andrade (com seus poemas-piada) e Mário de Andrade, mas também das vanguardas contemporâneas, a prática intertextual abarca relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia.

Capítulo II: AS MARCAS DE ORALIDADE NA PROSA-POÉTICA DE QUINTANA.

2. Considerações Iniciais

Tradicionalmente, a fala e a escrita apareciam numa perspectiva dicotômica.Enquanto a escrita era considerada “estruturalmente elaborada, complexa, formal e abstrata”, a fala surgia como “concreta, contextual e estruturalmente simples”. (Marcuschi,1989).Tal visão idealizada que considerava cada uma como um fenômeno isolado, estático e homogêneo não corresponde, na prática discursiva, à correlação das duas modalidades entre si.

Atualmente, já existe um consenso de que ambas, apesar de suas características próprias, interagem constantemente no dia-a-dia. Um exemplo contundente dessa interação nos meios de comunicação mais modernos é o chamado “bate-papo” (“chat”) da Internet. Nele, observamos o “falado” por escrito, uma vez que ocorre, o tempo todo, uma situação interativa, mesmo que os interlocutores não se encontrem, de fato, frente a frente.

Cabe ressaltar que na língua falada, a interação comunicacional plena não se dá apenas pelo domínio da gramática e do léxico da língua pelos

interlocutores, mas estes, igualmente, lançam mão dos mais variados recursos, sejam eles verbais ou não.

Um fato curioso em relação à língua falada é a sua “desconsideração”, ainda freqüente, pela escola, em proveito de uma “supervalorização” da língua escrita. Aparentemente, a escola “finge” desconhecer a precedência daquela em relação a esta.

Na verdade, o que não podemos esquecer é que a linguagem, em geral, encontra-se condicionada a fatores vários, além de apresentar variedades diversas difíceis de serem demarcadas no seu uso. Estas variações podem estar ligadas ao espaço geográfico (diatópicas), estar condicionadas aos diferentes estratos sociais (diastráticas), ou ainda ser derivadas de tipos de modalidade expressiva, de estilos diferentes, ligados às circunstâncias
em que se realizam os atos de fala (diafásicas), segundo Suzana Cardoso e Carlota Ferreira na obra *A dialectologia no Brasil*. Em relação ao Brasil, a própria dinamicidade da língua portuguesa em um país tão extenso territorialmente e tão diverso socialmente explica as expressivas diferenças. No entanto, cumpre realçar que nenhuma variante lingüística deve ser considerada melhor ou superior a nenhuma outra, já que cada variante atende a uma respectiva situação de comunicação.

Apesar da imprecisão dos limites, podemos admitir pelo menos duas variedades socioculturais (culta ou popular) e duas situacionais (formal e informal). No tocante às modalidades, no cotidiano, manifestamo-nos através

da fala (língua falada) e com menos freqüência, por meio da escrita (língua escrita).

Conforme mencionado anteriormente, todas essas variações comunicam-se. Contudo, há, inegavelmente, uma aproximação maior da linguagem culta com a escrita e da

popular com a fala, embora tais ligações não sejam, de forma alguma, exclusivas.

Além dessas variantes acima mencionadas, convém salientar os aspectos afetivos que caracterizam a expressividade que perpassa os fatos da língua, e o emprego poético da linguagem pelos artistas da palavra, típico da literatura.

Este último uso da linguagem interessa-me sobremaneira. Na verdade, pretendo, também, com esta pesquisa, fazer um levantamento das marcas de oralidade mais significativas na poesia e na prosa-poética de Mário Quintana e observar de que forma elas contribuem para enriquecer as possibilidades de expressividade e de compreensão dos textos do autor.

No Brasil, a ascensão da língua oral à categoria de literária surgiu com vigor no período denominado Romantismo. Neste, diversos autores de porte escreveram romances, contos e poemas, em que a língua falada ocupava espaço de destaque nos textos escritos.

No século XX, com o advento do Modernismo, ocorre a retomada do emprego da língua falada na literatura. Os escritores desse movimento na busca do cotidiano, da realidade do povo brasileiro, transpõem para a língua literária elementos típicos da língua falada.

Apesar de autores consagrados terem utilizado recursos da língua falada em suas obras, até hoje poucos estudos aprofundados foram empreendidos sobre esta questão.

Mário Quintana, autor contemporâneo, fez uso constante e consciente da língua falada em seus poemas e na sua prosa-poética. Embora esta característica o aproxime dos autores modernistas e pós-modernistas, Quintana faz questão de denominar-se "independente", como já observei, anteriormente, com o poema "Das escolas poéticas". A escolha do estudo da obra do escritor gaúcho Mário Quintana deve-se a razões diversas: sua inserção, através da incorporação da oralidade em sua obra, ao fazer literário contemporâneo; a criatividade ousada de sua linguagem; sua lúcida contemporaneidade; as narrativas curtas e poemas breves repletos de marcas de oralidade; sua visão atual no tratamento dos temas em textos aparentemente simples; a crítica irônica à gramática tradicional normativa e a defesa incondicional do falar "saboroso" do povo brasileiro.

Mário Quintana, apesar de citado com freqüência em antologias e livros didáticos, ainda permanece pouco estudado, pelo menos, com a profundidade necessária.

Cumpre ressaltar que, num primeiro momento, tratarei de diversos aspectos teóricos fundamentais, tais como: enunciação e enunciado; narrativa oral /escrita; discurso direto / indireto / indireto livre; variedades lingüísticas, dialetos socioculturais; características gerais da língua falada e da escrita; marcas de oralidade na escrita e seus possíveis efeitos estilísticos entre outros.

Num segundo momento, selecionarei alguns textos de Mário Quintana retirados, principalmente, do livro *Caderno H*. Estes serão analisados, estilisticamente, abordando o léxico, a morfologia, a sintaxe e a semântica típicas da modalidade oral e de que forma estes recursos se encontrariam a serviço do poético. Dessa forma, pode-se notar como as marcas de oralidade contribuem para o poeta atingir objetivos estéticos.

2.1. Considerações Teóricas.

2.1.1. Enunciação / Enunciado

Costuma-se definir enunciação como a ação pela qual o emissor produz um enunciado (grupo de palavras orais ou escritas) numa dada situação. Em outros termos, é um processo dinâmico e concreto que considera o contexto em que se produz o enunciado, numa relação entre um eu e um outro.

Na verdade, o enunciado é o resultado do ato de enunciação, o objeto lingüístico resultante. Em suma, denomina-se enunciado a todo grupo de palavras, oral ou escrito, que componha um segmento de discurso de extensão variável.

Cabe salientar que num enunciado oral, a entonação, o ritmo (paralingüísticos), os gestos, a expressão facial, o contexto (extralingüísticos), entre outros, auxiliam na interação

comunicativa. Já num enunciado escrito todos estes fatores devem ser “descritos” através da pontuação e do detalhamento da situação de comunicação. Em outras palavras, na comunicação escrita, literária ou não, os elementos contextuais, não-verbais, necessários à interação, precisam ser verbalizados, sendo esta a diferença básica entre as duas modalidades.

Os conceitos enunciação falada e escrita equivalem-se, embora as condições de ocorrência e efetivação divirjam.

Segundo Kerbrat-Orecchioni (1980;17) o falante não é livre para produzir sua mensagem, pois encontra-se condicionado a dois fatores: 1) às condições concretas da comunicação; 2) às características temáticas e retóricas do discurso.

Em relação ao primeiro condicionamento "condições concretas da comunicação" há de se destacar especialmente o emissor, que no discurso literário, encontra-se representado pelo autor, artista da palavra em geral e especificamente de uma obra literária.

Greimas e Courtés (s.d.; 147-8), de forma sucinta e eficiente, distinguem entre "enunciação propriamente dita" e "enunciação enunciada", no trecho abaixo:

> Freqüentemente insistimos numa confusão lamentável entre a enunciação propriamente dita, cujo modo de existência é ser pressuposto lógico do enunciado, e a enunciação enunciada (ou narrada) que é apenas o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer enunciativo: o "eu", o "aqui", ou o "agora", encontrados no discurso enunciativo, não representam de maneira nenhuma o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação.

Tal distinção leva-nos a melhor compreensão do discurso literário, principalmente a obra de ficção em prosa, que é, nitidamente, simulação.

D'Onófrio (1978:64) comentando sobre essa dupla enunciação ligada ao texto literário explica:

> Compare-se “João corre” com “corro”. No primeiro enunciado, distinguem-se claramente o sujeito da enunciação) (indeterminado) que diz: “João corre”, e o sujeito da ação de correr (João). No segundo, uma mesma pessoa desempenha os papéis de sujeito que diz “corro”, e de sujeito que“corre”. Entretanto, em ambos os casos dissociam-se sujeito do ato de dizer (da enunciação) (o narrador) e o sujeito do ato de correr (personagem)

Outro aspecto importante é que a enunciação compreende duas instâncias, sobretudo em relação aos protagonistas: a da produção (e do falante) e a darecepção (e do ouvinte).

2.1.2. Marcas da enunciação no enunciado

Cabe observar que a maioria dos enunciados, para ser compreendida integralmente, depende não só das habilidades lingüísticas do destinatário, mas também de sua capacidade para recuperar fatores do processo de enunciação.

Segundo Orecchioni, compete à Lingüística da Enunciação “identificar, descrever e estruturar o conjunto de fatos enunciativos (meios de enunciação)” que podem ser classificados de acordo com o princípio da relação do enunciado com o locutor, com o alocutário e com a situação.

As marcas da enunciação, a despeito de sua complexidade, foram sintetizadas por Greimas e Courtés (s.d., p.103), a saber: a) marcas de natureza dêitica ou formas lingüísticas indiciais: dêiticos (pronomes pessoais, possessivos, demonstrativos de 1ª e 2ª pessoas; advérbios de tempo e lugar: aqui e agora); verbos performáticos como: declaro, juro; morfemas modo-tempo-pessoais. b) marcas modalizantes: substantivos, adjetivos, advérbios subjetivos e avaliativos.

2.2. Narrativa oral / Narrativa escrita (literária)

O ato de narrar foi uma das primeiras manifestações sociais e uma das primeiras variantes da comunicação oral, inicialmente usado para relatar ações docotidiano (perguntas e respostas; relatos de fatos reais ou imaginários) depois, empregado para narrar por escrito eventos fictícios na literatura.

Cumpre notar que nos dois usos, seja na narrativa oral de fatos reais, seja na escrita de ficção literária, apresenta, de modo geral, estruturas e técnicas semelhantes, além de outras características como: matéria, enredo, personagens, seqüência de tempo etc.

2.2.1. As marcas do autor, do narrador e do interlocutor no texto narrativo

Urbano (2000,p.54) nos ensina que “o autor físico e o autor da obra são fatores, não só extradiegéticos, como também extratextuais, o que equivale a dizer que jamais aparecem “falando” no texto”.

Embora isto seja verdade, não podemos esquecer que a obra não se faz sem a

interferência do autor. Em função desse fato, torna-se difícil delimitar o que é do autor e o que é do narrador em um texto literário.

Tal situação levou Booth, no livro *A retórica da ficção* (1980), a criar a noção de "autor implícito", pois considera (com o que concordo) impossível o autor desaparecer completamente da ficção.

Barthes, na obra *Análise estrutural da narrativa* (1971), chama de "signos do narrador" figuras, conotações, morfemas especializados, advérbios e avaliações feitas pelo narrador no decorrer do texto.

Por sua vez, o narrador-personagem é aquele que diz EU desde o início; e este EU se funde semanticamente com o eu-protagonista.

2.2.2. O discurso direto, indireto e indireto livre.

De acordo com Othon M. Garcia (1976:118) ao transmitir pensamento expresso por personagem real ou imaginário, "o narrador pode servir-se do discurso direto ou indireto, e, às vezes, de uma contaminação de ambos (chamado discurso indireto livre ou misto ou semi-indireto)".

No discurso direto, o narrador reproduz literalmente a fala dos personagens ou interlocutores.

No discurso indireto, o narrador transmite com as suas próprias palavras o essencial da fala do interlocutor.

Em relação ao discurso indireto livre (relativamente mais recente) encontramos características híbridas: "a fala de determinado personagem ou fragmentos dela inserem-se

discretamente no discurso indireto através do qual o autor relata os fatos."(Garcia:136).

Neste último tipo de discurso, "na verdade, em geral ocorre uma fusão de traços expressivos do narrador e do personagem, que se interpenetram, identificando-se um com o outro". (Urbano: 69)

2.3. Variedades Lingüísticas

O discurso do falante varia, conforme já mencionado, em decorrência de fatores geográficos, sociais e situacionais. Em outros termos, o falante encontra-se "vinculado a três condições interligadas e interagentes com relação ao texto que produz". (Urbano, 73) 1-participa de grupos (aspecto sociocultural); 2 – é dotado de individualidade, e 3- encontra-se em uma situação específica de comunicação.

Em relação às variedades socioculturais, podem-se listar duas principais: a culta e a popular.

No tocante à individualidade, isto é, o falante abstraído do seu contexto sociocultural, temos o idioleto "saber lingüístico individual de caráter sistemático, atualizado habitualmente nos atos de fala". (Carvalho, 1970: 324)

Quanto à situação de comunicação, consideram-se dois registros básicos principais: o formal e o informal.

Julgo imperioso ressaltar que tais variantes dificilmente encontram-se delimitadas nas situações comunicacionais concretas, devido às infinitas possibilidades de variações.

2.3.1.Dialetos socioculturais

2.3.1.1. Linguagem culta / linguagem popular

Apesar da complexidade do tema em questão, algumas características da estrutura morfossintática dos dois dialetos sociais podem ser arroladas.

Segundo Preti, na obra *Sociolingüística,* no dialeto culto observa-se, em geral:

_ indicação precisa das nuances de gênero, número e pessoa;

_ emprego de todas as pessoas gramaticais do verbo (com exceção da 2ª p. do plural empregada raramente)

_ uso de todos os tempos e modos verbais;

_ correlação verbal entre tempos e modos;

_ construção sintática rica; coordenação e subordinação;

_ emprego freqüente da voz passiva;

_ organização gramatical cuidada da frase;

_ construções variadas de frases.

"Quanto ao léxico, encontramos maior variedade na linguagem culta, maior precisão no emprego dos significados, maior incidência de vocábulos técnicos(...)" nos ensina Preti, apesar de reconhecer que na prática tais distinções não são tão nítidas.

No tocante à estrutura morfossintática do dialeto popular, ainda de acordo com Preti, entre outros aspectos encontramos os seguintes:

_ economia nas marcas de gênero, número e pessoa (Ex: As pessoa não sabe.)

_ redução das pessoas gramaticais do verbo. Mistura da 2ª pessoa com a 3ª no singular. Uso intenso da expressão de tratamento a gente, em lugar de eu ou nós;

_ redução dos tempos da conjugação verbal como, por exemplo, a perda quase total do futuro do presente e do pretérito, do mais que perfeito, no indicativo; do presente do subjuntivo e do infinitivo pessoal; (Ex: Se eu ficasse rico, viajava pelo mundo todo.)

_ redução do processo subordinativo em benefício da frase simples e da coordenação;

_ maior emprego da voz ativa em lugar da passiva;

_ simplificação gramatical da frase, emprego de "bordões" do tipo "então", "aí" etc;

_ emprego dos pronomes pessoais retos como objetos.(Ex: Eu vi ele; encontrei ela etc)

Em relação ao léxico, Preti diz que na linguagem popular "predomina um vocabulário restrito, de uso mais amplo nos mais diversos sentidos, muitas vezes abusivo na gíria e nos recursos enfáticos, como os termos obscenos".

Em suma, as características gerais dos dialetos culto e popular são resumidas pelo autor:

dialeto culto: padrão lingüístico; maior prestígio; situações formais, falantes cultos; literatura e linguagem escrita; sintaxe mais completa; vocabulário mais amplo; vocabulário técnico; maior ligação com a gramática e a língua dos escritores etc.

dialeto popular: subpadrão lingüístico; menos prestígio; situações menos formais; falantes do povo menos culto; linguagem escrita popular; simplificação sintática; vocabulário mais restrito; gíria; linguagem obscena, fora dos padrões da gramática tradicional etc.

Cabe lembrar duas observações finais de Preti. Na primeira, ele ressalta a existência de outras gradações entre os extremos dos dialetos culto e popular, como a linguagem preciosa, de extrema elaboração e a vulgar, ligada "aos grupos extremamente incultos, aos analfabetos, aos que não têm contato algum com os centros civilizados". A outra, diz respeito à impossibilidade, na prática, de delimitar fronteiras entre os diversos dialetos. Deste fato, decorre o surgimento do meio-termo denominado de língua comum ou linguagem, ainda não totalmente descrita ou estudada.

2.3.2. Linguagens situacionais.

Aqui, o fator de maior relevo é o grau de formalidade/informalidadade da situação comunicativa. Em outros termos, dependendo da situação, o falante terá um desempenho lingüístico com maior ou menor tensão. Na classificação de Spillner (1979:99), podemos falar em variedades sociopragmáticas. Assim, o discurso mais próximo da linguagem culta será o formal e o mais ligado à linguagem popular e falada, o informal.

Convém salientar que até no campo literário ocorre a necessidade ou conveniência de

expressões diferentes consoantes com o assunto em pauta.

2.4. Língua falada / Língua escrita

Apesar de o registro escrito derivar do falado, encontramos naquele características específicas em razão não só da não-presença do interlocutor, mas também da substituição do canal sonoro pelo visual.

Outros aspectos ressaltam na diferenciação das duas modalidades discursivas, entre os principais destacam-se o planejamento/não-planejamento e a interação.

Na língua falada, devido à produção simultânea do pensamento e da expressão, normalmente, não há tempo hábil para uma elaboração ou revisão do discurso, embora não possamos descartar a possibilidade de uma fala ser anteriormente planejada. Quanto ao texto escrito, o planejamento do autor e a possibilidade de elaboração e revisão do discurso são inerentes à modalidade.

No que concerne à interação, segundo Marcuschi (1985:21), embora presente nas duas modalidades, ela apresenta-se "concreta na fala, abstrata na escrita".

Neste contexto, cumpre notar que a dialogicidade se encontra presente em qualquer discurso e que "a interação é uma atividade cooperativa, estabelecendo-se uma cumplicidade de ações coordenadas, complexas e intercambiadas entre os participantes, gerando, na realidade, sobretudo na conversação um produto textual coletivo". (Marcuschi)

2.4.1. Características gerais da língua falada

A língua oral apresenta características intrínsecas e extrínsecas. Entre as primeiras podemos destacar as condições de realização (presença/ ausência do interlocutor), a natureza e especificidade do canal (sonoro).

Uma vez que a língua escrita não conta com a presença física dos interlocutores, ela precisa lançar mão de artifícios sintáticos e lexicais para obter a coesão temática necessária.

Quanto às características extrínsecas, estas acontecem tanto na fala quanto na escrita, pois são específicas da própria linguagem. O que pode ocorrer é uma diferença de freqüência e intensidade. Por exemplo, a língua oral é mais concreta que a escrita, "no sentido de que a escrita estabelece uma relação mais geral e mais abstrata entre a palavra e seu referente".(Urbano:98)

De acordo com Carvalho (1970), o estilo coloquial apresenta as propriedades abaixo:

> conteúdos cognitivos: "relativamente pobres", pois ligados às necessidades do dia-a-dia; sua exteriorização "destina-se a um efeito eminentemente prático e sobretudo imediato"; a fala se realiza "com um mínimo de consciência da escolha das formas lingüísticas usadas e com um mínimo de adesão consciente ao sistema da língua.(pp 304-5)

Em resumo, a necessidade de comunicação rápida torna a língua oral espontânea, natural, menos elaborada sintaticamente falando, repleta de elipses, interrupções, hesitações que, freqüentemente são preenchidas pelo interlocutor em função do contexto

extralingüístico.

2.4.2. Características específicas da língua falada

Devido à complexidade do tema, dividirei estas características em fonéticas, morfossintáticas e lexicais.

2.4.2.1. Fonéticas (entre outras)

Interrupções e suspensões da voz imprevisíveis;

Cadência das frases com ritmo particular;

Entonação muito matizada;

Inarticulação ou articulação displicente de certos sons.

2.4.2.2. Morfossintáticas

A língua falada pela sua dinamicidade “evolui” muito mais rapidamente do que a escrita, naturalmente conservadora.

Vejamos alguns recursos recorrentes na língua falada, geralmente, rechaçados na

língua escrita (no registro formal):

emprego de palavras e partículas sem conteúdo significativo (“ é”; “é que”);

tendência ao analitismo (“vou viajar” em vez de “ viajarei”);

o emprego dos pronomes retos como objetos (“Vi ele” em vez de “Eu o vi”);

o emprego indiscriminado de “este/esse” e “onde/aonde”;

o uso de “você” para a 2ª pessoa do discurso;

o emprego do presente pelo futuro (Amanhã eu falo com você.);

o uso do pretérito perfeito em lugar do mais que perfeito;

o emprego de formas intensificadoras ou enfáticas (Você bem que podia me aceitar.).

2.4.2.3. Léxico-semânticas

A variação no léxico depende indiscutivelmente do registro utilizado. Em um registro culto, encontramos maior variedade de palavras, “maior precisão no emprego dos significados, maior incidência de vocábulos técnicos”. Já no registro popular observamos “um vocábulo restrito, de uso mais amplo nos diversos sentidos, muitas vezes abusivo na gíria e nos recursos enfáticos, como os temas obscenos”. (Preti: 1994:32)

De fato, na prática, não é nada fácil estabelecer distinções entre vocábulo culto e

popular e entre fala e escrita, principalmente, devido às nuances advindas da dinamicidade da língua.

No vocabulário popular e oral, costumam ocorrer freqüentemente: (Urbano:2000:124)

> expressões com constituintes de valor semântico indeterminado (“não sei quê”, “não sei aonde”, “uma coisa assim”etc);
> expressões típicas do discurso oral (“sem essa”, “corta essa”, “tudo bem” etc);
> expressões idiomáticas e elementos gírios (“não é mole”, “com certeza”, “é uma parada” etc)
> elementos fáticos (marcadores conversacionais discursivos): (“ah”, “éh”, “ahn”, “uhn”, “ta”, “viu” etc)
> expressões de situação (“mas”, “então”, “agora”, “felizmente”, “pois”, “olha” etc) sempre vinculados à situação conversacional;
> dêiticos (Você, o receptor; eu, o emissor; aqui, o lugar; agora, o tempo; isto, o assunto da comunicação etc)

Outro aspecto envolvendo tanto a morfossintaxe quanto a semântica e o léxico é a comparação. Beinhauer (1968:248) comenta que a comparação é um dos meios expressivos “mais belos e populares para realçar lingüisticamente a característica atribuída a um ser “comparando-o” com um objeto ou uma pessoa que a fantasia do falante considera como expoente da aludida qualidade”.(apud Urbano)

O inusitado das comparações na obra de Quintana torna-as uma arma potente a serviço da mensagem poética, como podemos observar nos textos abaixo:

Texto 1: Rumo

A gente deve atravessar a vida como quem está gazeando a escola
e não como quem vai para a escola. (CH, p.105)

Texto 2: Ainda e sempre

Digam o que disserem, mas a Lua continua sendo o LSD dos poetas.
(CH. In: P.C., p.321)

Cumpre ressaltar que Mário Quintana, por ser um homem culto, vai empregar em seus textos, que simulam oralidade, uma modalidade coloquial mais próxima da formal do que da popular.

2.4.3. Língua literária / Língua falada

Primeiramente, cabe questionar o que entendemos por língua literária. Será que existe uma língua literária, ou antes temos um uso literário da língua?

Granger (1974:222-3), sobre o tema, ensina que:

> O uso literário da língua parece (...) poder ser definido pela escolha deliberada de uma certa combinação de códigos auxiliares, superpostos ao código comum, de um lado, e a importância dada, por outro, à organização de outros códigos a posteriori.

Vanoye (1979: 138-41) sobre o mesmo tema declara que "a linguagem literária só é referencial (ou denotativa) do ponto de vista conceitual (...) (pois) a obra cria seu próprio sistema de referentes textuais".

Em outros termos, a linguagem literária privilegia a mensagem, ou seja, não o que é dito, mas a forma original, criativa, inusitada, pessoal de dizer. De fato, a linguagem literária preocupa-se, essencialmente, com a função poética da linguagem.

Quando o autor de um texto literário precisa transpor diálogos da língua falada para a escrita, apesar de servir-se de recursos gráficos previstos pela gramática, dá-lhes novos usos e funções. E, se os considera insuficientes, cria outros, para a realização dos efeitos estéticos desejados.

Conforme mencionado anteriormente, no texto escrito literário, o autor necessita dar ao leitor os dados situacionais dos diálogos que, na língua falada, são preenchidos pelo contexto, pelo ritmo, pela entonação, pelas expressões faciais, pelos gestos etc.

Em conclusão destes fundamentos teórico-metodológicos, cumpre distinguir entre "colóquio real" e o "colóquio literário": no primeiro temos, basicamente, a função de comunicação social; no segundo, descobrimos uma dupla finalidade, comunicativa e estética.

2.5. As Marcas de Oralidade na Prosa-Poética de Mário Quintana

Na primeira parte deste trabalho, procurei descrever certos aspectos teórico-metodológicos essenciais para a análise de textos.

Tratou-se, indubitavelmente, de um breve levantamento de pesquisas de teóricos sobre a complexa questão da língua em todas as suas imensas possibilidades de uso em situações de comunicação as mais diversas.

Neste segundo momento, considerando estes ensinamentos teórico-metodológicos anteriores, empreenderei uma análise a respeito das marcas de oralidade mais recorrentes na obra de Quintana. Meu objetivo maior é observar como aspectos da língua oral trabalham na construção do poético nos textos do artista.

Desde já, gostaria de salientar que não tenho a pretensão de esgotar o tema proposto, mas, antes, ressaltar certas marcas típicas da fala no discurso do artista e propor análises que tragam à tona como tais marcas ajudariam a criar a mensagem poética dos textos.

2.5.1. Corpus e Análise

A difícil seleção de textos para análise deveu-se, sobretudo, ao enorme painel de possibilidades, já que as marcas de oralidade são muito freqüentes na obra de Quintana.

Optei, preferencialmente, por textos em que ocorressem explicitamente diálogos, seja entre interlocutores “internos”, seja, nitidamente, “externos” (conversa com o leitor).

Os textos escolhidos foram extraídos do livro *Caderno H* e são os seguintes: Mastiga-me devagarinho; A herança; O Mundo de Deus; Lógica & linguagem; Simplifiquemos; Leituras; Quando me perguntam; O dragão; Diálogo inútil e Não despertemos o leitor.

Antes de partir para o estudo dos textos selecionados, cabem algumas reflexões.

Em Quintana, apesar de nos encontrarmos diante de textos no papel, ou seja, língua escrita, parece-me evidente, a forte influência (buscada pelo autor) da oralidade.

O escritor, ensejando uma interação comunicacional mais direta com o leitor, faz uso de recursos típicos da língua falada, a fim de "dialogar" coloquialmente com o leitor. A estratégia do poeta parece ser exatamente esta: não fazer da modalidade lingüística um entrave a mais para a compreensão das suas mensagens. No entanto, esta simulação de oralidade é apenas uma tática, uma vez que a complexidade das mensagens oculta-se atrás desta aparente simplicidade lingüística.

À guisa de exemplo do relatado acima, veja o que ocorre no texto abaixo:

> Simultaneidade
>
> — Eu amo o mundo! Eu detesto o mundo!
>
> Eu creio em Deus! Deus é um absurdo!
>
> Eu vou me matar! Eu quero viver!
>
> — Você é louco?
>
> — Não, sou poeta. (C.I. In: P.C., p. 873)

No poema-provocação "Simultaneidade", embora, de fato, o leitor não possa fazer

perguntas relacionadas às afirmações paradoxais do autor (por não se tratar de um “colóquio real”), o artista parece prever o espanto de um “possível” interlocutor e seu “previsível” questionamento. Esta pergunta imaginária do interlocutor permite ao escritor empreender um metapoema sobre a sua visão do que significa ser poeta. Em suma, ser poeta é vivenciar, sem preconceitos, em total liberdade, todos os sentimentos, angústias, dúvidas, alegrias, decepções, simultaneamente, sem precisar se justificar.

TEXTO 1: MASTIGA-ME DEVAGARINHO

“Deu um suspiro, retesou-se no assento e tombou.”

Tomei nota da frase para estudar o que havia de errado nela, ou em mim, visto que a achei de um cômico irresistível.

A notação e a seqüência dos fatos estava exata, o estilo enxuto. Como era, então, que a gente ria tanto, em vez de chorar?

Mas agora, passando a limpo a referida transcrição (de um dos nossos clássicos), não atino como não descobri logo a coisa. O pique estava na rápida e por assim dizer convulsiva sucessão dos gestos, como naqueles jornais cinematográficos de antigamente. O suspense requer suspensão do tempo, emoção em câmara lenta.

O suspense é o striptease do horror.

“Mastiga-me devagarinho!” — dizem os viciados, no escuro das salas de projeção, enquanto no Outro Mundo, ou quem sabe se logo ali por trás da tela, Sacher-Masoch e o Marquês de Sade estão dançando os dois em vagarosa pavana...

Muito bonito, mas não é bem assim. “Suspense”, por culpa de Mestre Hitchcock, tem-se aplicado unicamente a essas taradezas. O que eu queria dizer é que todas, todas as coisas têm de ser dosadas com suspense, para poder impressionar e encantar.

Mestra de estilo, feiticeira da arte narrativa, era aquela negra velha que nos contava histórias em pequeninos. Ficávamos literalmente no ar, nem respirávamos quando ela, encompridando a corda, dizia arrastadamente esta

longa frase, cheia de nada e de tudo:

— E vai daí o príncipe pegou e disse ...(CH. In: P.C., p. 235)

Já no título, o emprego do imperativo (“mastiga-me”) “denuncia” a presença de um interlocutor, além de o narrador buscar informalidade através do uso da 2ª pessoa do singular (tu). Cabe salientar que o autor é gaúcho, por isso o recurso à forma “tu”, coloquial e corrente naquela região. Ao leitor/interlocutor o autor ordena, conotativamente, que o “mastigue”. Parece-me bastante evidente a mensagem de que o texto é um “alimento” para a alma do leitor e que este não deve de forma apressada tentar “engolir” a mensagem. Esta só será apreciada por aquele que “mastigar” o texto-alimento saboreando cada pedaço com vagar, isto é, com reflexão e emoção.

Cumpre ressaltar que, na simulação conversacional acima, o narrador, o personagem e o interlocutor “confundem-se” no decorrer da narrativa. O eu-narrador mistura-se com o eu-personagem e este, para “seduzir” o leitor, transmuda-se em “a gente” e depois em “nós”.

A leitura atenta do texto revela, em tom coloquial, descontraído, como uma conversa entre amigos, a visão do autor sobre o frame(1) de uma narrativa de suspense. Nela, o escritor deve, paulatinamente, apresentar a seqüência dos fatos, “gestos” e “falas” dos personagens para que não ocorra a quebra do suspense. Quintana ensina-nos a não confundir o tipo textual escrito narrativa de suspense com “essas taradezas do Mestre Hitchcock” nos seus famosos filmes de suspense.

Ao contrário, a boa narrativa de suspense vem da tradição oral das velhas contadoras

de histórias que “enfeitiçavam-nos” (quando crianças) com suas frases “cheias de nada e de tudo” e nos deixavam “literalmente no ar”.

Na verdade, esta metanarrativa de Quintana encontra-se repleta de marcas de oralidade e não poderia ser diferente. Conforme ensinado pelo próprio autor, um narrador competente tem obrigação de dominar as velhas técnicas e estratégias já empregadas pelos velhos contadores de histórias a fim de manter o leitor/ interlocutor em suas mãos.

Nota: 1- Frames: “modelos globais que contêm o conhecimento de senso comum sobre um conceito central...” (KOCH, Ingedore e TRAVAGLIA, L. Carlos. In: Texto e coerência. – 6.ed – São Paulo: Cortez, 1999.)

Vejamos algumas dessas marcas de oralidade presentes e recorrentes no texto.

No campo semântico-lexical, percebemos o emprego de palavras e expressões típicas da língua oral (“Como era, então, que a gente ria tanto...?; “Mas agora, passando a limpo ...”; “... todas as coisas têm de ser dosadas ...”). O autor utiliza também torneios característicos da oralidade, como expressões de reformulação ou retificação (“...ou quem sabe se logo ali...; “O que eu queria dizer é que todos...). Em outros momentos, descobrimos expressões vazias de significado (recorrentes na fala), mas que servem para prender a atenção dos interlocutores/leitores (...,encompridando a corda,...; “— E vai daí...).

O recurso aos pronomes anafóricos, comuns na modalidade oral, ajuda a dar coesão ao texto (“...aquela velha negra...quando ela..).

Quanto à morfossintaxe, encontram-se, igualmente, aspectos recorrentes da linguagem oral: a) redução do processo subordinativo em benefício da frase simples e da

coordenação (“Anotação e a seqüência dos fatos estava exata, o estilo enxuto”; “Muito bonito, mas não é bem assim.”); b) mistura das pessoas do discurso (“Mastiga-me...(tu); ...a gente ria tanto...(3ª ou 1ª do plural?); “Ficávamos...(1ª p. do plural)); c) simplificação gramatical da frase, emprego de expressões do tipo “então”, “aí” (“— E vai daí...”) ; d) o emprego coloquial e expressivo de tempos verbais (“...ou quem sabe se logo ali ...Sacher-Masoch e o Marquês de Sade estão dançando...); e) a utilização de comparações, no caso ligada a fatos do cotidiano do leitor (“...como naqueles jornais cinematográficos...).

Convém notar que, na comparação “como naqueles jornais cinematográficos”, o narrador recorre a um “conhecimento partilhado de mundo” com o leitor. Este recurso ajuda o autor a passar uma noção discursiva mais abstrata ligando-a a um fato concreto — procedimento típico da modalidade oral.

Outro aspecto oriundo das situações conversacionais são as interrupções, as suspensões, marcadas no texto de Quintana, principalmente, pelas reticências (“— E vai daí o príncipe pegou e disse...”).

Em suma, todos estes recursos advindos da fala são esteticamente trabalhados pelo autor para envolver, encantar e dominar o leitor, além de “explicar” de forma poética as artimanhas de uma narração de suspense.

TEXTO 2: A HERANÇA

Se eu fosse um iluminado, com que habilitações
poderia eu distribuir a minha carne e o meu sangue?
Apenas diria aos discípulos famintos:

— Eis aqui os meus ossos. (CH. In: P.C., p.237)

Neste texto, com frame de humor/ironia (característica marcante do autor e da língua falada), Quintana "dialoga" não só com o leitor, mas igualmente com o livro sagrado dos cristãos: a Bíblia. A intertextualidade com a Bíblia aparece em palavras/expressões do tipo "herança", "iluminado", "discípulos" etc.

A estrutura hipotética "se eu fosse" acompanhada de um torneio interrogativo (típicos da oralidade) subentende uma "situação conversacional" com o leitor e com toda a tradição cultural, ocidental, católico-cristã.

Na verdade, a simulação de "diálogo" com um interlocutor qualquer ou com uma sociedade como um todo serve para o poeta se posicionar ironicamente como um "Deus" diante de seus "interlocutores/discípulos". E se tal hipótese ocorresse, o poeta/iluminado ofereceria simplesmente os ossos.

Cabe notar que a simbologia inerente a "sangue" e "carne"(= vida) da "fala" de Jesus são sarcasticamente retomadas através dos "ossos" (=morte) / "textos" do poeta.

Outra leitura possível: aquela que compararia o poeta a um deus, visto que aquele também seria um criador. No entanto, este criador humano apenas teria os ossos/poemas para ofertar aos seus leitores/discípulos.

Em suma, embora Quintana utilize procedimentos característicos de uma linguagem informal, com um léxico bem conhecido dos interlocutores/leitores, com estruturas igualmente simples, a mensagem provoca questionamentos (muitas vezes implícitos no jogo de palavras, na musicalidade sugestiva, nas imagens provocativas etc)

que conduzem o leitor a novos patamares de interação com o mundo e com si mesmo. Em outros termos, o texto torna-se literário.

TEXTO 3: O MUNDO DE DEUS

Aquele astronauta americano que anunciou ter encontrado Deus na lua é no fim de contas menos simplório do que os primeiros astronautas russos, os quais declararam, ao voltar, não terem visto Deus no céu.

Porque, se Deus é paz e paz é silêncio afinal, deve Ele estar mesmo muito mais na lua do que nas metrópoles terrenas.

E, pelo que me toca, a verdade é que nunca pude esquecer estas palavras de um personagem de Balzac: "O deserto é Deus sem os homens". (CH. In: P.C., p. 237)

Nesta narrativa, o autor "esconde-se" por meio de um discurso em que ele parece estar ausente. Na verdade, ocorre um "diálogo implícito" entre o que está sendo contado e a sutil intervenção do narrador ao se posicionar sobre o real mundo de Deus.

O interlocutor, igualmente implícito, pode ser o leitor, a Bíblia e até Balzac através de um personagem. A repetição de palavras, recorrentes na língua oral, aparece no texto em"...se Deus é paz e paz é silêncio...".A retificação, outro procedimento usual na fala, surge em "...no final de contas..."; "...pelo que me toca..."; "... é que...".

O uso de palavras reiterativas ou enfáticas (característica morfossintática do discurso conversacional), muitas apenas para reforçar a mensagem, aparece em " ...deve Ele estar mesmo muito mais na lua ...".

Cabe notar que a citação de fatos cotidianos de conhecimento geral (a chegada do homem à lua) serve não só para atrair a atenção do leitor, mas sobretudo como pretexto para o autor "filosofar" sobre Deus e a paz.

No final, o "diálogo" com uma fala de um personagem de Balzac "o deserto é Deus sem os homens" contribui para ratificar a visão de Quintana sobre o tema.

TEXTO 4: LÓGICA & LINGUAGEM

> Alguém já se lembrou de fazer um estudo sobre a estilística dos provérbios? Este, por exemplo: "Quem cospe para o céu, na cara lhe cai". Tal desarranjo sintático faria a antiga análise lógica perder de súbito a razão.
>
> Mas que movimento, que vida, que economia de músculos: a gente chega a acompanhar com a cabeça a trajetória da frase!
>
> Espero que a análise lógica do meu tempo tenha sido substituída por uma análise psicológica. Ah! aquela preocupação dos velhos lentes, de nos mandarem pôr os Lusíadas na ordem direta... Vai-se ver, eles inconfessavelmente deviam estar tentando corrigir o Velho Bruxo! (CH. In: P.C., p. 237)

O texto anterior pode ser classificado como um texto coloquial, mas com um tom estilístico, visto que este foi expressivamente buscado. Em outros termos, o autor trabalha a argumentação, com feição coloquial, porém, sem perder, os propósitos literários. Dessa forma, o texto "*Lógica & linguagem*" utiliza vocabulário de uso comum e generalizado e emprega imagens com motivação popular ("Quem cospe para o céu, na cara lhe cai".) Além disso, o emprego de pergunta retórica, a reprodução de situação de conversa com discurso descontraído e interativo, sem falar do recurso ao humor/ironia seduzem o leitor. Contudo, por trás de todos estes procedimentos típicos da modalidade oral, encontra-se um questionamento profundo sobre a pretensão da gramática (com suas normas restritivas) de querer "controlar" a espontaneidade estilístico-lingüística da criatividade do falante, aqui representada pelos provérbios populares. Cumpre não esquecer os desvios estilísticos representados, nesta argumentação, por Camões em *Os Lusíadas.*

Cabe ressaltar a simulação de situação conversacional por meio de procedimentos vários. Logo de início, a pergunta retórica (já mencionada) dá partida ao pseudoprocesso interativo visto que ela apenas serve para o autor pensar em voz alta.

O emprego da forma de tratamento "a gente" (característica da fala), além da informalidade sugerida, "envolve" o leitor na argumentação do autor. O ar confessional-memorialista da expressão "do meu tempo" (outro recurso da oralidade) faz o leitor relembrar da sua própria experiência e sua "dificuldade" com os exercícios propostos pelos "velhos lentes". Tal identificação contribui para a aproximação afetiva entre o autor e o

leitor/interlocutor. A partir de então, o poeta pode mais sutilmente passar sua mensagem de que deve haver uma transformação da antiga (=ultrapassada) análise lógica em análise psicológica. Esta última abarcaria não só a razão, mas essencialmente a emoção, a afetividade e a criatividade que são características fundadoras da linguagem literária, mas que não se encontram de forma alguma ausentes do discurso cotidiano, como nos provérbios. Por falar neles, o poder de síntese e a força expressiva (notar o recurso da aliteração) do exemplo citado por Quintana, por si só reiteram a mensagem pretendida.

Outro recurso empregado pelo autor — a polissemia — encontra exemplos marcantes como em "... a antiga análise lógica perder de súbito a razão" e "...aquela preocupação dos velhos lentes...". No primeiro, a expressão "perder a razão" pode ser entendida como "não ter mais sentido" ou "enlouquecer". Na segunda, o adjetivo "velhos", no contexto, pode ser lido como "idosos" ou "ultrapassados". Este último sentido parece reiterado pelo substantivo "lente"(=professor) que reitera a idéia de "anacrônico", por sugerir uma visão autoritária daqueles "antigos/idosos/pretensiosos" mestres do " vernáculo imaculado".

TEXTO 5: SIMPLIFIQUEMOS

Sempre me pareceu que as antigas gramáticas complicavam muito as coisas. Lá diziam elas, por exemplo: "Coloca-se o pronome oblíquo depois do verbo". Muito bem! O diabo é que se seguia uma lista de 15 ou 16 exceções. Ora, ficaria muito mais fácil se dissessem: "o pronome oblíquo é colocado antes do verbo, exceto quando este inicia uma frase". E olhe lá! (CH. In: P.C.,p. 237)

Esta breve narrativa simula a resposta a uma suposta pergunta (talvez numa daquelas entrevistas que o poeta tanto execrava). A “previsível” questão seria sobre a opinião do autor a respeito da gramática tradicional.

A resposta com frame de entrevista revela, por meio de um exemplo real retirado ao acaso de uma gramática qualquer, as incoerências recorrentes em gramáticas normativas. De fato, certas partes desses compêndios complicam muito mais do que explicam, através de regras que não abarcam um grande número de possibilidades da língua.

No campo léxico-semântico, encontram-se não só palavras de uso coloquial (“coisas”; “lá”), mas igualmente expressões típicas da oralidade (“Muito bem!”; “Ora”; “O diabo”; “E olhe lá!”). Tais construções são denominadas por alguns lingüistas de “marcadores da fala” visto que ajudam a tornar o texto mais coeso, além de dar um colorido todo especial à narrativa.

Em resumo, ao lermos o texto em voz alta podemos inclusive perceber e dar a entonação e o ritmo imaginados pelo escritor por ocasião da escrita do texto/resposta. A nós, leitores/interlocutores, apenas cabe, com um sorriso de ironia nos lábios, concordar com os argumentos bem-humorados do autor.

TEXTO 6: LEITURAS

Não, não te recomendo a leitura de Joaquim Manuel de Macedo ou de José de Alencar. Que idéia foi essa do teu professor?

Para que havias tu de os ler, se tua avozinha já os leu? E todas as lágrimas que ela chorou, quando era moça como tu, pelos amores de Ceci e da Moreninha, ficaram fazendo parte do teu ser, para sempre.

Como vês, minha filha, a hereditariedade nos poupa muito trabalho.

(CH. In: P.C., p. 239)

O poema em prosa anterior pode ser classificado como coloquial trabalhado com fins expressivos, pois foi muito bem planejado. A uma suposta pergunta de uma estudante adolescente, se ela deveria ler certos autores do Romantismo, temos este texto-resposta.

Na verdade, trata-se de um texto em que predominam a ironia e o humor. O autor utiliza um tom pretensamente didático e afetuoso para chamar a atenção da leitora/interlocutora jovem sobre a importância de ler. A argumentação empregada, em tom de farsa, busca surpreender pelo inusitado das premissas. Ao partir de uma primeira premissa falsa de que não é recomendável a leitura de Joaquim Manuel de Macedoe José deAlencar, o autor parte para a segunda (estes livros já foram lidos pela avó da menina). Daí, a conclusão absurdamente “lógica” de que a hereditariedade supriria esta deficiência.

A argumentação apresenta diversos recursos da língua oral, a saber: a) o uso de perguntas; b) o emprego da forma pronominal coloquial “tu”; c) a utilização do vocativo afetuoso/irônico “minha filha”.

Na verdade, posso afirmar que no texto, Quintana, de forma inovadora, criativa, original faz com que os jovens leitores desconfiem de que a leitura constitui um aprendizado e um prazer insubstituíveis. Sem paternalismos professorais, ele utiliza uma linguagem que pela sua inventividade e sarcasmo, fatalmente, levará o/a adolescente a questionar-se e decidir que a leitura é essencial para o seu desenvolvimento como ser humano como um todo.

A plurissignificação, uma das características básicas da literatura, permite uma outra leitura do texto. Pode-se perceber a crítica bem-humorada de Quintana em relação às histórias excessivamente sentimentais do Romantismo brasileiro. Os excertos “todas as lágrimas que ela chorou” e “ficaram fazendo parte para sempre do teu ser” confirmariam esta possível abordagem.

Na verdade, se o autor critica o Romantismo é porque sabe do seu papel no processo cultural brasileiro. Em outros termos, Quintana não se preocuparia em ironizar os excessos daquele período literário se não os considerasse reveladores de nossa identidade.

TEXTO 7: QUANDO ME PERGUNTAM

Quando me perguntam por que não aderi a essa história de “estória”, respondo (e não evasivamente) que é simplesmente porque, para mim, tudo é verdade mesmo. Acredito em tudo. Acreditar no que se lê é a única justificativa do que está escrito. Ai do autor que não der essa impressão de verdade! Que é uma história? É um fato — real ou imaginário — narrado por alguém. O contador de histórias não é um contador de lorotas. Ou, para bem frisar a diferença, o contador de histórias não é um contador de estórias. E depois, por que hei de escrever “estória” se eu nunca pronunciei a palavra desse modo? Não sou tão analfabeto assim. Parece incrível que talvez a única sugestão infeliz do mestre João Ribeiro tenha pegado por isso mesmo... Também um dia parece que Eça de Queirós se distraiu e o Conselheiro Acácio, por vingança, lhe soprou esta frase pomposa: “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”. Tanto bastou para que lhe erguessem um monumento, com a citada frase perpetuada em bronze! Pobre Eça...

O mundo é assim. (CH. In: P.C., p. 242)

Novamente encontramos um texto de Quintana com frame de entrevista. O provável jornalista-interlocutor o questiona sobre uma discussão a respeito da pertinência da criação do neologismo *estória*. Utilizando-se de inúmeros recursos da oralidade no registro informal, o autor vai respondendo de maneira aparentemente não planejada.

No entanto, uma leitura mais atenta nos permite perceber toda a estratégica simulação. Na verdade, os procedimentos típicos da oralidade como: as perguntas retóricas; as expressões de reformulação ou retificação (“ou, para bem frisar”); as exemplificações e as diferenciações; as expressões coloquiais (“Ai do autor”); o emprego de

linguagem gíria (“lorotas”); a repetição de formas verbais mais simples (“é”; “sou”); o emprego de exclamações; suspensões de voz (reticências) entre outras, marcam presença.

No campo léxico-semântico, devem-se notar as bem-humoradas e consistentes justificativas para que o falante não aceite o neologismo *estória*. Há, de fato, um bloqueio na língua, visto que a palavra *história* cobre todos os sentidos e contextos, além de que, fonologicamente, a forma nova é anti-natural. É interessante lembrar a intertextualidade implícita (e crítica) com o título do livro de contos “Primeiras estórias” de Guimarães Rosa.

Quintana aproveita a suposta entrevista para criticar as homenagens que são feitas aos grandes mestres da literatura. Com freqüência, segundo ele, erguem monumentos para estes “pobres” escritores, mas escolhem frases insignificantes retiradas de sua obra para serem perpetuadas em bronze. A frase final, propositalmente banal “o mundo é assim”, resume a mediocridade da sociedade em relação a seus mestres da literatura.

TEXTO 8: O DRAGÃO

Na volta da esquina encontrei um dragão.

— Que belas escamas, senhor dragão! Que luminoso laquê! E as chamas que deitais por vossa goela têm o colorido e o movimento de um balê! E que padrão heráldico, Excelência, que...

O dragão saiu se reboleando. (CH. In: P.C., p.245)

O breve e instigante texto acima pode ser classificado como um escrito coloquial, trabalhado com fins expressivos. Quintana, por meio de um frame de “fábulas”, narra uma típica história de “bajulação” e vaidade. Como diz o autor, não importa se a história é real ou imaginária. O que, de fato, interessa é a verdade oculta sobre a aparência de fantasia.

O narrador ao se encontrar com alguém poderoso como no caso “o dragão”, trata de agradar-lhe, elogiando as “pretensas” qualidades do animal.

O vocabulário cotidiano, a situação conversacional inusitada, as exclamações recorrentes, as ações “mais banais” emolduram de forma original a mensagem sobre o ridículo jogo de vaidade e bajulação. A frase final bem-humorada (“O dragão saiu se reboleando.”) reitera a crítica a tais comportamentos sociais corriqueiros e degradantes.

TEXTO 9: DIÁLOGO INÚTIL

— Mas por que tu não fazes um poema de amor?

— Todos os poemas são de amor. (CH. In: P.C., p. 250)

O breve diálogo acima, apesar de aparentemente coloquial, apresenta-se estilisticamente planejado. À pergunta “ingênua” de um pretenso entrevistador, a resposta simuladamente “espontânea”, mas que revela uma complexa percepção do artista da sua real

missão: falar de amor. Por trás de um diálogo com todas as marcas de oralidade informal (interrogação direta; o uso da 2ª pessoa do singular; o vocabulário simples; as generalizações; o emprego de palavra coesiva etc) ocorre um metapoema. Na verdade, a mensagem poética sempre fala de amor: a uma pessoa amada; à vida; ao próximo; à natureza; à língua; à arte em geral e à literatura em particular entre outras(os).

Em suma, mais uma vez, Quintana de forma original, inesperada, provocativa ensina-nos que ler não é apenas compreender o enunciado, mas antes e fundamentalmente buscar a "oculta" enunciação, apenas revelada para aqueles "iniciados" que sabem da sua existência e não ficam apenas na superfície textual.

O adjetivo "inútil", aplicado ao diálogo (no título), já deixa transparecer de forma irônico-magoada que, infelizmente, a poesia de um texto nem sempre é "percebida" pelo leitor/interlocutor. De fato, a maioria dos leitores de obras literárias interessa-se somente pela "historinha", sem conseguir apreciar as mensagens lançadas pelo autor no caminho.

Em outro nível, poderia comparar este leitor com aquele amante que procura em uma mulher apenas o corpo, sem tentar desvendar os mistérios de sua alma.

TEXTO 10: NÃO DESPERTEMOS O LEITOR

Os leitores são, por natureza, dorminhocos. Gostam de ler dormindo.

Autor que os queira conservar não deve ministrar-lhes o mínimo susto. Apenas as eternas frases feitas.

"A vida é um fardo" — isto, por exemplo, pode-se repetir sempre. E acrescentar impunemente: "disse Bias". Bias não faz mal a ninguém, como aliás os outros seis sábios da Grécia, pois todos os sete, como há vinte séculos já se queixava Plutarco, eram uns verdadeiros chatos. Isto para ele, Plutarco. Mas, para o grego comum da época, deviam ser a delícia e a tábua de salvação das conversas.

Pois não é mesmo tão bom falar e pensar sem esforço? O lugar-comum é a base da sociedade, a sua política, a sua filosofia, a segurança das instituições. Ninguém é levado a sério com idéias originais.

Já não é a primeira vez, por exemplo, que um figurão qualquer declara em entrevista:

"O Brasil não fugirá ao seu destino histórico!"

O êxito da tirada, a julgar pelo destaque que lhe dá a imprensa, é sempre infalível, embora o leitor semidesperto possa desconfiar que isso não quer dizer coisa alguma, pois nada foge mesmo ao seu destino histórico, seja um império que desaba ou uma barata esmagada.(CH. In: P.C., p. .275)

A narrativa anterior simula uma situação conversacional entre Quintana e outro(s) escritor(es). A pergunta implícita poderia ser: "Como agradar aos leitores?". A partir daí, utilizando um frame de ironia/sarcasmo, o autor ensina as estratégias de escritura para manter fiéis os leitores.

Na verdade, a mensagem, no contexto de um livro, ganha um outro interlocutor: o leitor. Neste ponto, percebe-se a criatividade do autor, pois finge estar conversando com

escritores, mas está, de fato, ironizando o leitor. É como se este se encontrasse escondido, atrás da porta, ouvindo confidências sobre a opinião real do escritor a respeito do leitor.

As marcas de oralidade e de informalidade perpassam todo o texto.

As repetições de palavras e seu uso com muitos sentidos revelam a presença do discurso coloquial.

O emprego de torneios de frase simples, com predominância de orações coordenadas, denuncia a língua falada.

O recurso a elementos coloquiais (“chatos”) e o uso de palavras e expressões reiterativas ou enfáticas (“mesmo”, “nada”) demonstram a preocupação com a espontaneidade da linguagem.

O uso de interrogação retórica e de frases exclamativas reitera a busca, por parte do autor, da comunicação direta com o leitor.

De fato, podemos afirmar que o uso planejado e estilístico de procedimentos da fala constitui recurso essencial para prender a atenção do interlocutor. No entanto, novamente, a forma como aqueles encontram-se trabalhados poeticamente (engendrando novas leituras) torna o texto literário.

CAPÍTULO III: A POÉTICA E/DE MÁRIO QUINTANA.

"Quando falamos na poesia lírica (...) em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo."(STAIGER, Emil. In: Conceitos fundamentais de poética, p. 45)

Paisagem

Sol e sombra brincavam de esconder / sobre o rosto do primeiro morto.// Perto dele, cantavam as águas, / porque ainda apenas sabiam cantar. // Cantavam as águas inocentemente / sua canção de continuar... //— e ele também não sabia de nada!
(QUINTANA, Mário. In: Apontamentos de história sobrenatural, p. 26)

"A linguagem épica apresenta. Aponta alguma coisa, mostra-a" (STAIGER, Emil, p. 83)

Poema para Juliano o Apóstata

No tempo dos deuses tudo / era simples como eles / e natural e humano / e eles reinavam no mundo (...) (QUINTANA, Mário. In: Apontamentos de historia sobrenatural, p.63, fragmento)

"De acordo com o mundo conscientemente apreendido, o autor dramático ordena todas as particularidades do drama e não descansa até fazer tudo girar em torno dessa idéia única, dirigir-se a ela, e tornar-se à sua luz inteiramente claro e transparente."
(STAIGER, Emil, p. 142)

Liberdade condicional

Poderás ir até a esquina / Comprar cigarros e voltar / Ou mudar-te para a China / — só não podes sair de onde tu estás. (QUINTANA, Mário. Nova antologia poética, p. 114)

"(...) qualquer obra poética participa de todos os gêneros, do mesmo modo que qualquer comunicação lingüística, por mais primitiva que seja,

> envolve toda a índole da língua, ou pelo menos, baseia-se nela. Em realidade, conhecemos apenas criação predominantemente lírica ou acentuadamente épica, ou dramática."(STAIGER, Emil, p. 140)

A POÉTICA E MÁRIO QUINTANA

3.1. Considerações Teóricas

Inicialmente, gostaria de salientar que a fonte principal deste capítulo será a consagrada obra *Conceitos Fundamentais de Poética* de Emil Staiger. Contudo, outros autores importantes com seus estudos sobre o assunto também se farão presentes como Alfredo Bosi (*O ser e o Tempo da Poesia; História Concisa da Literatura Brasileira*), René Wellek e Austin Warren (*Teoria da Literatura*), Afrânio Peixoto *(Noções de História da Literatura Geral*), Massaud Moisés (*A Criação Literária*) entre outros.

Posto isto, cumpre recordar a origem do termo Poética. Na Antiguidade greco-romana, a Poética significava ensinamentos práticos para habilitar leigos a escrever corretamente poesia, obras épicas e dramas.

Hoje em dia, a maioria dos estudiosos considera que esta disciplina abarcaria "as noções de épico, lírico, dramático e até certo ponto trágico e cômico".(Staiger, p.13)

No entanto, cabe ressaltar que, enquanto naqueles tempos, cada gênero literário era representado por um pequeno número de obras, em épocas subseqüentes, devido à quantidade crescente de autores, tornou-se infinitamente mais complexo o enquadramento de uma obra em um único gênero.

Na Antiguidade, era lírica toda poesia que se assemelhasse em composição, extensão e principalmente na métrica às criações de autores líricos considerados

clássicos: Alcman, Alceu, Safo, Íbico, Anacreonte, Simônides, Baquílides e Píndaro.

Entretanto, da Antiguidade até os nossos dias os modelos multiplicaram-se indefinidamente. Por isso, encontramos tamanha dificuldade em classificar as obras isoladamente.

Convém recordar os ensinamentos de René Wellek e Austin Warren na conceituada obra *Teoria Literária*:

> "A moderna teoria dos gêneros é manifestadamente descritiva. Não limita o número de possíveis gêneros nem dita regras aos autores. Supõe que os gêneros tradicionais podem misturar-se ou mesclar-se e produzir um novo gênero (como a tragicomédia)" (p. 411)

Bandeira parece concordar com os autores acima, quando afirma, no livro *Noções de história das literaturas*, que:

> "O conceito de gênero, na sua rigidez com que outrora limitava o artista, é idéia caduca. A evolução das literaturas mostra que os gêneros nascem, morrem ou se transformam ao sabor das necessidades de expressão. A palavra vale hoje apenas como recurso de classificação." (v.1, p. 9)

O que fazer então diante desse novo quadro? Seria possível à Poética, por exemplo, comparar baladas, canções, odes, sonetos e epigramas entre si, percorrendo dois milênios consecutivos para descobrir, finalmente, o conceito global do gênero

lírico? Este conceito, se possível, não traria no seu âmago um vazio de significado?

Na verdade, como afirma Staiger, “a individualidade de cada poesia exigiria tantas divisões quantas poesias existam — e isso tornaria supérflua qualquer tentativa de ordenação”.(p.14)

Cabe, neste momento, notar que, embora não pareça possível determinar a essência da poesia lírica, da composição épica ou do drama, não considero fora de propósito uma definição do lírico, do épico e do dramático.

Neste contexto, qual seria, afinal, o critério para a determinação do gênero?

De fato, o leitor assíduo já traz em si uma idéia do que seja lírico, épico ou dramático.Tal idéia ocorre a partir de um exemplo, provavelmente, mas não necessariamente, de obra literária.O conceito de lírico pode estar ligado a uma paisagem, o do épico a um filme sobre emigrantes; uma discussão em família pode ter-me incutido a noção do dramático. O fundamental, como nos ensina Staiger, é que “uma vez captada a idéia do “lírico”, esta é tão irremovível como a idéia do triângulo ou como a idéia do “vermelho”; é uma idéia objetiva e foge ao meu arbítrio.”(p. 15)

Hegel, na sua *Estética,* na parte dedicada à Poesia, declara que:

> “o conteúdo da poesia lírica é (...) a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e
> e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo.”
> (pp. 293-294)

E complementa, um pouco adiante:

> “ com efeito, o que interessa antes de tudo é a expressão da subjetividade como tal, das disposições da
> alma e dos sentimentos, e não a de um objeto exterior, por muito próximo que seja.” (p. 296)

(apud Massaud Moisés: 308)

Segundo Massaud Moisés, no *Dicionário de termos literários*, o poeta lírico apresenta "atitude egocêntrica, introvertida, mesmo quando os temas familiares ou coletivos possam confundir ou iludir o leitor com a aparência contrária." (p. 308)

Existe, sem dúvida, uma conexão entre lírico e Lírica, épico e Épica, dramático e Drama.Os exemplos mais típicos de lírico serão encontrados possivelmente na Lírica, os do épico, nas Epopéias. Tal constatação, no entanto, não implica necessariamente que possa existir uma obra puramente lírica, épica ou dramática. Na verdade, os estudos comprovam que qualquer obra autêntica participa "em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e (...) essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente".(Staiger, p.15)

Ao final da introdução da sua obra clássica *Conceitos fundamentais de Poética*, Staiger conclui (com o que concordo) afirmando que "a questão da essência dos gêneros conduz automaticamente a outra, a questão da essência do homem".(p.17)

3.2. ESTILO LÍRICO: A RECORDAÇÃO

Poder-se-ia afirmar, sem medo de ser contestado, que no gênero lírico há o predomínio do calor da emoção, do ardor do sentimento, da força da magia, da leveza do encanto sobre a frieza da razão, a concretude do pensamento, a objetividade da lógica. Em um poema lírico, "o valor dos versos está justamente nessa unidade intocável entre a significação das palavras e sua música".(Staiger, p.22) Por isso a

língua não pode nunca desvendar todo o mistério da obra lírica. Esse estado de unicidade é mais íntimo que a mais sagaz perspicácia do espírito.

De fato, os versos líricos precisam do encantamento da inspiração, pois se percebemos a intencionalidade sentimos um desacordo. Em outras palavras, se a poesia lírica fosse apenas intenção e não uma fusão inseparável entre sons (musicalidade) e sentidos, não diríamos da impossibilidade de tradução do encantamento de um poema em outra língua.

O auto-retrato

No retrato que me faço
— traço a traço —
às vezes me pinto nuvem,
às vezes me pinto árvore...

às vezes me pinto coisas
de que nem há mais lembrança...
ou coisas que não existem
mas que um dia existirão...

e, desta lida, em que busco
— pouco a pouco —
minha eterna semelhança,
no final, que restará?
Um desenho de criança...
Corrigido por um louco! (AHS. In: P.C., p. 393)

No poema lírico *O auto-retrato* de Quintana percebe-se um pouco do sentimento do autor sobre si mesmo através de diferentes “desenhos” imaginários para

buscar na concretude de objetos (nuvem, árvore) e na fluidez de “coisas de que nem há mais lembrança...ou coisas que não existem... mas que um dia existirão...” possibilidades de se descrever. A impossibilidade de uma descrição objetiva do artista transparece na escolha de termos tão distantes entre si, como nuvem e árvore. Para completar este auto-retrato propositadamente impreciso, Mário afirma que no final só restará “um desenho de criança...(sem traços precisos, definidos) Corrigido por um louco!”.

Cabe reforçar com as palavras de Staiger que “nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambas unidas em uma”.(p.24)

Segundo Staiger:

“O poeta lírico não produz coisa alguma. Ele abandona-se — literalmente (Stimmung) — à inspiração. Ele inspira ao mesmo tempo clima e linguagem. Não tem condições de dirigir-se a um nem a outra. Seu poetar é involuntário. Os lábios deixam escapar o ‘que está na ponta da língua’ ”.(p.28)

Convém, no entanto, observar que esta formulação se encaixa melhor nos poetas do romantismo. Na poesia modernista, o lírico é visto como resultado de trabalho e reflexão.

E ainda:

“O poeta lírico escuta sempre de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recria-os, como os cria também no leitor.”(p.28)

Canção de Inverno

O vento assobia de frio
nas ruas da minha cidade
enquanto a rosa-dos-ventos
eternamente despetala-se...

Invoco um tom quente e vivo
— o lacre num envelope? —
e a névoa, então, de um outro século
no seu frio manto envolve-me...

Sinto-me naquela antiga Londres
onde eu queria ter andado
nos tempos de Sherlock — o Lógico
e de Oscar — o pobre Mágico...

Me lembro desse outro Mário
entre as ruínas de Cartago
e me pergunto: — Aonde irão
morar nossos pobres fantasmas?!

E para sempre perdido
nas ruas da Cidade Nova
o vento procura, em vão,
ler os cartazes antigos... (AHS. In: P.C., p.391)

No poema *Canção de inverno,* Quintana deixa-se levar pelo ambiente de inverno à sua volta e através de recordações as mais distantes divaga sobre a sensação de solidão e desamparo que nos proporciona esta estação do ano. A procura de uma lembrança quente e viva, que possa consolá-lo e aquecê-lo, o conduz a outras épocas

sabidas mas não vividas. O poeta assim como o vento encontram-se perdidos “nas ruas da Cidade Nova” e ambos procuram “em vão, ler os cartazes antigos...”. Em outros termos, o poeta, por meio, seja da sonoridade (“O vento assovia de frio / (...) no seu fio manto envolve-me...), seja pela força das imagens (“enquanto a rosa dos-ventos / eternamente despetala-se...”) seja pela referência a personagens famosos (Sherlock (Holmes) — o Lógico ou Oscar (Wilde) — o pobre Mágico...) constrói uma atmosfera que nos envolve e remete-nos às sensações subjetivas típicas dos dias de inverno.

Sintaticamente, podemos notar o predomínio das construções paratáticas em detrimento das

hipotáticas (mais lógicas e elaboradas). Ou melhor, para o gênero lírico, a coordenação torna-se mais adequada do que a subordinação, pois as idéias e as imagens se superpõem e não se encontram logicamente relacionadas. Daí, as frases incompletas, as reticências para serem completadas pelo leitor. Ou seja, “para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras”. (Staiger, p.45)

Staiger nos ensina que

> “Uma paisagem tem cores, luzes, aromas, mas nem chão nem terra como base. Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo.” (p.45)

Outra característica marcante da poesia lírica são os denominados “saltos da imaginação”. Nela, fatos distanciados estão juntos como se manifestaram na

mente. A alma não necessita de membros de ligação, uma vez que todas as partes encontram-se imersas no clima ou na “disposição anímica” lírica.

No texto *Poemas* (a seguir), Mário exercita os saltos da imaginação, pois começa falando sobre o “trabalho” dos grilos durante a noite e, subitamente, passa a falar da procura humana por razões para se viver. Ao final, conclui que “a límpida loucura (...) é o teu (nosso) diamante mais puro!” O poema pode ser lido como uma metáfora do homem, que, às cegas, como um grilo na noite procura descobrir o que há de mais valoroso nesta vida. Para o poeta, a resposta se encontra na “límpida loucura”, e não na razão e na lógica das ciências.

Poemas

O grilo procura
no escuro
o mais puro diamante perdido.

O grilo
com as suas frágeis britadeiras de vidro
perfura

as implacáveis solidões noturnas.

E se o que tanto buscas só existe
em tua límpida loucura

que importa? —

isso
exatamente isso
é o teu diamante mais puro! (AHS. In: P.C., p. 399)

Embora seja comum a leitura em voz alta de poemas líricos, recitados, eles não podem ser apreciados como merecem. O ideal para o desabrochar de um texto lírico é a leitura na quietude e na solidão. Cabe salientar que nem todo dia o leitor tem a sorte de conseguir este desabrochar. Neste sentido, convém lembrar o poema *Poeta lírico* de Quintana. De forma irônica, Mário deixa evidente a sua visão sobre como não deve ser apreciada a poesia lírica.

Poeta lírico

Espécie de passarinho estrangulado em público pelas declamadoras. (CH. In: P.C, p.366)

Outro aspecto fundamental da poesia lírica é a comoção que, subitamente, nos alcança, após a leitura de um verso, uma estrofe, um poema ou vários poemas de um mesmo autor. Tal sensação nos faz perceber que nos encontramos diante de um grande poeta.

Cumpre relembrar que o lírico nos é incutido e

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

Assim, o poema *Serviço a domicílio* de Quintana parece-me perfeitamente compatível

com a visão de Staiger sobre a poesia lírica.

Serviço a domicílio

Não deveria caber a um poeta o extrovertido e saltitante encargo de Relações-Públicas. E sim de
Relações-Íntimas. Isto é, comunicação... a sós. (CH,. In: P.C., p.331)

Convém ressaltar que é necessária uma sintonia perfeita entre o autor e o leitor para que este sinta a poesia de um texto lírico. Em outros termos, ao ler o poema o leitor precisa sentir como se ele próprio tivesse escrito a canção. “Ele a repetiu de si para si, sabe-a de cor sem a aprender, e balbucia os versos como se brotassem de si mesmo”. (Staiger, p. 50)

Sonho

Um poema que, ao lê-lo nem sentirias que ele já estivesse escrito, mas que fosse brotando, no mesmo
instante, de teu próprio coração. (CH. In: P.C., p. 314)

De fato, a explicação e o julgamento de um poema lírico dificilmente vão alcançar o valor do lírico. No máximo, o estudioso vai chamar a atenção de alguns aspectos semânticos, morfossintáticos e estilísticos que não abarcarão inteiramente o encanto do texto. Pode-se dizer que a magia de um poema lírico ultrapassa em muito a soma dos aspectos gramaticais e estilísticos. Em suma, o lírico vai além das explicações objetivas e/ou subjetivas do pesquisador. Esta característica torna nítida a diferença entre a poesia lírica e a dramática.

Poesia & Magia

A beleza de um verso não está no que diz, mas no poder encantatório das palavras que diz: um verso é
uma fórmula mágica. (CH,. In: P.C., p. 281)

Urge, neste momento, reforçar a noção de que a poesia autenticamente lírica é singular e irreproduzível. Concordo com as palavras de Staiger quando afirma:

"Como um *individuum ineffabile* (a poesia) desencadeia disposições inteiramente novas, jamais até então
existentes. Precisa, todavia, ser apreensível e confortar o leitor com a idéia de que sua alma é mais rica do
que ele mesmo supusera até então." (p.51)

Quintana, no texto a seguir, ilustra com perfeição o pensamento de Staiger sobre a originalidade essencial da poesia lírica.

O poema

O poema é um objeto súbito:
Os outros objetos já existiam... (CH,. P.C., p.285)

Em outro texto, também denominado *O poema,* Mário fala da necessidade de o leitor descobrir-se verdadeiramente, ou seja, perceber-se além das aparências, por meio

da leitura da poesia lírica. Novamente ocorre uma coincidência de idéias sobre o tema com o famoso estudioso alemão.

O poema

O poema
essa estranha máscara
mais verdadeira do que a própria face... (CH. In: P.C., p.337)

Apesar da importância da identificação do autor com o leitor, Quintana adverte-nos de

que nem sempre aquela se dá como seria desejável.

A face e o espelho

Assim devia ser a relação de autor para leitor: uma face nua num espelho límpido. Mas é tão difícil...
Ou a face está mascarada ou o espelho embaciado.(CH. In: P.C., p. 295)

3.2.1. CARACTERÍSTICAS DA POESIA LÍRICA.

Neste momento, aproveitando as idéias propostas por Emil Staiger, vou resumir as principais características da poesia lírica. Quando possível, eu as enriquecerei com textos de Mário Quintana.

3.2.1.1. A unidade entre a música das palavras e de sua significação; atuação imediata do lírico sem necessidade de compreensão.

Ritmo

Na porta
a varredeira varre o cisco
varre o cisco

Na pia
a menininha escova os dentes
escova os dentes
escova os dentes

No arroio
a lavadeira bate roupa
bate roupa
bate roupa

Até que enfim
se desenrola
toda a corda

e o mundo gira imóvel como um pião! (AHS. In: P.C., p.385)

No poema acima, apropriadamente intitulado *Ritmo*, o leitor, mesmo sem perceber os recursos estilísticos empregados (ritmo, aliterações, assonâncias, paralelismos sintáticos, figuras, entre outros) não deixa de sentir a mensagem do autor. Em outros termos, o leitor não precisa entender de estilística para apreender a idéia de que os movimentos humanos pela manhã é que vão dar corda ao mundo para que ele gire “imóvel como um pião”.

3.2.1.2. Renúncia à coerência gramatical, lógica e formal.

O verdadeiro poeta não pode ficar preso às amarras da gramática, da lógica, do bom-senso. Criar é soltar a imaginação, é deixar livres as imagens loucas que revelam o insondável do ser humano e da vida, como diria Quintana "deste e dos outros mundos"(*Da simplicidade*, CH, p. 150). Por isso, o poeta não pode se prender às regras da gramática lógica e formal.

"(...)Melhor sair para a rua... Ou entrar para a rua? Mas se a rua não fosse uma espécie sui generis de lar,
por que se diz então "a porta da rua" e não "a porta da casa"? (Do caderno de um peripatético.CH. In: PC.,
p. 346)

Mistério

Por que será que "com certeza" tem o sentido de "talvez"? E por que chamam de duvidosas as
mulheres de que todo o mundo tem certeza?(CH. In: P.C., p.348)

Vamos avoar?

Andávamos por um caminho ao longo de um capinzal, que o vento da manhã ondulava a perder de vista. Íamos a favor do vento que nos levava para a frente, sempre e sempre para a frente.
— Vamos avoar naquela água? — propôs Lili.
— Como?! Repete isso... (...)

Como uma pequenina Mademoiselle Jourdain de saia florida e a franjinha esvoaçante, estava fazendo poesia sem querer. E poesia moderna, dessa que gente grande teimava em não aceitar, devido às limitações da lógica adulta.
Havia ali uma interpenetração de imagens (não sucessivas, não ligadas por "assim como" (e sem menção prévia do objeto que as fizera brotar. Puro Mallarmé, mas

espontâneo sem as suas custosas elaborações.
Um poeta lógico (!) começaria assim:
“Ondula o verde canavial ao vento”
(“capinzal” ele não diria, não, por mal agradecidos escrúpulos cavalares.)
“Ondula o verde canavial ao vento,
Tal como, ao vento, ondula, verde, o mar.”
E assim por diante. Tudo bem claro, ritmado, lógico.
Mas onde a magia daquele teu poeminho de um só verso, Lili? (CH. In: P.C., p.358)

No primeiro texto, Quintana questiona a incoerência da expressão “sair para a rua”, contrapondo-a com “a porta da rua”.

No texto *Mistério*, o poeta “brinca” com as armadilhas que tornam deliciosa uma língua (as expressões que ultrapassam o sentido lógico, e trazem significações outras, bem conhecidas dos falantes nativos) e que tanto embaraço causam para os estrangeiros quando nos visitam. Já no terceiro texto, *Vamos avoar?*, Mário reitera o seu compromisso com a expressividade do poema em detrimento, se necessário, da coerência lógica e formal. Cabe salientar a permanência da forma arcaica “avoar” no léxico das crianças e de segmentos menos favorecidos da sociedade.

Não custa salientar, igualmente, a defesa da poesia moderna empreendida pelo poeta ao ironizar o “poeta lógico (!)” que possuiria preconceitos em relação a palavras mais coloquiais como “capinzal” e a formas sintéticas e repletas de elipses dos poetas do século XX.

3.2.1.3. Poesia da solidão compartilhada apenas pelos poucos que se encontram na

mesma “disposição anímica”.

Neste ponto, cabe relembrar que poesia lírica sem envolvimento não é possível, muito menos tomar posição contrária ao elemento lírico de uma poesia.

> “Ele (=o elemento lírico) nos comove ou nos deixa indif erentes. Emocionamo-nos com ele, quando estamos em idêntica disposição interior. Em seguida os versos ecoam em nós como vindos de noss o próprio íntimo.Pela poesia épica ou dramática parecemos ter admiração. A participação na poesia lírica merece o nome de amor.”(Staiger, p.51-52)

Além de poemas mencionados nesta seção, retomo o breve e incisivo texto *Diálogo inútil* de Quintana.

> Diálogo inútil
>
> — Mas por que tu não fazes um poema de amor?
> — Todos os poemas são de amor.(CH. In: P.C., p. 250)

Este metapoema de Quintana “explica” ao leitor mais “sonolento” que, na verdade, todos os poemas são de amor (à vida, ao ser humano, ao mundo, à amada, à natureza, à língua, etc) e só quem não se encontra na mesma “disposição anímica” não percebe.

3.2.1.4. O caráter diferente do “eu” usado pelo poeta lírico.

Embora o poeta lírico empregue quase sempre “eu”, ele o utiliza diferentemente de um autor de autobiografia. Tal ocorre porque o autor lírico não se “descreve” pois não se “compreende”. As palavras “descrever” e “compreender” pressupõem um defrontar-se objetivo. Isto nunca ocorre com o poeta lírico, uma vez que este sempre fala do que sente ou pressente a seu respeito e/ou, freqüentemente, sobre o ser humano em geral.

O viajante

Eu sempre que parti, fiquei nas gares
Olhando triste para mim... (AHS. In: P.C., p.428)

Convém salientar que, no poema anterior, o “eu” não se refere apenas ao poeta. Qualquer pessoa quando parte de um lugar, mesmo se estiver feliz com a viagem, vai sentir saudade da terra e dos amigos que deixar para trás. Na verdade, o uso da primeira pessoa do singular reflete um sentimento universal do ser humano: a tristeza de não poder estar em dois lugares diferentes ao mesmo tempo. Em suma, o poeta emprega um “eu” que representa um nós”.

O poeta

Venho do fundo das Eras,
Quando o mundo mal nascia,
Sou tão antigo e tão novo
Como a luz de cada dia. (PV. In: P.C., p.760)

No poema, Quintana não apenas fala da origem dos poetas (“Venho do fundo das Eras”), mas sobretudo nos alerta a respeito da “antiga novidade” da luz de cada dia. Novamente percebe-se que o “eu” refere-se a todos os seres humanos.

O morto

Eu estava dormindo e me acordaram
E me encontrei, assim, num mundo estranho e
louco...
E quando eu começava a compreendê-lo
Um pouco,
Já eram horas de dormir de novo! (AHS. In: P.C., p.452)

Nesta poesia, Mário deixa evidente que o sentimento de que a passagem do homem pelo planeta Terra tem curta duração é compartilhado por todos, uma vez que o pouco tempo que passamos aqui não nos parece suficiente para compreendermos bem a vida e a nossa missão no mundo. Afinal, no momento em que começamos a “compreendê-lo/ Um pouco,/Já eram horas de dormir de novo!”.

Convém, neste ponto, ressaltar que o Presente é o tempo gramatical dominante do lírico. Staiger afirma que “o passado como objeto de narração pertence à memória. O

passado como tema do lírico é um tesouro de recordação".(p.55)

Outro aspecto interessante em relação ao autor lírico é que para ele o momentâneo adquire uma força exclusiva. Em outras palavras, para o poeta lírico, o momento é único e ele o sente como se fora do tempo cronológico.

Simultaneidade

— Eu amo o mundo! Eu detesto o mundo!
Eu creio em Deus! Deus é um absurdo!
Eu vou me matar! Eu quero viver!
— Você é louco?
— Não, sou poeta.(CI. In: P.C., p.873)

O título *Simultaneidade* dado ao poema já revela a intenção do poeta: demonstrar que, mesmo que as afirmações sejam incoerentes e contraditórias, cada uma sinaliza um momento singular, único do autor diante da realidade. O próprio Quintana em outro texto afirma que um poeta que nunca se contradiz deve estar mentindo.

3.2.1.5. Conclusões sobre o lírico.

Apesar da complexidade do tema, considero que é possível afirmar que o gênero lírico é subjetivo. Assim, pode-se subdividir a poesia em: lírica (poesia subjetiva; épica (poesia objetiva); drama (uma síntese de ambas). Enquanto a epopéia apresenta a realidade como ela existe, independente da pessoa do poeta, " a Lírica deve mostrar o

reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual".(Staiger, p.57)

Em outros termos, o autor épico fala objetivamente do mundo exterior, enquanto o lírico revela seu mundo interior; a criação lírica é íntima.

Na verdade, o melhor vocábulo para definir a falta de distância entre o sujeito e o objeto na construção da poesia lírica deve ser "recordar", pois o que se passa de fato é que sujeito e objeto estão unidos no um-no-outro lírico. Não há distância entre o autor , o presente, o passado e até o futuro. Tudo pode ser recordado na criação lírica.

Vischer, no livro *Estética ou ciência do Belo*, afirma que o poeta lírico não se sente separado do mundo à sua volta. "Ele não descreve a paisagem, a noite, a amada, mas sente-se na paisagem, na noite e na amada: dilui-se no que sente".(apud Staiger; 57)

Carreto

Amar é mudar a alma de casa.(S.F. In: P.C., p.170)

Convém notar (vide poema acima) que o tema mais constante e inesgotável da poesia lírica é o amor. Os grandes líricos foram, em muitos casos, também grandes apaixonados. Neste ponto, é preciso falar no conceito de fusão, ou seja, canção e amor fundem-se(nos), expressando a entrega.

Desta fusão não consegue fugir a natureza em redor do autor. Tudo passa a ser percebido pelo interior do poeta e adquire uma existência fugaz. Em outros termos, a língua descobre toda a

riqueza do um-no-outro lírico, e a fórmula antiga e consagrada “és minha e eu sou teu” expressa toda esta “entrega”.

A adolescente

Arvorezinha crescendo...
crescendo...
crescendo...
Até brotarem dois pomos! (PV. In: P.C., p.764)

No poema *A adolescente*, Quintana funde duas naturezas distintas: a das adolescentes (humana) com a das árvores (flora). Desta, surge a bela imagem que metamorfoseia a adolescente como uma árvore e os seios como dois frutos.

Cabe notar a visão amorosa do autor em relação às transformações que ocorrem no corpo das adolescentes. O poeta vislumbra a realidade exterior através do seu sentimento íntimo.

A rede

Senhor,
Que buscas Tu pescar com a rede das estrelas? (PV. In: P.C., p.767)

A disposição anímica do poeta em relação ao firmamento parece evidente. A imagem do firmamento estrelado como uma rede de Deus revela a total integração do mundo exterior com o íntimo do poeta.

Frêmito

Um ruído assusta o cheiro do jasmineiro... (CH.. In: P.C., p.311)

Este inspirado poema lírico, de breve extensão, registra o caráter momentâneo da disposição afetiva. A fugacidade e a fragilidade do sentimento de integração com a natureza encontram-se por um fio. Qualquer "frêmito", por mais imperceptível, pode "assustar" o "cheiro" doce do jasmineiro da recordação do poeta.

Apontamento para um poema

Ó céus de Porto Alegre,
Como farei para levar-vos para o Céu?! (CH. In: P.C., p. 311)

No poema acima, de construção simples, Quintana prende-se à esfera da existência lírica. O envolvimento do poeta com o firmamento de sua terra amada é de tal maneira visceral que ele se angustia por não saber como levar os "céus de Porto

Alegre para o Céu” no momento do seu falecimento.

No campo gramatical, o uso constante das reticências revelaria, principalmente nos poemas líricos, a impossibilidade de expressão do indizível dos sentimentos do poeta. Convém, aqui, lembrar vários poetas que, de formas diversas, já afirmaram que “os versos jamais escritos, aqueles inexprimíveis, são os mais belos”.(Staiger, p. 71)

Mesmo sem reticências explícitas, cabe citar o belo texto de Drummond intitulado *Poesia*, que dispensa maiores comentários pela clareza da mensagem e pertinência com o assunto em discussão.

Poesia

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira. (Poesia completa, p. 21)

Em Quintana, o emprego das reticências torna-se uma característica tão constante e marcante que chegou a ser tema de texto do próprio autor. Cumpre observar a infinidade de possibilidades de leituras que o uso de tal recurso pode acarretar neste poeta.

Verso perdido

... eu te amo a perder de vista...(CH. In: P.C., p. 257)

No breve poema, de um único e definitivo verso, as reticências, no início, evidenciam que nada do que se passou antes desse momento teve importância. Já as reticências no final sinalizam, talvez, que a partir de sentimento tão significativo tudo se tornará diferente. Nota-se que o adjetivo "perdido" do título liga-se, de forma polissêmica, tanto ao vocábulo "verso" quanto ao "escritor" referenciado pelo pronome "eu". Não custa observar que a expressão "a perder de vista" ajuda a hiperbolizar o amor sentido pelo autor.

Um epitáfio para Catulo da Paixão Cearense

Catulo não morreu: luarizou-se... (CH. In: P.C., p. 259)

No texto acima, após a bela imagem — materializada no neologismo "luarizou-se" — que transmuda Catulo em lua, a musa inspiradora de todos os poetas, nada mais pode ser dito com palavras...

O concurso

Um dia, por dever de ofício, fui a um desses concursos de Robustez Infantil. Havia cada

mãezinha... (CH. In: P.C., p. 267)

Aqui, Quintana, como um admirador confesso da beleza feminina, prefere empregar as reticências para deixar o leitor, principalmente o do sexo masculino, imaginar ... Não posso me furtar de chamar a atenção para o uso afetivo e bem humorado da forma diminutiva “mãezinha”. O concurso era de “Robustez Infantil”, mas o poeta prefere admirar a beleza das “mãezinhas”.

Reticências

As reticências são os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu
caminho... (CH. In: P.C., p. 286)

Com a metaforização das reticências em “passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho”, Quintana ressalta a importância da participação ativa do leitor na criação da mensagem do texto.

A definição dada por Aristóteles na *Poética*, explicita bem a importância da metáfora:

“A metáfora consiste em dar a uma coisa um nome que pertence a alguma outra coisa, vindo a ser a
transferência ou de gênero a espécie, ou de espécie a gênero, ou de espécie a espécie, ou na base da

analogia.” (Poética, 1457b, 6-10, Aristóteles)

Ou ainda:

“Uma boa metáfora implica uma percepção intuitiva da semelhança entre coisas dessemelhantes.”
(Retórica, II, 7-10)

Uma vez que no lírico nada é fundamentado, ele não lança alicerces e não cria nenhuma tradição. Em outras palavras, “o estilo de cada canção é original e próprio, e por princípio, não deve ser imitado” (Staiger, p. 73). A respeito deste aspecto, convém acrescentar que, como o poeta lírico é arrastado pela corrente da existência e acaba esquecendo-se de momentos anteriores, isto acaba gerando aquilo que a razão denomina contradições e/ou incoerências.

Contradições?

... mas o que eles não sabem levar em conta é que o poeta é uma criatura essencialmente dramática,
isto é, contraditória, isto é, verdadeira.
E por isso é que o bom de escrever teatro é que se pode dizer, com toda sinceridade, as coisas
mais opostas.
Sim, um autor que nunca se contradiz deve estar mentindo. (CH. In: P.C., p. 251)

Outro aspecto fundamental da linguagem lírica é um certo esforço do poeta na dissolução da estrutura sintática, na redução de frases a palavras soltas e sem nexo, porém com a preocupação com a musicalidade dos termos e da linguagem. Isto se dá devido à predominância da alma em detrimento da razão (= espírito). Em outras palavras, como o poeta lírico busca "descrever" o indizível, a lógica gramatical e sintática acaba sendo atropelada pelas imagens desconcertantes e ilógicas do seu inconsciente. Em suma, a poesia lírica é feita para ser sentida e não para ser compreendida.

> "Nos poemas que terminam com uma explicação do sentimento, surge de novo a ambiência velada da
> linguagem, principalmente as forças conceituais: deixa de existir o poema lírico." (Staiger, p. 72)

Goethe, para demonstrar que a razão, a lógica, a intenção não participam da composição de poemas líricos, afirma que "poemas são beijos que a pessoa dá ao mundo; mas de simples beijos não nascem crianças". (apud Staiger, p. 73)

Para finalizar as considerações sobre o lírico, à guisa de ilustração deste último aspecto, gostaria de transcrever o significativo poema *Paisagem* de Quintana.

Paisagem

Sol e sombra brincavam de esconder
Sobre o rosto do primeiro morto.

Perto dele, cantavam as águas,

Porque ainda apenas sabiam cantar.

Cantavam as águas inocentemente
Sua canção de continuar...

(e ele também não sabia de nada! (AHS. In: P.C., p. 395)

3.3. ESTILO ÉPICO: A APRESENTAÇÃO

Apesar de ser das mais remotas manifestações estéticas do homem, a poesia épica ainda encerra “o problema mais antigo da ciência da literatura”, ou seja, “definir o conceito de epopéia e reconstituir a sua gênese.” (Figueiredo, A épica portuguesa no século XVI, 1950, p.39)

Em sentido geral, o épico relata, em versos, ações heróicas com a finalidade expressa de exaltar um povo. A diferença entre Epopéia (espécie principal da épica) e Drama, situa-se, no centro de toda Arte Poética. Quando o autor pensa em escrever, questiona-se se a matéria em mente se presta melhor para o palco (Drama) ou para um conto (Epopéia).

Cabe ressaltar que as delimitações entre a criação épica e a lírica são raramente procuradas em razão das evidentes diferenças.

Pode-se notar que em toda a épica grega conserva-se uma única unidade métrica, o hexâmetro. Apesar do emprego constante desta unidade métrica pelos principais poetas durante séculos, percebe-se, algumas vezes, o uso de ritmos livres em obras épicas. No entanto, a simetria faz parte da essência da obra épica já que reflete melhor a inalterabilidade de ânimo do escritor. Aqui o poeta não se deixa levar pela disposição anímica típica do lírico, pois o escritor épico vê o mundo de uma perspectiva

determinada. Em outros termos, o poeta épico conserva-se firme, imutável diante das coisas.

Este afastamento emocional da parte do escritor épico reflete-se, amiúde, nas inúmeras digressões da narrativa. Como o acontecimento conserva-se distante, também por ser passado, o autor rememora-o (afastamento temporal e espacial), e não se afunda no passado como o lírico,recordando-o.

Pode-se afirmar que o autor épico registra o passado com riqueza de detalhes, enquanto o lírico, por estar envolvido no que se passa, não pode nem quer fazer isso. O que importa para o épico é esclarecer, mostrar, tornar plástico, "tornar tudo um acontecimento vivo".(Wahrheiten, p. 2) e assim apresentá-lo aos nossos olhos. Esta preocupação pode ser observada nas fórmulas estereotipadas dos relatos de Homero.

Uma vez que o escritor épico se ocupa basicamente com o mundo exterior, não vai querer ocupar-se com os domínios interiores que não são facilmente representados como objetos. Daí a

pouca importância dada ao tema do amor nas epopéias.

Neste ponto, já posso concluir que o gênero épico mostra claro parentesco com as artes plásticas, enquanto o lírico, com a música. Assim, para o poeta épico a noite, o escuro e a morte roubam-lhe a essencialidade, pois ele deixa de ver e, como sua existência fundamenta-se no ver, ele deixa de "ser".

Outra diferença marcante entre a épica e a lírica é a autonomia das partes na primeira e a dependência entre as partes na segunda. Aqui cabe observar que na parataxe da épica, cada verso termina com um ponto. Tal não ocorre na lírica. Em síntese, o verdadeiro princípio da composição épica é a simples adição, isto é, em

pequena ou grande escala justapõem-se trechos independentes.

O autor épico preocupa-se em suplantar e para que o interesse não diminua, a próxima parte precisa ser ainda mais rica, mais terrível ou agradável. Já o dramático não se preocupa nem em suplantar nem em cultuar o interesse, e sim provocar tensão.

Pode-se afirmar que, enquanto a poesia lírica é a-histórica, pois fala apenas àqueles que se encontram na mesma "disposição anímica", a epopéia tem seu lugar determinado na história.

"O poeta aqui não fica sozinho. Está num círculo de ouvintes e lhes conta suas histórias. Assim como ele se imagina o acontecimento, assim também apresenta-o ao seu público. E quando prossegue em seu caminho e suas histórias se espalham pela terra, seu público multiplica-se tornando-se todo um povo."(Staiger, p.111)

Cabe aqui citar Massaud Moisés, que declara sobre o poeta épico:

"Na verdade, mais do que representar a totalidade do seu povo, o poeta épico buscava uma visão global do
Universo, evidente a partir da fusão entre o humano e o sobrenatural nas suas várias configurações."
(Dicionário de termos literários, p.186)

Neste momento cumpre notar a transformação ocorrida com o épico a partir do Cristianismo. Agora, a autonomia das partes é combatida em todos os sentidos. A nova visão do mundo e do homem transmuda-se inteiramente. O peso do Juízo Final, o pecado original, a existência verdadeira prometida para após a morte, tudo isso torna a epopéia homérica impossível. O representante épico deste novo mundo é Dante.

"A transparência dos espaços e das figuras paradisíacas, a enorme força magnética de Deus, que atrai todos os seres para o alto, mostra claramente a nova orientação para a qual um momento perdido ou o endeusamento pessoal são nada mais que pecados".(Staiger, p.114)

Poema para Juliano o Apóstata

No tempo dos deuses tudo
era simples como eles
e natural e humano
e eles reinavam no mundo

Mas veio um deus usurpador e único
e tornou o mundo incompreensível
porque o seu reino não era deste mundo

E até hoje ninguém soube por que então ele expulsou
os outros deuses
e ficou reinando sozinho
e fez todos os homens pecarem
(coisa que eles jamais haviam feito antes)
porque pecar com inocência não é pecar...

E os homens conheceram o terror maravilhoso do
pecado

— e assim o novo deus lhes trouxe uma volúpia nova. (AHS. In: P.C., p. 413)

No poema acima, Quintana relata, de forma bem-humorada, como as mudanças religiosas ocorridas com o advento do Cristianismo transformaram o mundo, o homem, as crenças e, conseqüentemente, a poesia épica. O mundo cristão tornou a epopéia

clássica inviável.

Em conclusão sobre o gênero épico, concordo com Staiger quando afirma:

> "O próprio fenômeno épico permanece, sem dúvida, conservado em toda poesia como fundamento imprescindível. Mesmo o lírico só encontra palavras, porque o épico as pronunciara antes. Sobretudo o dramático constrói-se sobre o terreno firme do épico." (p. 118)

3.4. ESTILO DRAMÁTICO: A TENSÃO

Apesar de os estudiosos em arte poética costumarem inferir que a essência do dramático seria a sua adaptação ou não ao teatro, cabe a ressalva de que o palco pode ser utilizado para outros gêneros literários. Em outros termos, teatral e dramático não significam, necessariamente, a mesma coisa. Na verdade, a confusão acontece devido ao fato de que a "instituição do palco decorre da essência do estilo dramático". (Staiger, p.120)

O dramático, que encontra a sua manifestação mais viva no trágico e no cômico, procura representar o conflito dos homens com o mundo. Ora apresenta heróis, seus feitos e fatalidades que os conduz à queda; ora personalidades medíocres, tolas,

mesquinhas, ambiciosas, cômicas ou

ridículas: as manifestações da miséria humana.

Existem duas expressões do estilo de tensão (o *pathos* e o problema) que podem gerar confusões. Às vezes, a linguagem do *pathos* confunde-se com a linguagem lírica em razão do êxtase lírico que igualmente pode deixar escapar palavras espontâneas ou simples balbucios. Daí, o fato de o *pathos* já ter sido várias vezes considerado como gênero lírico. No entanto, cumpre ressaltar que o lírico descontrai, derrete-se, enquanto que a ação do *pathos* supõe sempre uma resistência. Em suma, o objetivo do ritmo do *pathos* não é contagiar-nos com a "disposição anímica", mas "sim purificar a atmosfera com pancadas rudes como as de uma tempestade".(p.123) Em outros termos, "qualquer ouvinte sofre o impacto de um discurso patético. Mas quando o *pathos* é autêntico, contagia o próprio orador". (idem, p. 124)

O epigrama, tão utilizado por Quintana no *Caderno H*, era classificado pela antiga Poética como pertencente ao gênero lírico. Todavia, em sua grande maioria, os epigramas demonstram uma "clareza fria particular, e não falam à alma, mas ao espírito". (idem, p.131)

<u>Epigramas predominantemente líricos</u>

Nota macabra

As árvores podadas parecem mãos de enterrados vivos.(CH. In: P.C., p. 439)

No breve e incisivo epigrama *Nota macabra*, o enfoque totalmente subjetivo do poeta em relação à analogia entre as árvores podadas e mãos de “enterrados vivos” não deixa dúvida quanto ao gênero do texto: lírico.

A esfinge

Na volta da esquina encontrei a Esfinge. Petrifiquei-me. Ela me disse então, olhando-me nos olhos:

— Devora-me ou decifro-te! (CH. In: P.C., p. 245)

Neste epigrama, apesar de o tema remontar à Antigüidade Clássica, faz-se necessária a “disposição anímica” que atinge o íntimo do leitor, fazendo-o viajar pelas novas possibilidades de leitura. A troca dos verbos e dos seus respectivos complementos gera uma visão totalmente diferente de mundo. O “decifra-me ou devoro-te!” da Antigüidade Clássica transforma-se no Moderno “Devora-me ou decifro-te!”.

Epigramas que falam ao espírito (= razão)

Cartaz para uma feira do livro

Os verdadeiros analfabetos são os que aprenderam a ler e não lêem.(CH. In: P.C., p. 238)

O pior

O pior dos problemas da gente é que ninguém tem nada com isso. (CH. In: P.C., p. 241)

Trecho de carta

As palavras de gíria, isso não tem grande importância, meu caro professor: tão logo aparecem,
desaparecem
O pior são essas idéias de gíria... (CH,. In: P.C., p. 243)

Do impossível convívio

O mais trágico dessas reuniões sociais é que elas são compostas unicamente de terceiros. (CH. In:
P.C., p. 244)

Nos epigramas acima, o leitor não precisa sentir com a alma as mensagens passadas pelo escritor. Basta usar a mente e pensar objetivamente a respeito das idéias propostas.

Retomando, existem duas expressões do estilo de tensão — o pathos (já visto) e o problema. A composição problemática deriva do “proposto”, isto é, aquilo que o autor

terá que atingir. Este “proposto” desencadeia-se de um ponto de partida até o desfecho por uma linha reta. Ao contrário do lírico, em que as partes são coordenadas e independentes, aqui, as partes dependentes são inter-relacionadas. O início funcionaria, então, como uma premissa e o fim como uma conclusão. Neste sentido, o emprego de conjunções e elos de ligação lógicos, com predomínio da hipotaxe, apresenta-se como uma constante. Em suma, o autor resolve inicialmente aonde quer chegar e depois considera como orientar o trabalho para esse ponto.

Do mencionado acima, podemos inferir as conhecidas regras da dramaturgia: exposição justificável; não permissão do retardamento da ação e não permissão de episódios desnecessários.

Em resumo, o objetivo básico é conduzir a ação o mais breve possível ao seu final.

Cabe notar, no entanto, que as duas modalidades de tensão (o patético e o problemático)unem-se facilmente, pois tanto um quanto o outro levam a ação adiante.

Neste momento, convém “repetirmos que qualquer obra poética participa de todos os gêneros, do mesmo modo que qualquer comunicação lingüística, por mais primitiva que seja, envolve toda a índole da língua, ou pelo menos, baseia-se nela”. (Staiger, p.140)

Na verdade, as criações ou são predominantemente líricas ou essencialmente épicas ou dramáticas. Esta classificação, não se pode olvidar, depende fundamentalmente da relação do poeta com o mundo.Em outros termos, podemos dizer que o poeta lírico não sabe nada do mundo; apenas comove-se com algo que subitamente o emociona. Já o autor épico pode ser comparado com um andarilho que apenas observa o mundo para descrever o que lhe chama a atenção.

Por seu turno, o escritor dramático não tem seu interesse desperto pelas coisas, mas antes tenta dar uma finalidade objetiva a elas.

As duas formas mais contundentes do drama são a tragédia e a comédia. Segundo Staiger "quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única deixa de existir, nasce o trágico". (p.147) Em suma, o trágico se dá quando ocorre a explosão do mundo de um homem, de um povo, ou de uma classe.

A amiga

Ele chegou ao bar, pálido e trêmulo. Sentou-se
— Por enquanto, nada — desculpou-se ao garçon.
— Estou esperando uma amiga.
Dali a dois minutos, estava morto.
Quanto ao garçon que o atendeu, esse adorava repetir a história, mas sempre acrescentava
ingenuamente:
— E, até hoje, a "grande amiga" não chegou! (CH. In: P.C., p. 243)

Este poema de Quintana, apesar da ironia no final, apresenta a estrutura clássica da tragédia. O fato da morte súbita do freguês do bar é narrada de forma objetiva e direta. No entanto, como se trata de um texto de um escritor do século XX, há uma quebra da tensão no final através do humor do autor.

Vida

A vida era muito mais intensa quando não passava, na média, de 40 anos. Agora é um longo,

> um interminável arrastar de correntes: nos somos as almas penadas deste mundo.
> (CH. In: P.C., p. 267)

No texto acima, Mário argumenta, com uma certa nostalgia, que, talvez, nós (homens modernos) não estejamos preparados para uma vida mais longa. A tragédia nossa (por ironia) estaria vinculada à tediosa vida cada vez mais longa devido aos avanços da medicina e aos confortos do mundo atual. A vida sem sentido, sem sustos, sem emoção levaria o poeta a comparar os contemporâneos a "almas penadas".

História do fim do mundo

> 5 minutos depois que todas as nações do mundo decretaram mobilização geral, houve a imobilização
> geral. (CH. In: P.C., p. 274)

No breve poema, Quintana revela de forma fria e objetiva toda a angústia vivida pela humanidade durante a vigência da Guerra Fria entre EUA e URSS. Durante o período, a ameaça constante da destruição do mundo através das bombas atômicas atormentou todos os cidadãos do mundo. A possibilidade real da tragédia, em razão do "avanço tecnológico", encontra-se ironizada pelo autor através do jogo entre os antônimos "mobilização" versus "imobilização".

Neste ponto, cabe salientar que o humor, a ironia, o sarcasmo funcionaram para os autores do século XX como uma válvula de escape para as tensões do mundo. Na verdade, rir das suas desgraças parece ser a arma para fugir ao desespero. Assim, pode-se notar uma diferença marcante entre os escritores da Antigüidade (que acreditavam que o humor enfraquecia a mensagem das tragédias) e os contemporâneos (que utilizam

com freqüência o humor).

A outra forma do drama é a comédia que abre a possibilidade do homem relaxar e esquecer momentaneamente do seu destino inevitável. Staiger resume:

> "Se dizemos que o trágico faz explodir os contornos de um mundo, diremos do cômico que ele extravasa as bordas desse mundo e acomoda-se à margem numa evidência despreocupada." (p. 153)

De fato, poderia dizer que a tensão existe tanto no trágico quanto no cômico. A grande diferença é que o autor cômico cria a tensão, para desfazê-la em seguida. Concordo com Schopenhauer quando diz que é a "percepção da incongruência entre o que se pensa e o que se vê" que provoca o riso.(Obras completas, vol II, p.120) E o riso desfaz a tensão pois é "a transformação súbita de uma expectativa em nada".(Kant, Crítica do Juízo, p.213)

O Dragão

Na volta da esquina encontrei um dragão.
— Que belas escamas, senhor dragão! Que luminoso laquê! E as chamas que deitais por vossa goela têm o colorido e o movimento de um balê! E que padrão heráltico, Excelência,que...

O dragão saiu se reboleando. (CH. In: P.C., p. 245)

Apesar de o poema, desde o início, apresentar um clima absurdo e engraçado, há uma certa tensão no ar, uma vez que se trata de um dragão. O final, no entanto, insere o texto na comédia pois a visão de um dragão “se reboleando” quebra qualquer tensão e provoca o riso.

Conversa de cemitério

— Como vai você aí, vizinho?
— Oh! em excelente estado de putrefação.(CH. In: P.C., p. 345)

No breve, mas incisivo texto, Quintana cria tensão já no título. Porém, esta, subitamente, esvai-se pelo humor negro do diálogo. A morte, “angústia de quem vive”(Vinícius de Morais), de repente aparece ridicularizada pelo tratamento coloquial do poeta. O paradoxo entre “excelente estado” e “putrefação” relaxa o leitor, momentaneamente, da sua angústia em relação ao assunto. Aos pobres mortais leitores, esquecidos, por instantes, da inevitabilidade da morte, só resta o riso.

Morte

Nada de maior; simples passagem de um estado para outro — assim como quem se muda do estado do

Rio Grande do Sul para o estado de Santa Catarina... (CH. In: P.C., p. 261)

No texto acima, existe a tensão do título que vai sendo quebrada de forma absurda pela definição e pela comparação inesperadas. O autor engendra, na verdade, a desmitificação da morte, simplificando-a, a fim de relaxar o leitor diante do mistério que sempre o aterrorizou. Cabe notar a ironia na escolha do nome do estado para onde ocorre a mudança após a morte: Santa Catarina.

Pequena tragédia brasileira

A Bem-Amada queria devorar o coração do Poeta.
— Não, — disse ele — só terás um pedacinho...
Porque noventa por cento pertence aos Editores. (CH. In: P.C., p. 247)

Quintana, com o título *Pequena tragédia brasileira*, cria uma tensão sobre o que vem em seguida. Esta começa a ser quebrada com a transformação de um clichê romântico (a amada querendo devorar o coração do Poeta) em "realidade". A partir daí, o poeta, ironicamente, afirma que ela só terá "um pedacinho" porque "noventa por cento pertence aos Editores". Em outros termos, o poeta não sofre apenas as dores de amor causadas pela amada, mas sobretudo é "devorado" pela ganância dos Editores que exploram o resultado da criatividade do autor: os poemas de amor. Esta é a verdadeira tragédia do autor brasileiro: a impossibilidade de viver da venda dos seus livros devido à exploração das editoras.

Em relação ao trágico e ao cômico nos escritores modernos, pode-se citar a sentença de Sócrates, no final do "Banquete" de Platão (apud Staiger) que afirma que "o autor trágico será também cômico". Em outros termos, explica-nos Staiger:

> "o trágico em seu ofício só consegue algo verdadeiramente aniquilador, quando, ao invés de despencar-se no precipício do nada, cai no terreno do cômico, e por sobre os destroços de seu mundo faz entoar a risada autêntica daquele que sabe que o espírito não pode ser real sem uma base física, que essa base física, ao contrário, pode dispensar o espírito e se basta a si mesma em gozo igualmente elementar." (p.159)

Para finalizar esta primeira parte do capítulo, considero pertinente relembrar os comentários de Peixoto a respeito do assunto:

> "O gênero das obras-primas, em geral, é pessoal e privativo delas. A "Utopia" de Thomas Morus, o "Elogio da loucura" de Erasmo, o "Pantagruel" de Rabelais, o "Quixote" de Cervantes, o "Espírito das leis" de Montesquieu, o "Dicionário filosófico" de Voltaire... não seguiram "gêneros" normais. "Os Sertões", de Euclides da Cunha, não tem gênero na retórica ou na arte poética. A razão é daquele Voltaire:
>
> Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux.
>
> E os gêneros, a continuarem, acabariam todos fastidiosos.
> Outros modos, outros gêneros."
> (p. 20-23)

3.5. A POÉTICA DE MÁRIO QUINTANA

3.5.1. Considerações iniciais.

Na primeira parte deste capítulo, procurei levantar algumas considerações sobre a Poética: a origem, os gêneros, as características principais, as transformações através dos tempos. Simultaneamente (sempre que possível), busquei perceber como toda a tradição da Poética aparece nos textos de Mário Quintana, objeto de nosso estudo.

Vi, por exemplo, que gênero é a categoria à qual pertence uma obra literária, graças a um certo número de características relacionadas à situação de comunicação e à forma de linguagem privilegiada, regras ou convenções que nos permitem agrupar, pelas semelhanças, determinados textos.

Cabe relembrar, no entanto, que não existe até agora uma tipologia fixa dos gêneros. É difícil, portanto apresentar uma classificação precisa e imutável, não só porque as categorias se multiplicam ou se combinam, mas também porque um gênero pode "evoluir". Além disso, é complexo traçar as fronteiras entre os gêneros. A regra clássica que proibia a mistura do trágico e

do cômico, ou a justaposição numa mesma obra de gêneros diferentes, por exemplo, já não é respeitada desde o século XVIII. Os românticos, ao contrário, propunham uma mistura de gêneros para melhor refletir a vida.

Cumpre igualmente observar que os grandes gêneros literários admitem subdivisões: Teatro: comédia, tragédia, drama, teatro de vanguarda (absurdo, zombaria, psicanálise, grotesco etc), teatro musical (ópera); Romance: psicológico, naturalista, realista, policial, de ficção científica, fantástico etc; Poesia: epopéia, poesia lírica (elegia, ode, soneto), canções, caligramas,
poesia concreta, entre outras.

Atualmente, a crítica insiste sobretudo no que se chama intertextualidade: uma obra não pode ser definida a não ser em relação às outras que a precederam. Não se trata apenas de uma livre escolha do artista, mas se inscreve nas formas preestabelecidas. Ou seja, todo texto mantém uma relação, oculta ou manifesta, com outros textos.

Voltando aos gêneros, a classificação em épico, lírico e dramático tem origem em Platão e Aristóteles na Grécia Antiga. Cumpre, no entanto, não confundir gêneros literários com gêneros textuais. A respeito desses últimos, Marcuschi dedara:

> "Caracterizam-se muito mais por suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades lingüísticas e estruturais. São de difícil definição formal, devendo ser contemplados em seus usos e condicionamentos sócio-pragmáticos caracterizados como práticas sócio-discursivas. Quase inúmeros em diversidade de formas, obtém denominações nem sempre unívocas e, assim como surgem, podem desaparecer." (Gêneros textuais & ensino, p. 20)

Hoje em dia, em relação aos gêneros literários, pode-se considerar que uma obra torna-se mais completa quando todos os gêneros dela participam em grande intensidade, e totalmente em

equilíbrio. E é esta a tese que pretendo confirmar: Mário Quintana sendo um poeta maior, em sua

obra, equilibra-se entre os três gêneros literários.

3.5.2. A poética de Mário Quintana.

Primeiramente, cumpre situar a obra de Quintana. Poeta tardio — publicou seu livro de estréia *A rua dos cataventos* em 1940 aos 34 anos — e continuou produzindo até 1994, ano do seu falecimento.

Apesar de se declarar inteiramente livre de influências de quaisquer estilos ou escolas literárias do século XX, é óbvia a ocorrência de confluências com o Modernismo e seus autores, mormente na poesia.

Das escolas

Pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua.

(CH. In: P.C., p. 248)

Das escolas poéticas

A minha escola poética? Não freqüento nenhuma . Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assimzinho... Tão bom! (CH. In: P.C., p. 267)

Nos dois textos acima (já citados anteriormente), Quintana deixa evidente a preocupação com a sua independência criativa e ironiza aqueles que se filiam a escolas literárias, aceitam regras e seguem autores consagrados. É importante salientar que sendo um intelectual do seu tempo, embora possa preservar o estilo individual, nunca poderia se livrar completamente das influências do mundo à sua volta. Em outras palavras, na verdade, não há influências em literatura, mas antes confluências de temas, de formas de pensar e descrever o mundo entre poetas que vivem no mesmo momento histórico e no mesmo país.

3.5.2.1. O fundamental da obra de Quintana (cronologicamente)

Conforme dito anteriormente, Quintana escolheu para ser o seu livro de estréia a coleção de sonetos da sua juventude intitulado *A rua dos cataventos*. Embora soubesse que naquele momento (1940) a forma fixa do soneto fosse considerada pelos poetas modernistas e pelos críticos como ultrapassada, Quintana fez questão de mostrar o seu pleno domínio dessa forma e nos legou esplêndidos poemas. Em suma, em nenhum

momento se deve considerar Mário Quintana um ingênuo ou um retardatário em relação ao movimento de 22. Na verdade, o objetivo maior do poeta era não só demonstrar o seu domínio naquela forma consagrada por outros grandes autores do passado, mas principalmente deixar evidente a sua independência em relação a modismos e a escolas dominantes na época.

Cabe, neste momento, não nos deixarmos seduzir pela idéia de anacronismo de *A rua dos cataventos*, apenas pela influência das novas formas poéticas dominantes propostas pelos modernistas. O que devemos observar é a qualidade expressiva, o lirismo e a aparente simplicidade das imagens presentes nos sonetos.

Convém notar que alguns críticos da época, embora percebessem uma certa qualidade nos sonetos, não foram capazes de empreender a crítica requintada demandada pela obra. Sergio Milliet, apesar de ter a clara intenção de elogiar, foi quase cruel nas suas observações.

> "Alguns desses sonetos que Mário Quintana reuniu há tempo em A Rua dos Cataventos, hão de figurar em todas as antologias futuras. No entanto, esses versos serão por certo os menos significativos da sua obra. Mas eles têm todos uma facilidade de expressão, uma melodia natural, uma limpidez de imagens que descansam e agradam, como a música leve descansa e agrada ao ouvido mais exigente, desde que não comporte pretensões excessivas. A crítica mais requintada talvez expulse esses sonetos da poesia, mas o público os aceitará sempre e lhes dará um lugar que, afinal, ninguém poderá lhes tirar. Prevejo, para alguns desses sonetos, destino semelhante aos de Raimundo Correia ou Olavo Bilac."
> (Diário Crítico, 3º volume)

Urge ressaltar a leitura superficial dos sonetos empreendida pelos críticos da época. Presos

à forma, considerada então desusada, eles não conseguiram perceber as inserções surrealistas, o

humour, a vida profunda, o lirismo e a magia constantes e contagiantes nos sonetos de Quintana.

Poucos críticos, como Augusto Meyer, foram capazes, logo de início, de atinar para a força

expressiva de Quintana.

> "O que eu posso atestar, João Inácio, é a autenticidade, a cristalidade de sua arte — e é este o "fenômeno Quintana", saiba você. Não sei de um outro poeta em que o poema seja uma consubstanciação tão perfeita entre viver e cantar, entre sofrer vivendo e sofrer cantando. Ele é, dando luz na corrida a todos, o maior poeta moderno do Rio Grande." (artigo de jornal)

Neste momento, cabe salientar que este artigo de Augusto Meyer foi o princípio do reexame do "fenômeno Quintana", que vai colocá-lo , de uma vez por todas, na primeira linha dos poetas brasileiros modernos.

Soneto XIII

Este silêncio é feito de agonias
E de luas enormes, irreais,
Dessas que espiam pelas gradarias
Nos longos dormitórios de hospitais.

De encontro à Lua, as hirtas galharias
Estão paradas como nos vitrais
E o luar decalca nas paredes frias
Misteriosas janelas fantasmais

Ó silêncio de quando, em alto mar,
Pálida, vaga aparição lunar,
Como um sonho vem vindo essa Fragata...

Estranha Nau que não demanda os portos!
Com mastros de marfim, velas de prata,
Toda apinhada de meninos mortos... (RC. In: P.C., p. 97)

A leitura atenta deste soneto, com certeza um dos melhores de *A rua dos cataventos*, desvenda uma construção admirável. Importa notar o amálgama da tradição da forma e dos símbolos com imagens surrealistas. Pode-se afirmar que os dois quartetos constituem um estudo do silêncio, enquanto que nos tercetos, o próprio silêncio é invocado através de fortes imagens ligadas à noite e à *Nau dos Mortos.*

Parece evidente uma certa homenagem ao Simbolismo por meio de um léxico mais rebuscado, apesar de as imagens dialogarem mais com o movimento surrealista.

Soneto XIV

Dentro da noite alguém cantou.
Abri minhas pupilas assustadas
De ave noturna... E as minhas mãos, velas paradas,
Não sei que frêmito as agitou!

Depois, de novo, o coração parou.
E quando a lua, enorme, nas estradas
Surge... dançam as minhas lâmpadas quebradas
Ao vento mau que as apagou...

Não foi nenhuma voz amada
Que, preludiando a canção notâmbula,
No meu silêncio me procurou...

Foi minha própria voz, fantástica e sonâmbula!
Foi, na noite alucinada,
A voz do morto que cantou. (RC. In: P.C., p. 98)

Este soneto, entre outros aspectos, apresenta uma complexidade rítmica: há a combinação de versos de diferente medida e acento, comprovando a modernidade tão pouco notada pelos críticos de primeira hora.

Neste ponto, podemos lembrar Alfredo Bosi que declara sobre o ritmo e o verso livre:

> "O verso livre e o poema polirrítmico são formações artísticas renovadas.
> Isto é, novas e antigas. Seguindo trilhas da música e da pintura, a poesia moderna também reinventou modos arcaicos ou primitivos de expressão.
> O móvel de todos é o mesmo: a liberdade." (O ser e o tempo da poesia, p. 75)

Mais adiante, o renomado crítico literário conclui:

> "A liberdade moderna de ritmos, a que responde uma grande mobilidade no arranjo da frase, é signo de que se descobriu e se quer conscientemente aplicar na prática do poema o princípio da linguagem: sensorial, mas discursiva; finito, mas aberto; cíclico, mas vectorial." (Idem, p. 76)

O tema alucinatório de um homem que desperta com sua própria voz ("a voz do morto") cria um clima de angústia que perpassa todo o poema e, novamente, o insere no contexto modernista. É necessário, também, salientar que quase todos os verbos se encontram no tempo passado, menos quando o autor descreve o momento e o ambiente depois do seu despertar assustado: "quando a lua... **surge**" e "**dançam** as minhas lâmpadas quebradas".

O surrealismo fantasmagórico das imagens, novamente, desperta a nossa atenção: "dançam as minhas lâmpadas quebradas".

Mário Quintana é um poeta de ouvido muito musical: seu verso é maleável, obedecendo sempre à melodia e ao ritmo do poema como um todo e, especificamente, da estrofe e do verso.

Ainda sobre o ritmo poético, podemos recorrer a Bosi que afirma: "O que terá sido espontâneo ao canto arcaico tornou-se intencional no verso livre contemporâneo." (p. 86)

Em 1946, ocorre a publicação do segundo livro de poesias: *Canções.* Há, aqui, um poeta mais solto, mais em contato com o meio ambiente, a vida, as pessoas; e o poeta até se atreve a confissões ("Canções do amor imprevisto"). Na forma, é possível dizer que algumas canções teriam confluências com a poesia de Cecília Meireles. Outras, no campo espiritual, lembram Augusto Meyer, como a "Canção da Garoa".

Canção Meio Acordada

Laranja! Grita o pregoeiro.
Que alto no ar suspensa!
Lua de ouro entre o nevoeiro
Do sono que se esgarçou.
Laranja! Grita o pregoeiro.
Laranja que salta e voa.
Laranja que vais rolando
Contra o cristal da manhã!
Mas o cristal da manhã
Fica além dos horizontes...
Tantos montes... tantas pontes...
(De frio soluçam as fontes...)
Porém fiquei, não sei como,
Sob os arcos da manhã.
(Os gatos moles do sono
Rolam laranjas de lã...) (C.In: P.C., p. 136)

Neste poema, de métrica bem mais solta e mais próxima da linha modernista, a beleza se revela nas soluções melódicas e rítmicas encontradas pelo poeta. Novamente, há a maleabilidade de Mário Quintana no tratamento das sílabas, dos versos e do poema como um todo. Na canção, proliferam as rimas internas, as assonâncias, as reduplicações. Além disso, ocorre o emprego de aliterações (“Rolam laranjas de lã”),em que as alveolares /r/ e /l/ e o /a/ nasal fechado ajudam a transmitir a idéia de lentidão e suavidade daqueles instantes entre o acordar e o voltar a dormir.

Destacam-se as transformações oníricas sofridas pela laranja no decorrer do texto: lua de ouro, bola e novelo de lã. Outro recurso criativo é a dupla metáfora final (“os

gatos moles de sono" e "laranjas de lã") que sugerem que o poeta volta a adormecer.

Em suma, livre das "amarras" do soneto com sua forma fixa e dos símbolos mais tradicionais, a poesia de Quintana passa a ter uma visibilidade maior para os críticos e leitores.

Em 1948, ocorre a publicação do terceiro livro de poesias: *Sapato Florido*. Sobre a obra, escreveu Sérgio Milliet no seu *Diário Crítico*, 6º volume:

> "Mário Quintana, cuja sensibilidade não teve ainda o merecido aplauso da crítica, confirma em *Sapato Florido* um temperamento poético de muita delicadeza e de uma imaginação pouco vulgar. São pequenos poemas em prosa, o mais das vezes expressos em tom de suave desesperança, tocados de ligeiro humour, cuidados na forma e extremamente sintéticos."

Ainda Sérgio Milliet, no seu *Diário Crítico* citado acima, afirma que "Poetas, crianças e loucos têm certos denominadores comuns". Na verdade, concordo com o crítico, pois a "lógica" da visão infantil tão assemelhada à dos loucos parece ser o que buscam os poetas mais criativos. Em outras palavras, a verdadeira arte procura resgatar um certo olhar infantil que com o passar do tempo os adultos perdem.

Deve-se lembrar que recentes teorias renovadoras da poesia surgiram, tendo por base o valor expressivo das palavras inventadas (pelo prazer do som), oriundas do universo das crianças.

Mentiras

Lili vive no mundo do Faz-de-conta... Faz de conta que isto é um avião. Zzzzuuu...Depois aterrissou em pique e virou trem. Tuc tuc tuc tuc.. Entrou pelo túnel, chispando. Mas debaixo da mesa havia bandidos. Pum! Pum! Pum! O trem descarrilou. E o mocinho? Meu Deus! Onde é que está o mocinho?!

No auge da confusão, levaram Lili para a cama, à força. E o trem ficou tristemente derribado no chão, fazendo de conta que era mesmo uma lata de sardinha. (SF. In: P.C., p. 178)

Na prosa poética acima, Quintana observa o universo da criança e escreve. É como se o poeta buscasse na imaginação das crianças um mundo menos racional, menos real e mais lúdico, mais deleitoso, mais criativo. Em outros termos, o poeta, cansado do mundo real tedioso, constrói outro onde o domínio seria dos sentidos, da emoção e do prazer. Afinal de contas, como diria o poeta/compositor Paulo Moska: “Sonhos são como deuses / Se não se acredita neles, deixam de existir...”.

Envelhecer

Antes, todos os caminhos iam
Agora, todos os caminhos vêm
A casa é acolhedora, os livros poucos,
e eu mesmo preparo o chá para os fantasmas.
(SF. In: P.C., p. 174)

Graciliano Ramos, o grande mestre do romance regionalista brasileiro, pregava que escrever era cortar palavras. De fato, quanto menor o número de palavras, mais impregnadas de sentidos. “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo possível” nos ensinou Ezra Pound no seu livro essencial *ABC da literatura.* (p. 40)

No breve poema anterior, Quintana parece concordar, pois numa linguagem concisa, lacônica, consegue, mais sugerindo do que dizendo, e, como destacou Fausto Cunha “impregnado daquele *humour* agridoce”(p.125) tão peculiar do poeta, criar uma pequena obra-prima.

No campo morfossintático, observa-se o paralelismo dos dois primeiros versos, em contraste com os dois últimos, sugerindo que a pressa, a correria do tempo de juventude foi aos poucos sendo substituída pelo aconchego solitário do chá servido aos que só ficaram na lembrança. Em suma, a extensão menor dos versos iniciais fala de um tempo que acabou, enquanto a extensão maior dos outros, sugere, talvez, que o tempo da velhice seja mais lento, longo e tedioso.

Aqui, convém ressaltar em Quintana a linha criadora do realismo fantástico tão presente em obras de autores modernistas. Um exemplo evidente desta influência é a imagem final do poema *Envelhecer:* “e eu mesmo preparo o chá para os fantasmas”.

Em 1950 sai *O aprendiz de feiticeiro*, 31 poemas que muitos críticos consideram um dos maiores livros de poesia de nossa literatura contemporânea. Apesar de negar veementemente a participação no Modernismo, percebe-se, cada vez mais, em Quintana confluência com poetas como Drummond, Cecília, Bandeira e Cabral.

Em *Aprendiz* e mais notadamente nos *Novos Poemas*, pode-se observar algo que o aproxima

de Drummond. Fica difícil não perceber o diálogo com o poeta mineiro nos versos de “Arrabalde” transcritos abaixo.

O mundo é mais vasto. A vaca muge,
Puxa-me ao presente...Vasto, vasto é o pasto!

A alusão aos versos drummondianos “Mundo, mundo vasto mundo / Mais vasto é o meu coração” (Poema de sete faces) aparece ironizada nos versos irreverentes de Quintana.

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.
(AF. In: P.C., p. 197)

O texto *O Poema* de Quintana apresenta uma estrutura com oito versos compostos cada um com um ponto no final. É como se cada verso se referisse a um poema específico.

Em outras palavras, o texto sugere que cada poema é um, único, solitário, com uma beleza que o fere até matá-lo.

Outra característica marcante no texto é a defesa do autor da arte poética no verso "Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema". Em suma, faz-se necessária uma autenticidade criadora absoluta, por isso um poema triste, um poema solitário, um poema ferido. A ambiência lírica vai sendo criada por meio de comparações e metáforas surpreendentes e de aparente simplicidade, mas de uma beleza que fere mortalmente nossa sensibilidade. Trata-se evidentemente de mais uma obra-prima do autor.

Neste ponto, convém salientar a visão de Bosi sobre a dificuldade dos poetas modernos de criar poesia dentro de um sistema capitalista que transforma tudo em mercadoria.

> "Quanto à poesia, parece condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem,
> de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para
> vender." (p.142)

E o renomado crítico conclui, um pouco mais adiante:

> "A poesia moderna foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pior, foi condenada a

> tirar só de si a substância vital. Ó indigência extrema, canto ao avesso, metalinguagem!" (p.143)
>
> "A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo: e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus." (p.143)

O Anjo da Escada

Na volta da escada,
Na volta escura da escada.
O Anjo disse o meu nome.
E meu nome varou de lado a lado o meu peito.
E vinha um rumor distante de vozes clamando, clamando...
Deixa-me!
Que tenho a ver com as tuas naus perdidas?...
Deixa-me sozinho com os meus pássaros...
com os meus caminhos...
com as minhas nuvens... (AF. In: P.C.,P. 198)

No poema acima, pode-se notar um certo hermetismo através de imagens oníricas. O verdadeiro poeta fala de mundos pessoais, incomunicáveis e intransferíveis, por isso a presença de imagens herméticas não deve assustar o leitor lógico. Em outras palavras, citando o próprio Mário "...e se eles te apertarem muito sobre o que quiseste dizer com um poema, pergunta-lhes apenas o que Deus quis dizer com este nosso mundo..." (Fatos Consumados, C.H, p.171).

Com freqüência, cabe ao leitor não a compreensão racional do poema, mas sim o envolvimento, a disposição anímica, ou seja, entrar na mesma sintonia do autor e viajar

com ele pelos caminhos misteriosos da linguagem poética.

No estudo crítico sobre a obra de Quintana, Fausto Cunha tece o seguinte comentário a respeito do poema *O anjo da escada*:

> "Este poema é um exemplo de texto claro e sentido impenetrável. A exegese só pode ser feita com o auxílio do poeta. O leitor pode intuir que o poeta recebeu um repentino e violento apelo, foi envolvido momentaneamente pelo clamor de vozes misteriosas (vindas do passado?) e logo em seguida fez sua opção definitiva: "Deixa-me!/ Que tenho a ver com tuas naus perdidas?" A opção é uma renúncia (a um amor?), um retorno à solidão de seu universo, talvez quimérico, mas profundamente interiorizado e conscientizado: 'os meus pássaros...os meus caminhos...as minhas nuvens...' " (p. 130)

Ressalte-se que é sempre possível empreender outras leituras já que se trata de literatura . De forma lírica, por exemplo, o Anjo pode ser compreendido como um antigo amor que o chama lá do passado; o poeta fica por instantes perturbado, mas acaba preferindo a sua liberdade, representada no poema pelos substantivos "pássaros, caminhos e nuvens".

Em 1951, ocorre a publicação de *Espelho Mágico*, coleção de quartetos, que traz na orelha um comentário elogioso de Monteiro Lobato.

Antologia Poética (1966), coletânea de poesias e outros trabalhos inéditos, é

organizada por Rubem Braga e Paulo Mendes Campos e sai pela Editora do Autor. Esta obra recebe o Prêmio Fernando Chinaglia de “melhor livro do ano”. Neste mesmo ano, por ocasião dos 60 anos de Quintana, Paulo Mendes Campos publica em sua coluna na revista *Manchete* uma carta a Mário Quintana. Eis um trecho revelador do poder encantatório da poesia de Quintana:

> “...Alguns dos teus poemas e muitos dos teus versos não precisam estar impressos em tinta e papel: eu os carrego de cor, às vezes, brotam espontaneamente de mim como se fossem meus. De certo modo, são meus, e hás de convir que a glória maior do poeta é conceder essas parcerias anônimas pelo mundo...”
> (30/07/66)

De 1967 a 1980, Quintana publica *Do Caderno H* no Caderno de Sábado do Correio do Povo de Porto Alegre. Em 1973 sai *Caderno H*, coletânea selecionada pelo autor e que recebe o seguinte comentário de Paulo Rónai: “Espetáculo da melhor prosa que se escreve entre nós, provam a utilidade da poesia e dos poetas”.

No *Caderno H*, Quintana vai buscar nos epigramas, que têm nos ingleses os grandes mestres, inspiração para escrever poemas curtos que ficam gravados em nossos espíritos devido à visão criativa, renovadora e inesperada do mundo a nossa volta, apresentada pelo poeta. Em diversos momentos da leitura da obra, temos a impressão de estarmos redescobrindo o que pensávamos que sabíamos/percebíamos.

Incorrigível

O fantasma é um exibicionista póstumo. (CH. In: P.C., p. 237)

Nota macabra

As árvores podadas parecem mãos de enterrados vivos. (CH. In: P.cC., p. 239)

Esvaziamento

Cidade grande: dias sem pássaros, noites sem estrelas. (CH. In: P.C., p. 239)

Nos três curtos epigramas acima, já se pode perceber a nova, instigante, às vezes, bem-humorada visão do autor. Fica a nítida impressão de que nos falta uma sensibilidade maior para podermos olhar o mundo das miudezas ou pequenas grandezas da mesma forma que o poeta. Em outros termos, como diria Cecília Meireles no conto *Arte de ser feliz* (In *Escolha o seu sonho,* p.24-5) "...é preciso aprender a olhar, para poder vê-las (as coisas do mundo) assim."

Lógica & Linguagem

Alguém já se lembrou de fazer um estudo sobre a estilística dos provérbios? Este, por exemplo: "Quem

> cospe para o céu, na cara lhe cai". Tal desarranjo sintático faria a antiga análise lógica perder de súbito
> a razão. (CH. In: P.C., p. 237)

No texto acima, percebe-se que nada escapa, nem mesmo a língua, do crivo do poeta. Já no título, o autor contrapõe a lógica racional e imutável à criatividade da linguagem humana. Observe-se a musicalidade do provérbio citado com suas aliterações em /k/. O poeta parece se divertir em nos chamar a atenção para a ilusão de certos gramáticos (sobretudo aqueles do tempo de escola de Mário) de que podem analisar logicamente todas as construções engendradas pela improvisação criadora do falante. Na ambigüidade causada pela expressão final "a antiga análise lógica perder (...) a razão", descobre-se um jogo entre "não ter mais sentido" (=estar ultrapassada) e "enlouquecer" (=não ser capaz de fazer a análise).

Coisas do Tempo

> Com o tempo, não vamos ficando sozinhos apenas pelos que se foram: vamos ficando sozinhos uns
> dos outros. (CH. In: P.C., p. 237)

Trecho de Diário

> Sempre fui metafísico. Só penso na morte, em Deus e como passar uma velhice confortável.
> (CH. In: P.C., p. 240)

Nos dois epigramas anteriores, uma das grandes questões metafísico-filosóficas, que sempre assombrou o homem — o Tempo (e a sua passagem) — ,aparece. No primeiro, o Tempo (para os gregos, uma entidade, com quem se podia conversar e/ou fazer pedidos) implacavelmente "cobra" os seus tributos, seja levando nossos entes queridos, seja afastando-nos
de nossos amigos.

No outro texto, a visão desconfiada do homem contemporâneo surge através da contradição entre "ser metafísico", só pensar na morte e em Deus, e "como passar uma velhice confortável". Em suma, se eu não tenho certeza absoluta da existência de Deus e do Paraíso, prefiro viver confortavelmente esta vida certa até o fim.

Neste momento, é fundamental assinalar a total compatibilidade de Quintana com os seus contemporâneos que perderam a certeza de Deus ao ganharem a liberdade de escolha. Aqui, é possível lembrar o consagrado poema de Drummond em que ele declara "... Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco." (Poema de sete faces, Reunião, p. 3)

Trecho de Carta

As palavras de gíria, isso não tem grande importância, meu caro professor: tão logo aparecem,
desaparecem.

O pior são essas idéias de gíria... (CH. In: P.C., p. 243)

Distância

Essas distâncias astronômicas não são tão grandes assim: basta estenderes o braço e tocar no ombro do
teu vizinho. (CH. In: P.C., p. 250)

O Princípio

Se antes era o Nada, como já poderia haver Alguém para tirar dele o mundo?(CH,. In: P.C., p. 376)

Nos três curtos, porém instigantes, epigramas anteriores, ocorrem diálogos com o leitor. No primeiro, o provável interlocutor seria um professor preocupado com o emprego, geralmente abusivo, de gírias por parte dos alunos. Quintana, sendo um mestre da língua, afirma que as gírias (tantas vezes, deliciosamente criativas) não são prejudiciais, visto que, freqüentemente, não são incorporadas às línguas. No entanto, de forma inesperada e irônica, adverte-nos para o real perigo: as "idéias de gíria".

No texto *Distância*, o poeta nos surpreende, visto que ao falar de distâncias astronômicas nos induz a pensar que ele está se referindo ao espaço sideral. Na verdade, Quintana deseja nos fazer refletir sobre o afastamento que os homens se impõem no convívio social. Em outros termos, o poeta sugere que estendamos o braço para tocarmos em nossos semelhantes, acabando com possíveis preconceitos.

No terceiro epigrama, por meio de uma pergunta objetiva, racional e lógica, o poeta questiona toda a teogonia da Igreja Católica. Não me parece, no entanto, que o objetivo do autor seja pôr por terra toda a base de muitas religiões, mas antes fazer o leitor refletir sobre os mistérios que a mente humana não consegue explicar. Mistérios

estes que também são fontes de inspiração para os poetas e os filósofos. Neste ponto, cabe citar um trecho do texto “Explicação Parcial” do próprio Quintana. Falando a respeito das leituras da sua adolescência, o poeta declara:

> “(...) A gente queria apenas decifrar o mistério da alma, o sentido da vida, a finalidade do mundo.
> No fim só me restou a poesia, outro enigma...
> É que pensei comigo então, passada aquela enorme azia transcendental, se tão formidáveis
> problemas, não os decifrou Platão, nem Aristóteles, nem outro de igual tamanho... muito menos eu,
> ou tu, ambicioso leitor.” (CH,. In: P.C., p. 335)

A busca incessante da beleza, do sentimento do mundo, das coisas e das pessoas leva o poeta a criar imagens que tiram o seu lirismo da simplicidade.

> Imagem
>
> Haverá ainda, no mundo, coisas tão simples e tão puras como a água bebida na concha das mãos?
> (CH. In: P.C., p. 259)

Explicar imagem tão cristalina seria quebrar com a magia da perfeição na simplicidade. Apenas gostaria de salientar que muito da beleza deste texto se encontra na perspectiva do corpo humano inteiramente entrosado com o mundo natural. Nada nesta imagem foge às necessidades primordiais do ser humano.

A Oferenda

Eu queria trazer-te uns versos muito lindos...
Trago-te estas mãos vazias
Que vão tomando a forma do teu seio.(ET. In P.C., p. 473)

Quintana, com bastante freqüência, consegue atingir a essência do humano. No poema acima, o poeta, através de uma imagem, a princípio sensual, revela o desejo mais íntimo e fundamental do ser humano: a necessidade vital de carinho. Cabe notar, no título *A Oferenda*, os traços semânticos do sagrado e do religioso que vão servir para falar da carícia e quebrar com a provável visão maliciosa do leitor.

Motivo da Rosa

A última novidade é sempre uma rosa.(CH. In: P.C., p. 268)

A Moda Eterna

Somente nunca sai de moda quem está nu. (CH. In: P.C., p. 321)

Os epigramas *Motivo da Rosa* e *A Eterna Moda* parecem dialogar, pois a "última novidade", o que "nunca sai de moda" é a beleza que vem espontaneamente da natureza, sem a intervenção do homem e/ou do mercado.

Hai-Kai

Rosa suntuosa e simples
Como podes estar tão vestida
E ao mesmo tempo inteiramente nua? (NAP, p. 163)

Na melhor tradição japonesa, em momento de rara inspiração, Quintana criou esta pequena obra-prima, síntese perfeita da beleza, que dialoga com os epigramas anteriores.

Frêmito

Um ruído assusta o cheiro do jasmineiro. (CH. In: P.C., p. 311)

Há imagens, em Quintana, em que o lirismo alcança patamares só acessíveis aos poetas maiores quando conseguem seduzir as musas. O epigrama *Frêmito*, transcrito acima, é, sem sombra de dúvidas, um desses raros momentos da poesia universal. A forma nova, criativa, sensível, através da qual o poeta transita entre as sensações concretas e abstratas inunda de poesia

a vida inteira.Tudo, no curto texto, conspira para a perfeição: a sonoridade, a musicalidade, o clima sinestésico, a sugestão.

O Humilde Tesouro

Ah, nem queiras saber... A vida é preciosa como um pão roubado! (CH,. In:P.C., p. 329)

Neste breve texto, já no jogo antitético do título, o autor sugere que o verdadeiro tesouro se encontra nas “pequenas felicidades certas” (Cecília Meireles.In: Arte de ser Feliz) e não no falso poder financeiro. Na comparação a seguir, o valor da vida assemelha-se a “um pão” (alimento essencial e simples), porém, este deve ser “roubado”. Parece que o poeta está inferindo que deve haver algo de “ilegal”, de “anárquico” para a vida ter mais sabor. Em suma, Quintana talvez esteja sugerindo uma certa informalidade, um toque de proibido, um pouco de descontração para melhor usufruirmos das pequenas grandes alegrias do cotidiano. Não posso me furtar a citar outro texto do poeta que dialoga com este.(A gente deve atravessar a vida como quem está gazeando a escola e não como quem vai à escola. - Rumo,CH, p.105))

A Bomba

A bomba abriu um belo buraco no teto, por onde o céu azul sorri para os sobreviventes.
(CH. In: P.C., p. 347)

Mesmo nas situações mais extremas de dor e sofrimento, causadas pelas guerras com bombas de alto poder de destruição, o poeta, com seu olhar lírico, consegue perceber um novo ângulo com perspectivas positivas para os sobreviventes. O poema me traz à lembrança um filme

em que o narrador, uma criança, fica feliz ao chegar à escola e perceber que ela havia

sido destruída por uma bomba e, portanto, as suas férias seriam prolongadas. Afinal, há sempre um olhar infantil por tras da visão lírica do poeta.

O humor, a ironia, a malícia — traços marcantes do povo brasileiro — tão explorados pelos

escritores modernistas não poderiam estar ausentes em Quintana.

Branca de Neve e os Tarados

Uma página em branco é a virgindade mais desamparada que existe. Só por isso é que abusam tanto
dela, que fazem tudo dela...(CH. In: P.C., p. 267)

O inesperado do título chama a atenção do leitor que pensa tratar-se de um poema erótico. Surpreendentemente, a Branca de Neve metamorfoseia-se na página em branco e os tarados são apenas os escritores. Tal analogia, com toque de ironia e humor, faz-nos pensar que, talvez, o melhor seria manter a “virgindade desamparada” da folha. Em outros termos, alguns escritores não fazem amor com a “Branca de Neve” com o carinho que ela merece, mas antes, a “violentam” com sua pouca habilidade com a palavra e a pena.

O concurso

Um dia, por dever de ofício, fui a um desses concursos de Robustez Infantil. Havia cada mãezinha...
(CH. In: P.C., p. 267)

No epigrama anterior, o humor malicioso do poeta se faz presente. O emprego da forma diminutiva "mãezinha" deixa transparecer o lado erotizado do poeta, dessacralizando-o. Tal característica aproxima-o não só dos modernistas com seus poemas-piada, mas igualmente de toda uma tradição de deboche e de sensualidade maliciosa iniciada, entre nós, por Gregório de Matos Guerra.

Canibalismo

Maneira exagerada de apreciar o seu semelhante. (CH. In: P.C., p. 304)

Picasso

Famoso precursor da Thalidomida. (CH. In: P.C., p. 305)

No epigrama *Canibalismo,* a prática de algumas culturas de se alimentar de carne humana aparece ironizada pelo poeta. Cabe ressaltar que na nossa cultura dita civilizada ocorrem manifestações bastante violentas, mas que consideramos aceitáveis, como: touradas, caçada de animais, entre outras. O mesmo tema — diferenças culturais — foi tratado, também com humor, por Drummond, no consagrado poema *Anedota Búlgara,* transcrito a seguir.

Anedota Búlgara

Era uma vez um czar naturalista
Que caçava homens.
Quando lhe disseram que também se caçam borboletas
e andorinhas,
ficou muito espantado
e achou uma barbaridade. (Reunião, p. 21)

No poema *Picasso*, a criatividade, da fase cubista do genial pintor do século XX, aparece ironizada pela comparação das pinturas com a trágica deformação dos fetos causada pelo medicamento talidomida. Neste texto, Quintana deixa transparecer ser um homem do seu tempo, já que diante de algo tão terrível ainda consegue exercer o seu humor. Em suma, diferentemente dos românticos que levavam a realidade tão a sério que chegavam, em momentos extremos, a propor a morte como solução, os modernistas, em face dos problemas insolúveis do mundo contemporâneo, preferem o sarcasmo como no poema *Picasso.*

Coexistência Pacífica

Amai-vos uns aos outros é muito forte para nós: o mais que podemos fazer, dentro da imperfeição
humana, é suportarmo-nos uns aos outros. (CH.. In:,P.C., p. 376)

No epigrama acima, Quintana, com uma visão muito bem-humorada da Bíblia, procura conciliar os mandamentos com a realidade individualista do homem contemporâneo. Em outros termos, já que não somos perfeitos, o melhor que podemos fazer “é suportarmo-nos uns aos outros”. E se pararmos para pensar, veremos que esta “coexistência pacífica” já seria um enorme avanço em relação aos confrontos constantes existentes nos vários níveis do convívio humano.

O metapoema, tão freqüente nos autores modernistas, também aparece de forma recorrente na obra de Mário Quintana. Parece que tal procedimento faz parte da estratégia de busca do autor pelo seu caminho no mundo da Poesia. Neste tipo de texto, o poeta procura desvendar o que seria para ele o seu universo poético.

Poesia & Lenço

E essas que enxugam as lágrimas em nossos poemas como defluxos em lenços...Oh! tenham paciência, velhinhas... A poesia não é uma coisa idiota: a poesia é uma coisa louca!

(CH. In: P.C., p. 252)

Já no título, Quintana separa o que considera poesia de textos lacrimejantes, aqui simbolizados pelo “lenço”. Em verdade, para o poeta, a poesia não pode ser apenas algo que leva as “velhinhas” às lágrimas. Ela deve perscrutar os abismos do ser, os mistérios deste e de outros mundos, por isso “é uma coisa louca”.

Ressalva

Poesia não é a gente tentar em vão trepar pelas paredes, como se vê tanto louco por aí: poesia é
trepar mesmo pelas paredes. (CH. In: P.C., p. 279)

O texto *Ressalva* dialoga com o anterior, pois a loucura proposta em *Poesia & Lenço* é a retomada aqui de forma literal. O vocábulo "mesmo" não deixa dúvidas em relação à visão do autor do que seja a procura da poesia. Convém, igualmente, notar o esforço do poeta para alcançar a poesia sugerida pela definição: "é trepar mesmo pelas paredes".

Poesia & Magia

A beleza de um verso não está no que diz, mas no poder encantatório das palavras que
Diz :um verso é uma fórmula mágica. (CH. In: P.C., p. 281)

Confirmando a distância existente entre a poesia, de um lado, e a razão e a lógica, de outro, o poeta procura nos despertar para a beleza da musicalidade e da sonoridade das palavras nos versos que vão criar um encanto que nos envolve sem que

saibamos o motivo. Em suma, o poeta seria, na verdade, um “Aprendiz de Feiticeiro” e estaria sempre em busca da “Cor do Invisível”. Como um mago, o poeta teria a função de maravilhar o seu público com palavras que mesmo incompreensíveis, enfeitiçariam os ouvintes/leitores com suas promessas de paraíso.

Arte Poética

Esquece todos os poemas que fizeste.
Que cada poema seja o número um. (CH. In: P.C., p. 285)

No metapoema, sugestivamente intitulado *Arte Poética*, Quintana parece estar dialogando com um outro poeta sobre o caráter único de cada novo poema. Talvez, seja apenas um recurso de retórica para nos ensinar a sua visão particular a respeito do assunto. De qualquer forma, Mário deixa claro que a originalidade deve ser a preocupação número um de um verdadeiro poeta.

Neste momento, cabe relembrar outro texto (já citado) do mestre que dialoga com este.

O Poema

O poema é um objeto súbito:
Os outros objetos já existiam... (CH,. In: P.C., p. 285)

Uma característica formal constante dos poetas modernistas — o verso livre — tão mal compreendido por leitores acostumados com versos metrificados, merece na carta intitulada *Resposta* o seguinte comentário de Quintana:

> "(...) Agora, qualquer poema é uma aventura, boa ou má. O poema livre, como o seu nome diz, não é obrigado a ter versos de medida clássica, muito embora os possa ter, visto que um bom verso clássico é tão natural ou expressivo como outro qualquer. Mas, se as linhas do poema que você estiver fazendo "livremente" não se completarem, se o todo não apresentar uma misteriosa unidade, o poema se desagrega. Tudo tem de estar interdependentemente, como num sistema planetário. O poema livre é um jogo de equilíbrio, prestes a desabar ao mínimo descuido do construtor.
>
> Quanto à armação de um poema em versos regulares, é coisa tão segura como empilhar paralelepípedos.
>
> Também os parnasianos precisavam saber equilibrar-se, é claro, mas trabalhavam com rede de segurança... (...)" (C.H. In: P.C., p. 303)

O trecho acima não só insere Quintana na liberdade formal dos modernistas, mas sobretudo demonstra o seu pleno conhecimento das potencialidades tanto das formas clássicas quanto das inovadoras, sem revelar preconceitos. Ou seja, o bom poeta saberá adequar o conteúdo à forma, sem preocupações superficiais com a medida dos versos.

Massaud Moisés, a respeito dos versos livres e da poesia moderna, afirma no *Dicionário de Termos Literários:*

> "Livre (...) da sujeição às "regras", a poesia de um Fernando Pessoa é tão épica quanto a de Camões, a de Carlos Drummond de Andrade quanto a de Homero ou de Virgílio: identifica-os não a forma externa, o

> emprego do decassílabo, a presença do maravilhoso, etc, mas a comum intenção de abranger a multiplicidade dinâmica do real físico e espiritual numa só obra, numa só unidade."
> (p. 187)

Apesar de ser um poeta maior (ou , talvez, por isso), Quintana tem consciência da dificuldade de, através da "linguagem impura dos homens"(AHS, p. 170), atingir os sentimentos mais profundos e ocultos dos seres humanos. No entanto, o poeta persegue esta meta como um sonho que pode, em um dia de comunhão com as musas, afinal se tornar realidade. Convém, aqui, relembrar o poema *Das Utopias*, que revela essa busca incessante, por parte do artista, do inatingível.

Das Utopias

Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las ...
Que tristes os caminhos, se não fora
A mágica presença das estrelas! (EM. In: P.C., p. 213)

Este mesmo poema ideal, que desnudaria as aparências e como uma "ressonância magnética" da alma revelaria a essência do humano, é o tema do metapoema abaixo.

Sonho

Um poema que, ao lê-lo, nem sentirias que ele já estivesse escrito, mas que fosse brotando, no mesmo instante, de teu coração.(CH. In: P.C., p. 314)

A consciência humana da inexorabilidade da morte faz com o homem busque na Arte a sua eternização. Talvez, por isso o artista procure falar em suas obras da essência imortal do humano.Esta parece ser a mensagem da seguinte metapoesia.

Vida

Só a poesia possui as coisas vivas. O resto é necrópsia.
(CH. In: P.C., p. 315)

O poema em prosa *"A Vida é um Sonho"* fala do envolvimento necessário tanto ao poeta quanto ao leitor para que ocorra a denominada "possessão poética". De fato, sem esta integração entre o texto do poeta e a intuição aguda do leitor não é possível captar o sentimento do artista.

"A Vida é um Sonho"

A vida? Pode ser que seja um sonho. A poesia, não. A "possessão poética" não tem sentido passivo. É o mesmo que no palco: um ator, para bem desempenhar o papel de ébrio, deve estar inteiramente sóbrio.
(CH. In: P.C., p. 327)

Quintana nos adverte de que há um trabalho duro do poeta na construção de um poema para que ele adquira uma aparência de naturalidade e espontaneidade. Vale aqui recordar a "receita" dos parnasianos para a construção de um poema: "... Não se mostre na fábrica o suplício / Do mestre. E, natural, o efeito agrade, / Sem lembrar os andaimes do edifício: ..." (A um poeta. Olavo Bilac).

Da difícil facilidade

> É preciso escrever um poema várias vezes para que dê a impressão de que foi escrito pela primeira vez. (CH. In: P.C., p. 331)

Neste ponto, urge destacar que a poesia pode adquirir outras funções além de embalar o leitor. Quintana, no poema subseqüente, adverte que "os verdadeiros versos não são para embalar — mas para abalar". Tal assertiva faz-me lembrar do poeta da música popular que dizia: "...eu quero que o meu canto torto feito faca / corte a carne de vocês" (Belchior, A palo seco). Em outros termos, a poesia tem também a função de mexer com as certezas sufocantes da tradição, para deixar florescer o novo, o original, fazer revirar "o museu de grandes novidades" de que falava Cazuza na letra-poética *O tempo não pára.*

O Berço e o Terremoto

> Os versos, em geral, são versos de embalar, como eu às vezes os tenho feito, não sei se por simples complacência... ou pura piedade.
> Contudo, os verdadeiros versos não são para embalar— mas para abalar.

> Mesmo a mais simples canção, quando a canta um Garcia Lorca, desperta-te a alma para um mundo de espanto. (CH. In: P.C., p. 334)

No poema em prosa *No Princípio*, o poeta fornece uma "explicação" histórica para a sua opção preferencial pela Poesia. Segundo ele, a poesia seria a única forma de revelar a verdadeira essência do homem, pois, no princípio, como no texto poético, "só havia imagens". O lado racional desenvolvido mais tarde e a Filosofia posterior não teriam a capacidade de desvelar esta fase pré-pensamento.

Cumpre notar a feição de paródia com a Bíblia: "No princípio, era o verbo..."

> No princípio
>
> No princípio, era a Poesia. No cérebro do homem 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. (CH,.In: P.C., p. 351)

No metapoema *Da relativa inspiração*, Quintana salienta que elementos outros, além da inspiração, entrariam na composição de uma poesia. Talvez, seja o que Clarice Lispector tenha denominado de "Explicação Inútil" quando instada a responder de onde viriam os seus contos. Mário, neste texto, chama de "luta da astúcia contra o acaso".

> Da relativa inspiração
>
> Inspiração? Sim... Mas convém não esquecer que a poesia, como todo verdadeiro jogo, é uma luta da astúcia contra o acaso. (CH. In: P.C., p. 369)

O epigrama *Cuidado!* nos adverte novamente que a verdadeira poesia não se deixa reduzir a regras, conceitos e definições, posto que, nas palavras do próprio poeta cada poema “é um objeto súbito”, portanto indefinível. Na verdade, a poesia é para ser sentida e não definida ou explicada.

Cuidado!

A poesia não se entrega a quem a define.(CH. In: P.C., p. 375)

Outra característica constante na obra de Quintana é a ironia e, muito freqüentemente, a

auto-ironia. Estas não apenas o inserem no universo dos autores modernistas, mas igualmente o

transformam num artista do século XX.

Do estilo

O estilo é uma dificuldade de expressão. (CH. In: P.C., p. 292)

Sinônimos?

Esses que pensam que existem sinônimos, desconfio que não sabem distinguir as diferentes nuanças de uma cor. (CH. In: P.C., p. 316)

Pode-se perceber a desconstrução de idéias-clichê tradicionais, que acabam nos prendendo a conceitos paralisantes, por sua visão dogmática. A preocupação com a realidade mais imediata do homem moderno— a insônia — parece mais impressionante, para o poeta, do que uma possibilidade não comprovada de um "sono eterno".

E daí?

Falam muito no Sono Eterno. Sempre falaram, aliás... E daí?

Daí, só uma coisa me impressiona, e muito: a ameaça de uma Insônia Eterna. (CH,. In: P.C., p. 318)

Os transtornos causados pela vida nas grandes metrópoles, com seus engarrafamentos intermináveis e suas eternas filas constituem o tema do poema *Vivência*. Neste, o poeta ironiza a nossa breve estada na Terra em comparação com o tempo perdido nas filas dos bancos, dos supermercados entre outras atividades desgastantes no cotidiano do citadino contemporâneo.

Vivência

O bom das filas é nos convencerem de que afinal esta pobre vida não é tão curta como dizem. (CH. In: P.C., p. 352)

A conversa, carregada de ironia, com o leitor apresenta-se no texto *A arte de ler*. Neste, Quintana nos ensina que ler, verdadeiramente, um texto, significa interromper muitas vezes a leitura e continuar "a viagem por conta própria". Em suma, o leitor ideal seria aquele que vislumbrasse nas palavras do poeta apenas o toque inicial para as suas divagações, realizando com o autor um debate constante.

A arte de ler

> O leitor que mais admiro é aquele que não chegou até a presente linha. Neste momento já interrompeu a leitura e está continuando a viagem por conta própria. (CH. In: P.C., p. 353)

A ironia e a auto-ironia aparecem no texto *Estilo* transcrito abaixo. Aquilo que normalmente seria valorizado como uma maneira individual, pessoal de se expressar, aqui, sarcasticamente, é visto como uma "deficiência". Ou melhor, quando um autor não consegue expressar-se de forma simples, clara, natural e compreensível, diz-se que aquele é o seu "estilo".

Estilo

Deficiência que faz com que um autor só consiga escrever como pode.(CH. In: P.C., p. 378)

Em 1975, ocorre a publicação de *Pé de Pilão*, poesia infanto-juvenil com introdução de Érico Veríssimo, que afirma sobre o poeta :

> "... Descobri outro dia que o Quintana na verdade é um anjo disfarçado de homem. Às vezes, quando ele se descuida ao vestir o casaco, suas asas ficam de fora.(Ah! Como anjo seu nome não é Mário e sim Malaquias)..."

No ano seguinte, 1976, ao completar 70 anos, sai o livro de poesia *Apontamentos de História Sobrenatural* (objeto desta tese) pelo Instituto Estadual do Livro/DAC/SEC e Editora Globo.

Segundo o próprio autor, na apresentação, trata-se do "meu primeiro livro cujos poemas saem mais ou menos na sua ordem cronológica". No entanto, Quintana nos adverte de que tal procedimento não significa que tenha havido uma evolução na sua obra. Na verdade, todos os poemas (de várias formas e diversos conteúdos) foram sendo escritos "simultaneamente ao longo dos anos". Em outras palavras, o poeta conclui: "O fato é que nunca evoluí. Fui sempre eu mesmo".

Cabe salientar que esta obra foi escolhida como objeto de estudo, exatamente pela característica de apresentar poemas, poemas em prosa e epigramas de diferentes épocas e momentos da vida do poeta, revelando a constância da criatividade do autor.

De acordo com Paulo Mendes Campos em *Carta a Mário Quintana*, publicada na revista *Manchete* em 30 de julho de 1966, a poesia de Mário é feita de objetos comuns ("a caneta com que escreves, os telhados, as tabuletas"), animais próximos ao homem ("boi, cavalo"), sensações cotidianas como a de "um gole d'água

bebido no escuro", os sons da infância e os mitos mais familiares ("Anjo da Guarda, Menino Jesus, Frankenstein, Sinbad, Jack o Estripador..."). Todavia, o cronista nos adverte de que Quintana faz desses elementos grande poesia "deles reproduzindo, não o traço descritivo, mas o contorno de uma contra-imagem". E conclui afirmando: "E isso é a tua poesia."

Segundo o jornalista e crítico literário Ney Reis (Caderno Idéias/livros do Jornal do Brasil), são três os pilares de sustentação que se revezam em toda a obra de Mário Quintana: o Lirismo, a Ironia e o Surrealismo. Não há como discordar da presença marcante desses recursos nos poemas de Quintana.

Embora consciente do reducionismo da assertiva do crítico, devido à complexidade da obra de Quintana, pretendo, a partir desses aspectos, analisar alguns poemas do livro de poesia *Apontamentos de história sobrenatural*.

O lirismo de/em Quintana:

A beleza dos versos impressos em livro
— serena beleza com algo de eternidade —
Antes que venha conturbá-los a voz das declamadoras.
Ali repousam eles, misteriosos cântaros,
Nas suas frágeis prateleiras de vidro...
Ali repousam eles, imóveis e silenciosos.
Mas não mudos e iguais como esses mortos em suas tumbas.
Têm, cada um, um timbre diverso de silêncio...
Só tua alma distingue seus diferentes passos,
Quando o único rumor em teu quarto
É quando voltas, de alma suspensa — mais uma página
Do livro... Mas um verso fere o teu peito como a espada de um anjo.

E ficas, como se tivesses feito, sem querer, um
milagre...
Oh! que revoada, que revoada de asas! (AHS. In: P.C., p. 386)

No poema sem título acima, a fragilidade da beleza dos versos e a necessária sensibilidade

para senti-los (a “disposição anímica”) são demonstradas através de imagens líricas.

Quintana, num processo analógico, transmuda a “beleza dos versos impressos em livro” em

“misteriosos cântaros / Nas suas frágeis prateleiras de vidro...”. No entanto, o poeta nos adverte de que, embora repousem “imóveis e silenciosos”, eles “Têm, cada um, um timbre diverso de silêncio” e que “só tua alma distingue seus diferentes passos”.

Na verdade, os campos semânticos da religião e da arte literária, em que as palavras podem operar milagres, parecem se tocar e se confundir nesta espécie de “oração” silenciosa que transporta o leitor do poema em êxtase para uma outra esfera. Esta união dos dois campos confirma-se nos versos-síntese “Mas um verso fere o teu peito como a espada de um anjo./ E ficas, como se tivesses feito, sem querer, um milagre.../ Oh! que revoada, que revoada de asas!”.

Na verdade, Quintana confirma a Poesia como a sua forma de se aproximar do divino; daquilo que só a alma pode sentir.

Entre outros recursos que encantam neste poema, cabe atentar para a plurissignificação do verbo “voltar” nos seguintes versos: “É quando voltas, de alma suspensa — mais uma página/ Do livro...”. Ao lermos até o travessão, o sentido que ressalta é o de “retornar”. No entanto, com a seqüência, após o travessão, outro significado desponta: “virar”.

A Alma e o Baú

Tu que tão sentida e repetida e voluptuosamente
te entristeces e adoeces de ti,
é preciso rasgar essas vestes de dó,
as penas é preciso raspar com um caco, uma
por uma: são
crostas...
E sobre a carne viva
nenhuma ternura sopre.
Que ninguém acorra.
Ninguém, biblicamente, com seus bálsamos e olores...
Ah, tu com as tuas cousas e lousas, teus badulaques,
teus ais ornamentais, tuas rimas,
esses guizos de louco...
A tua alma (tua?) olha-te, simplesmente.
Alheia e fiel como um espelho.
Por supremo pudor, despe-te, despe-te, quanto mais
nu mais tu,
despoja-te mais e mais.
Até a invisibilidade.
Até que fiquem só espelho contra espelho
num puro amor isento de qualquer imagem.

— Mestre, dize-me... e isso tudo valerá acaso a perda
de meu baú? (AHS. In: P.C., p. 390)

A primeira leitura do poema *A Alma e o Baú* parece revelar um poeta integralmente devotado a princípios religiosos. As imagens, propositadamente,

assemelham-se com passagens de livros sagrados ou de sermões típicos de certas crenças. A busca de um conhecimento maior da alma levaria o autor a empregar um discurso que recorda os ensinamentos de várias religiões, a saber: o despojamento dos bens materiais, o desligamento das dores terrenas, o despir da vaidade e do orgulho, entre outros.

No entanto, numa leitura mais acurada, percebe-se uma ironia em relação à pretensão das igrejas em livrar o ser humano de suas características essenciais. A pergunta no final deixa evidente a não-disposição do homem contemporâneo em abandonar os bens terrenos com suas dores mas também com seus prazeres.

Importa, aqui, ressaltar a auto-ironia de Quintana em relação à sua obra nos versos: “Ah, tu com as tuas cousas e lousas, teus badulaques, teus ais ornamentais, *tuas rimas*, esses guizos de louco...”.

Arquitetura Funcional

Não gosto da arquitetura nova
Porque a arquitetura nova não faz casas velhas
Não gosto das casas novas
Porque as casas novas não têm fantasmas
E, quando digo fantasmas, não quero dizer essas
assombrações vulgares
Que andam por aí...
É não-sei-quê de mais sutil
Nessas velhas, velhas casas,
Como, em nós, a presença invisível
da alma...Tu nem sabes
A pena que me dão as crianças de hoje!
Vivem desencantadas como uns órfãos:
As suas casas não têm porões nem sótãos,
São umas pobres casas sem mistério.
Como pode nelas vir morar o sonho?
O sonho é sempre um hóspede clandestino e é
preciso
(Como bem sabíamos)

Ocultá-lo das visitas
(Que diriam elas, as solenes visitas?)
É preciso ocultá-lo das outras pessoas da casa,
É preciso ocultá-lo dos confessores,
Dos professores,
Até dos Profetas
(Os Profetas estão sempre profetizando outras
cousas...)
E as casas novas não têm ao menos aqueles longos,
intermináveis corredores
Que a Lua vinha às vezes assombrar! (AHS. In: P.C., pp. 397/398)

O texto aparentemente simples e irônico de Quintana revela, na verdade, toda uma postura do autor em relação à importância da imaginação e do sonho. A funcionalidade da arquitetura contemporânea representaria a ausência de espaço nas casas/mentes novas para o sonho. Os sótãos e os porões das construções antigas seriam os espaços ocultos da casa/mente reservados para abrigar os sonhos. Convém notar que na infância a imaginação se faz necessária para o desenvolvimento da sensibilidade das crianças e sem "ao menos aqueles longos, intermináveis corredores/ Que a Lua vinha às vezes assombrar" como alimentar de mistérios os devaneios. Quintana, neste poema, parece concordar com Bachelard que no livro *O Direito de Sonhar* afirmava que é preciso valorizar a imaginação e ensinar a usá-la, legitimar o devaneio liberador, conceder-se — e conceder-nos — o humano direito de sonhar.

Encantação da Primavera

Brotam brotinhos na tarde feita
Só de suspiros:
O amor é um vírus...

Apenas o general de bronze continua de bronze!
O vento desrespeita todos os sinais do tráfego.
Velhinhos de gravata borboleta
Sobem e descem como autogiros.
O guarda de trânsito virou catavento.
As mulheres são de todas as cores como esses
manequins expostos nas vitrinas,
E onde é que estão, me conta, as tuas esperanças
mortas?!
Lá vão elas — tão lindas — vestidas de verde
Como Ofélias levadas pelos rios em fora
Enquanto eu nem me atrevo a olhar para o alto:
repara se não é
O Espírito Santo que vem descendo em lento vôo
E até ele, até Ele, deve estar, assim, — todo irisado
Como os olhos das crianças, como as maravilhosas
bolinhas-de-gude!
Não... Deve ser algum disco voador, apenas...
Ou então, uma dessas boas irmãs de largas toucas
brancas,

As mãos no peito,
E que no céu deslizam como planadores.
Mas olha: mansamente lá vem atravessando a rua
Uma linda avozinha com sua neta pela mão.
(Uma avozinha consigo mesma pela mão!)
Bem... depois disso...não me perguntes nada, nada...

A Primavera mora no País do Agora! (AHS. In: P.C., p. 407)

O título *Encantação da Primavera* já prenuncia o clima surrealista e lírico do texto. Afinal, encantação abrange as noções de fascínio, charme, deslumbramento, além de alimentar a imaginação com a magia que se encontra no ar. Toda a transformação ocorrida na natureza com a chegada da primavera liberta a imaginação criadora do poeta. Todo o real transmuda-se. As imagens surrealistas brotam como os "brotinhos" nas árvores e nas ruas. Tudo ganha vida, flutua, voa, ou seja, desloca-se da

terra para o ar: “O guarda de trânsito virou catavento”// “Velhinhos de gravata borboleta / sobem e descem como autogiros”. Até o Espírito Santo desce do céu para encantar-se com as belezas criadas pela nova estação.

Em suma, podemos afirmar que, por meio de imagens que misturam lirismo e surrealismo, o poeta traduz toda a magia que a estação das flores é capaz de presentear aos que sabem senti-la.

Eu ouço Música

Eu ouço música como quem apanha chuva:
resignado
e triste
de saber que existe um mundo
do Outro Mundo...

Eu ouço música como quem está morto
e sente
já
um profundo desconforto
de me verem ainda neste mundo de cá...

Perdoai,
maestros,
meu estranho ar!

Eu ouço música como um anjo doente
que não pode voar.(AHS. In: P.C., p. 409)

A leitura deste belo e lírico poema nos traz à mente o famoso *Mito da Caverna* de Platão. Nele, o homem viveria aqui no mundo da sombra tentando recordar-se das maravilhas do mundo da luz de onde se originou. Entre as maravilhas

estaria a divina música. Daí a tristeza do poeta ao ouvir música, pois ela faria com que ele se sentisse deslocado "como um anjo doente que não pode voar".

A nostalgia de um outro tempo e lugar em que tudo seria perfeito e iluminado parece também ser o tema do famoso poema de Bandeira "Desencanto". Nele percebe-se não só o paralelismo sintático intertextual entre "Eu faço versos como quem chora" (Bandeira) e "Eu ouço

música como quem apanha chuva"(Quintana), mas sobretudo a mesma tristeza de não poderem viver/refugiar-se no mundo de luz da Arte.

Convém registrar que no soneto X do livro de poesia *A rua dos cataventos* de 1940, Quintana já tinha feito no primeiro verso ("Eu faço versos como os saltimbancos ...") uma intertextualidade com o conhecido poema de Bandeira.

Cabe salientar, apenas a título de curiosidade, que o pœma "Desencanto" de Bandeira é de

1912. Tal fato torna evidente a escrita posterior do texto "Eu ouço música" , já que Quintana, nasceu em 1906.

No entanto, a leitura dos dois poemas não deixa dúvidas de que Bandeira e Quintana, com

todas as suas características personalíssimas de estilo, pertencem à mesma constelação de poetas

maiores da língua portuguesa.

O velho no espelho
Para Paulo Ronái

Por acaso, surpreendo-me no espelho: quem é esse
Que me olha e é tão mais velho do que eu?
Porém, seu rosto... é cada vez menos estranho...
Meu Deus, meu Deus... Parece
Meu velho pai — que já morreu!
Como pude ficarmos assim?
Nosso olhar — duro — interroga:
"O que fizeste de mim?!"
Eu, Pai? Tu é que me invadiste,
Lentamente, ruga a ruga...Que importa?! Eu sou
ainda,
Aquele mesmo menino teimoso de sempre
E os teus planos enfim lá se foram por terra.
Mas sei que vi, um dia — a longa, a inútil guerra! —
Vi sorrir, nesses cansados olhos, um orgulho triste... (AHS. In: P.C., p. 410)

O poema *O velho no espelho* trata, de forma lírica, às vezes irônica e até bem-humorada, de uma das grandes angústias do homem: a passagem do tempo. Com a nossa convivência diária com nós mesmos, não percebemos as pequenas transformações cotidianas que vão modificando nossa aparência. Um dia, surpreendemo-nos com a imagem refletida no espelho e perguntamo-nos assustados: "quem é esse que me olha e é tão mais velho do que eu?".

De repente, o estranho refletido no espelho, lembra-nos alguém muito familiar: nosso pai. A partir daí, Quintana mistura como num "cinema transcendental" (Caetano Veloso) as imagens de várias épocas, não apenas as suas, mas igualmente as de seu pai. E num diálogo surrealista, o poeta se pergunta: "Como pude (=eu) ficarmos (=eu e meu pai) assim?" Nesta viagem lírico-melancólico-sentimental pelo tempo, percebe-se também um jogo entre a aparência envelhecida refletida no espelho e a

essência de “menino teimoso de sempre” que, apesar de os planos terem ido por terra, ainda apresenta um “orgulho triste”.

A oferenda

Eu queria trazer-te uns versos muito lindos...
Trago-te estas mãos vazias
Que vão tomando a forma do teu seio.
(NAP, p.33)

Eu queria trazer-te
Uns versos muito lindos

Eu queria trazer-te uns versos muito lindos
colhidos no mais íntimo de mim...
Suas palavras
seriam as mais simples do mundo,
porém não sei que luz as iluminaria
que terias de fechar teus olhos para as ouvir...
Sim! Uma luz que viria de dentro delas ,
como essa que acende inesperadas cores
nas lanternas chinesas de papel.
Trago-te palavras, apenas...e que estão escritas
do lado de fora do papel... Não sei, eu nunca
soube
o que dizer-te
e este poema vai morrendo, ardente e puro, ao vento
da Poesia...
como
uma pobre lanterna que incendiou! (AHS. In: P.C., p. 424)

No poema *Eu queria trazer-te uns versos muito lindos*, Quintana não só retoma no título os versos iniciais do texto *Oferenda* (comentado anteriormente), mas sobretudo reafirma a impossibilidade das palavras de revelar o que não pode ser dito com palavras, mesmo as mais simples e puras. Ainda assim, o poeta não desiste de

tentar, com imagens belas e singelas, colocar no papel a Poesia que teima em se esconder na alma do poeta. Afinal, como diria Quintana “Que tristes os caminhos, se não fora / A mágica presença das estrelas!” (Das utopias, NAP, p. 108)

Merece destaque o diálogo entre os dois poemas, visto que o sentimento impossível de ser descrito com palavras (apesar do poeta continuar tentando — “Será Arte?”) transforma-se ou em carícia (1º poema) ou “vai morrendo, ardente e puro, ao vento / da Poesia.../ como / uma pobre lanterna que incendiou!” Em outros termos, a Arte seria a busca incessante da expressão do indizível.

A leitura de *Oferenda* traz à mente o belo poema *Arte de amar* de Bandeira. Nele, o poeta parece concordar que os sentimentos vêm da alma e esta “estraga o amor”. Os versos finais do texto de Bandeira confirmam Quintana, quando afirmam: “ (...) As almas são incomunicáveis./ Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo./ Porque os corpos se entendem, mas as almas não.” (In: Estrela da vida inteira, p.202)

Presença

É preciso que a saudade desenhe tuas linhas perfeitas,
teu perfil exato e que, apenas, levemente, o vento
  das horas ponha um frêmito em teus cabelos...
  a folhas de alecrim desde há muito guardadas
não se sabe por quem nalgum móvel antigo...
Mas é preciso, também, que seja como abrir uma
janela
e respirar-te, azul e luminosa, no ar.
É preciso a saudade para eu sentir
como sinto — em mim — a presença misteriosa
da vida...
Mas quando surges és tão outra e múltipla e

imprevista
que nunca te pareces com o teu retrato...
E eu tenho de fechar meus olhos para ver-te! (AHS. In: P.C., pp. 419/420)

O poema acima trata da diferença existente entre a pessoa real (em carne, osso e vida) e aquela subjetiva que guardamos dentro de nós. Além disso, igualmente discute, de uma nova e interessante perspectiva, a saudade. Afinal, será esta sempre negativa como, no mais das vezes, retratam os poetas?

Cumpre notar que a ausência física de alguém pode ser como "abrir uma janela / e respirar-te, azul e luminosa no ar" (bela sinestesia). Em outros termos, "é preciso a saudade para eu sentir / como sinto — em mim — a presença misteriosa da vida...". Impossível, não fazer uma intertextualidade com o poema*Ausência* (In: Corpo, 1984) de Drummond, em que o poeta mineiro parece concordar com Quintana, ao declarar que:

"(...) Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim.
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,
Que rio e danço e invento exclamações alegres.
Porque a ausência, essa ausência assimilada,
Ninguém a rouba mais de mim. (Poesia completa, p. 1236)

A Ironia em Quintana

Elegia

Há coisas que a gente não sabe nunca o que fazer
com elas...
Uma velhinha sozinha numa gare.

Um sapato preto perdido do seu par: símbolo
Da mais absoluta viuvez.
As recordações das solteironas.
Essas gravatas
De um mau-gosto tocante
Que nos dão as velhas tias.
As velhas tias.
Um novo parente que se descobre.
A palavra “quincúncio”.
Esses pensamentos que nos chegam de súbito
nas ocasiões mais impróprias.
Um cachorro anônimo que resolve ir seguindo a gente
pela madrugada deserta.
Este poema, este pobre poema
Sem fim... (AHS. In: P.C., p. 389)

Massaud Moisés, no *Dicionário de termos literários*, cita Francisco Freire de Carvalho:

> “O assunto próprio da elegia são os sentimentos, especialmente dolorosos, que podem dizer-se naturais e comuns a todos os entes mortais, quais, por exemplo os despertados pela ausência, por um amor mal correspondido, pela perda da pátria,ou de quaisquer outros enlaces do coração.”
> (Lições elementares de poética nacional, 4ª ed. 1867, pp. 70-71)

Tal composição poética, de obscura etimologia, vem atravessando os séculos, desde a Antigüidade Clássica até os nossos dias. Em língua portuguesa, encontramos elegias a partir de Camões no Quinhentismo, passando pelos árcades (Bocage), pelos parnasianos (Olavo Bilac), pelos românticos (Gonçalves dias,

Junqueira Freire), até os modernistas, como Cecília Meireles, Augusto Frederico Schimidt, Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

Quintana também escreveu elegias. No entanto, entre tantas diferenças, percebe-se a presença marcante da ironia e da auto-ironia.

No poema anterior, Quintana faz elegia das "coisas" mais prosaicas do nosso cotidiano. Os objetos e pessoas que mais impressionam o poeta são aqueles(as) que, geralmente, passam despercebidos(as) aos nossos olhos sequiosos de grandes novidades.

Convém, entretanto, ressaltar a acurada percepção do poeta em relação ao doloroso mal do homem contemporâneo: a solidão. Esta surge, no poema, em imagens como: "uma velhinha sozinha numa gare", "um sapato preto perdido de seu par: símbolo / da mais absoluta viuvez" e "as recordações das solteironas".

Neste contexto, a passagem, "este poema, este pobre poema / Sem fim...", reflete não só a solidão intrínseca ao lavor do artista, mas sobretudo revela a auto-ironia do poeta em relação ao seu ofício e à sua obra.

Importa salientar o humor de Quintana ao escolher a divertida palavra "quincúncio", que, seguramente, deve se sentir extremamente solitária e infeliz na "sociedade lingüística" pelo fato de nunca gozar da companhia de outros vocábulos.

Interrogações

> Nenhuma pergunta demanda resposta.
> Cada verso é uma pergunta do poeta.
> E as estrelas ...
> as flores...
> o mundo...
> são perguntas de Deus. (AHS. In: P.C., p. 390)

No instigante poema *Interrogações,* Quintana ironiza a todos (inclusive ele próprio) pela pretensão de obtermos respostas para as eternas dúvidas do ser humano. Indiretamente, ao afirmar que “nenhuma pergunta demanda resposta”, o poeta parece sugerir que os filósofos se iludem quando pensam ter encontrado respostas para os questionamentos da humanidade. As religiões, cada uma com as suas certezas sobre os destinos do mortais, também estariam sendo ironizadas. Neste contexto, só a poesia, através de imagens, anteriores ao pensamento, ofereceria novas perguntas, sem desejar ou pretender encontrar respostas inconsistentes a respeito do mistério da vida.

Cabe aqui lembrar outro texto de Quintana que dialoga com *Interrogações.* Trata-se de *Das indagações,* transcrito abaixo.

Das indagações

A resposta certa, não importa nada: o essencial é que as perguntas estejam certas.

(CH. In: P.C., p. 278)

O ovo sapiens

O homem não pode pensar os longos pensamentos
esparsos e dispersos das árvores rumorejando,
das árvores criando inumeravelmente as folhas,
o homem não pode distendê-los irresponsáveis e
belos como as nuvens
cardadas pelo vento,
o homem pensa para dentro, e disto orgulha-se,
porque
na sua cabeça cabe o universo
como num ovo.
Na sua cabeça está o universo
— aprisionado —
tal como estava dentro da mão de Deus

antes que seus dedos se abrissem na infinita
distensibilidade da Criação.
O homem tem a pobre, a estreita cabeça
fechada...

(Porém não para sempre, meu Deus...Não para
sempre!) (AHS. In: P.C., p. 404)

Já no título *O ovo sapiens* percebe-se a forte ironia de Quintana a respeito do orgulhoso *homo sapiens*. A partir daí, o autor começa a comparar a liberdade e a abertura para o mundo dos elementos da natureza, como as árvores e as nuvens, com a limitação e o aprisionamento do universo no ovo/cabeça do homem. Aquele que, até então, achava-se superior aos outros elementos do universo, põe-se a pensar se tal fato é real. Posto isto, a criação máxima de Deus (o homem, criado a sua imagem e semelhança) passa, através do poeta, a pedir a Deus que "aprimore" a sua obra, abrindo " a pobre, estreita cabeça fechada do homem".

Na pontuação, o emprego do travessão duplo, cerceando a liberdade do universo "aprisionado" na cabeça/ovo do homem, reforça sintaticamente a mensagem do poeta.

O peregrino malcontente

Íamos de caminhada. O santo e eu.
Naquele tempo dizia-se: íamos de longada...
E isso explicava tudo, porque longa, longa era
a viagem..
Íamos, pois, o santo, eu, e outros.
Ele era um santo tão fútil que vivia fazendo milagres.
Eu, nada...
Ele ressuscitou uma flor murcha e uma criança

morta
E transformou uma pedra, na beira da estrada,
Em flor-de-lótus.
(Por que flor-de-lótus?)
Um dia chegamos ao fim da peregrinação.
Deus, então,
Resolveu mostrar que também sabia fazer milagres:
O santo desapareceu!
Mas como? Não sei! Desapareceu, bem ali, diante
dos nossos olhos que a terra já comeu!
E nós nos prostramos por terra e adoramos ao
Senhor Deus todo-poderoso
E foi-nos concedida a vida eterna: isto!
Deus é assim.
(AHS. In: P.C., p. 421)

O texto acima é uma obra-prima de ironia. O título, *O peregrino malcontente*, sugere o não- conformismo do poeta (homem contemporâneo) com os dogmas das igrejas. Cumpre atentar para a forma desusada *malcontente* em lugar de descontente, talvez demonstrando a insatisfação com as "explicações arcaicas" impostas ao peregrino. No decorrer da narrativa, o peregrino/autor/leitor vai percebendo que só lhe cabe aceitar tudo o que é incutido como verdade inquestionável. A gratuidade dos milagres do santo, por exemplo, aparece ironizada como futilidade. As atitudes autoritárias de Deus, no final do texto, também são criticadas como sendo prepotentes. O desaparecimento do santo, que vivia vaidosamente fazendo milagres, demonstra, com sarcasmo, que Deus não aceita concorrência.

Em outros termos, parece que o poeta demanda mais atenção de Deus com os peregrinos contemporâneos, se ele pretende ser seguido por essas pobres criaturas.

Afinal, quem prega a bondade, a compreensão, o amor não deveria se comportar de maneira tão ditatorial.

Neste ponto, poderíamos citar um breve texto de Quintana que parece reiterar a mensagem de *O peregrino malcontente.*

Cuidado!

Nosso Senhor não tem o mínimo senso de humor: leva tudo a sério... com ele não se brinca. (CH. In: P.C., p. 238)

Convém, aqui, observar que este poema apresentaria características pós-modernas como o distanciamento do homem de Deus. Esta atitude acarretaria, por um lado, maior liberdade de decisão. No entanto, por outro lado, aumentaria a angústia do homem por não ter mais a quem recorrer nos momentos de dúvidas. Os famosos versos de Drummond "Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era deus / se sabias que eu era fraco"(Poema das sete faces) dialogam com *O peregrino malcontente* de Quintana.

No filme de ficção pós-moderno "O caçador de andróides" de Ridley Scot (1982), um andróide / humanóide questiona seu criador / Deus por este não lhe haver concedido uma vida mais longa. Como não se satisfaz com a resposta, o andróide, literalmente, cega e enforca o seu criador.

Na verdade, o dialogismo com Drummond e com Ridley Scot, entre outros artistas, sugere a inserção de Quintana no universo contemporâneo da Arte.

Poema de circunstância

Onde estão os meus verdes?
Os meus azuis?
O Arranha-Céu come!
E ainda falam nos mastodontes, nos brontossauros,
nos tiranossauros,
Que mais sei eu...
Os verdadeiros monstros, os Papões, são eles, os
arranha-céus!

Daqui
Do fundo
Das suas goelas,
Só vemos o céu, estreitamente, através de suas
empinadas gargantas ressecas.
Para que lhes serviu beberem tanta luz?!
Defronte
À janela aonde trabalho
Há uma grande árvore...
Mas já estão gestando um monstro de permeio!
Sim, uma grande árvore... Enquanto há verde,
Pastai, pastai, olhos meus...
Uma grande árvore muito verde... Ah,
Todos os meus olhares são de adeus
Como o último olhar de um condenado! (AHS. In: P.C., p. 442)

Neste *Poema de circunstância*, Quintana, através de uma comparação bem-humorada entre os monstros pré-históricos e os atuais arranha-céus, ironiza o poder de destruição do homem dos seus "verdes" (matas, florestas, plantas) e de seus "azuis" (os céus, os mares). Os arranha-céus personificados nos engoliram e nós, de dentro de suas "gargantas ressecas", buscamos entrever uma nesga de céu e resquícios de verde.

Quintana parece querer nos fazer relembrar toda a tradição bucólica da literatura. Os pastores-poetas da Antigüidade Clássica e do Arcadismo aparecem nos versos "Enquanto há verde, / pastai, pastai, olhos meus...". No final do texto, o poeta

sarcasticamente, mas com um toque de lirismo-trágico, adverte-nos para o futuro inevitável, devido à ganância / ignorância / insensibilidade do homem contemporâneo, por meio dos versos: “Ah, / todos os meus olhares são

de adeus / como o último olhar de um condenado!”.

Interessante salientar a adequação semântica da sugestiva lexia composta “arranha-céu” com o contexto irônico do texto.

O Surrealismo em Quintana.

O Tempo e o Vento

Para Érico Veríssimo,
em comemoração aos seus 65 anos.

Havia uma escada que parava de repente no ar
Havia uma porta que dava para não sei o quê
Havia um relógio onde a morte tricotava o tempo

Mas havia um arroio correndo entre os dedos buliçosos
Dos pés
E pássaros pousados na pauta dos fios do telégrafo

E o vento!

O vento que vinha desde o princípio do mundo
Estava brincando com teus cabelos... (AHS. In: P.C., p. 386)

No poema-homenagem *O Tempo e o Vento*, Quintana não disfarça sua admiração por Érico Veríssimo e por sua fundamental e extensa obra. O título do texto faz alusão à famosa trilogia de Veríssimo, que conta a saga dos Terra, tendo como pano de fundo a história do Rio Grande de 1745 a 1945.

Quintana, neste poema, retoma a simbologia de Veríssimo. O Tempo simboliza a passagem, a destruição; enquanto o Vento, a memória e a permanência. Esta visão do vento como permanência encontra-se potencializada nos dois últimos versos: “O vento que vinha desde

o princípio do mundo / estava brincando com teus cabelos...”

Merecem destaque as imagens surrealistas, como: “ ...uma escada que parava de repente no ar” , “...uma porta que dava para não sei o quê”, que acrescentam um clima onírico ao poema.

Cumpre, igualmente, notar o contraste entre o mundo cultural (estático) representado pela “escada” , pela “porta” e pelo “relógio”, e o mundo natural (dinâmico) simbolizado pelo “arroio”, pelos “pássaros” e pelo “vento”.

* * * * *

Nítido, no espelho,
Meu quarto projeta-se
Em parte nenhuma...
Um dia estarei,
Tão nítido assim,
Em parte nenhuma? (AHS. In: P.C., p. 388)

No breve e instigante poema, que tem por título 5 asteriscos, ocorre uma discussão filosófico-poético-religiosa sobre o nosso destino após a morte. O espelho aparece como um símbolo da possibilidade de um outro mundo além desta realidade.

Cabe ressaltar o contraste entre a “nitidez” da imagem e a negativa “em parte nenhuma”, que dá um aspecto surrealista ao questionamento final do poeta.

Canção

Cheguei a concha da orelha
à concha do caracol

Escutei
vozes amadas
que eu julgava
eternamente perdidas.

Uma havia
que dentre outras mais graves
tão clara e alta se erguia...

que eu custei mas descobri
que era a minha própria voz:
sessenta anos havia
ou mais
que ali estava encerrada.

Meu Deus, as coisas que ela dizia!
as coisas que perguntava!

Eu deixei-as sem resposta.

As outras vozes, mais graves,
tampouco
nenhuma lhe respondia. (AHS. In: P.C., p. 389)

O criativo poema intitulado apropriadamente *Canção* (notar a sonoridade e a musicalidade do texto) apresenta uma mescla de lirismo e surrealismo. O encontro entre as vozes do passado “encerradas” na concha e o silêncio interrogativo do poeta, apesar do tom surrealista, trazem à tona, através de imagens líricas, o espanto do ser humano em relação ao misterioso destino dos diálogos já acabados.

Depois do fim

Brotou uma flor dentro de uma caveira.
Brotou um riso em meio a um De Profundis.
Mas o riso era infantil e irresistível,
As pétalas da flor irresistivelmente azuis...
Um cavalo pastava junto a uma coluna
Que agora apenas sustentava o céu.
A missa era campal: o vendaval dos cânticos
Curvava como um trigal a cabeça dos fiéis.
Já não se viam mais os pássaros mecânicos.
Tudo já era findo sobre o velho mundo.
Diziam que uma guerra simplificara tudo.
Ficou, porém, a prece, um grito último da
esperança...
Subia, às vezes, no ar, aquele riso inexplicável
de criança
E sempre havia alguém re-inventando amor. (AHS. In: P.C., p. 415)

Novamente, Quintana escreve um poema mesclando surrealismo ("pássaros mecânicos") e lirismo ("um cavalo pastava junto a uma coluna / que agora apenas sustentava o céu"). À visão da destruição "depois do fim" do mundo, o poeta contrapõe o ressurgimento colorido e vivo da natureza. A lírica imagem de uma flor de pétalas irresistivelmente azuis brotando dentro de uma caveira reitera a mensagem do poeta de que "sempre haverá alguém re-inventando amor".

Interessante notar que, apesar dos pesares, o poeta ainda consegue ouvir "um grito último da esperança", e "aquele riso inexplicável de criança" que podem salvar a humanidade da destruição irreversível.

Um dia acordarás

Para Maria Helena, que me pediu
"uma história bem romântica".

Um dia acordarás num quarto novo
sem saber como foste para lá
e as vestes que acharás ao pé do leito
de tão estranhas te farão pasmar,

a janela abrirás, devagarinho:
fará nevoeiro e tu nada verás...
Hás de tocar, a medo, a campainha
e, silenciosa, a porta abrirá.

E um ser, que nunca viste, em um sorriso
triste, te abraçará com seu maior carinho
e há de dizer-te para o teu assombro:

— Não te assustes de mim, que sofro há muito!
Quero chorar — apenas — no teu ombro
e devorar teus olhos, meu amor...
(AHS. In: P.C., p. 418)

No texto *Um dia acordarás*, prevalece uma atmosfera de sonho, repleta de mistérios e imagens líricas. O poema poderia ser lido como a visão do autor do "despertar" de um morto em um outro mundo. Neste caso, tudo que estivesse a sua volta soaria estranho. Daí o clima surrealista.

A mistura de morte com amor assemelha-se ainda com a visão dos poetas românticos da segunda geração (Álvares de Azevedo, Fagundes Varela) que acreditavam que só encontrariam o amor ideal em um mundo perfeito após a morte.

Cabe relembrar que poemas líricos não são feitos para serem entendidos, mas sim sentidos. Em outros termos, o leitor precisa estar com a mesma "disposição anímica" do poeta para melhor usufruir da beleza do texto.

Alma perdida

Depois que é o corpo arremessado sobre o cais do
sono
Quem poderá dizer o que é feito da sua alma
milenária? Acaso
Ajunta-se às demais no primitivo abandono do
mundo
Acossado em grutas
Em profundas florestas
Onde se desenrolam imensamente as serpentes
E arde em silenciosa brasa o olhar fixo das feras?
Ou prostra-se ante os deuses bárbaros
Com seus látegos de raios
Os seus pés de pedra imóveis e pesados como
montanhas?

Ah! leva então muitos e muitos séculos até que
a madrugada
Feita do cricrilar dos derradeiros grilos
Das cabeleiras úmidas e pendidas dos salsos
Afague
Suavemente as feições do adormecido à deriva...
Sim! À noite, as almas deste mundo vagam em
alcatéias como lobos,
O medo as traz unidas e ferozes
E só uma ou outra — a minha? — às vezes, solitária,
fica...
— Olha:
Aquele negro, aquele enorme cão uivando para a Lua! (AHS. In: P.C., p. 423)

Este poema, repleto de imagens que parecem vir direto do subconsciente, procura vasculhar os recônditos da alma quando esta se livra do incômodo corpo adormecido.

Na verdade, todos os mistérios e medos que povoam a nossa mente, desde os tempos mais primitivos, e aparecem em nossos pesadelos para nos assombrar, são descritos por Quintana, através de imagens surreais.

Cumpre notar o emprego, por parte do poeta, de um léxico típico de narrativas de terror e suspense. Além disso, toda a mitologia antiga e os mitos mesclam-se neste texto onírico.

História Mágica

> Era um perfume tão pesado que os corpos se amolentavam, rendidos, e uma névoa de banho de vapor esfumava o contorno das flores de pétalas abertas, dos frutos enormes, que pareciam prestes a cair. Não se sabia se eram cobras dormentes, ou lianas semivivas, aquelas coisas pendidas das galharias... Pássaros não se viam, nem sáurios furtivos, nem grandes ou pequenos quadrúpedes. Mas gritos misteriosos, que a gente não podia identificar, feriam de quando em quando os ouvidos, acordando-os do torpor em que os adormecia o zumbir ininterrupto dos insetos. Os pés chapinhavam, como em barro, no musgo verdoengo que tapetava o chão.
>
> Caminhávamos, arquejávamos, sem dizer palavra. O nosso guia e rei seguia à frente, invisível, sua presença acusando-se (nas horas de maior angústia, parecia) por um agitar de guizos. Um dia, não mais o escutamos e cada qual, com um ingrato alívio, seguiu o seu próprio caminho. Cada qual se extraviou, sentou-se, enfim, para morrer.
>
> E cada um morria pensando invejosamente que os outros houvessem encontrado alguma coisa, uma fonte de virtudes nunca imaginadas, uma princesa, um mágico, algum Deus ainda bárbaro ou no seu mais adiantado estágio, mas sempre um deus, mas sempre alguma coisa. Pensava em tudo isto, sim...e sentia, no entanto, um monstruoso orgulho de morrer sozinho...
> (AHS> In: P.C., p. 445)

Nesta prosa poética, apropriadamente intitulada *História Mágica*, Quintana descreve de forma concisa e lírica, todo o percurso do ser humano na Terra. Quando o homem surgiu (sabe-se lá como), o ambiente à sua volta mostrava-se tão hostil (“perfume tão pesado”, “névoa de banho de vapor”, “gritos misteriosos”, etc) que ele precisou criar um “guia e rei” “invisível” para acalentá-lo “nas horas de maior angústia”. Com o passar do tempo e a evolução das sociedades, o homem foi se perdendo “com um ingrato alívio” deste protetor. A partir daí, o homem vive o conflito

paradoxal entre o afastamento de Deus (“seguiu o seu próprio caminho”) e o desejo da fé (“algum Deus ainda bárbaro ou no seu mais adiantado estágio”); entre o orgulho da sua liberdade de escolha e a ansiedade por um Deus que o guie e conforte do seu destino inexorável.

Em outras palavras, diante de um Deus distante, invisível e incompreensível, o homem individualista contemporâneo, mesmo só e angustiado, acaba sentindo “um monstruoso orgulhoso de morrer sozinho”.

Devem-se observar, no nível morfossintático, as mudanças significativas dos sujeitos no decorrer da breve narrativa.

No primeiro parágrafo, o sujeito aparece ora indeterminado pelo pronome “se”(“Não se sabia....”), ora indefinido pela expressão coloquial “a gente” (“a gente não podia identificar”).

No parágrafo seguinte, no início, temos a primeira pessoal do plural através do sujeito simples com marca desinencial (“Caminhávamos”, “escutamos”). No entanto, com a separação de Deus, o sujeito passa a ser “cada um”, demonstrando a opção pelo enfrentamento individual das dificuldades.

No último parágrafo, os agentes se dividem em “cada um” e “os outros”. Aqui, o paradoxo acentua-se, uma vez que, mesmo invejando uma possível descoberta “dos outros” de “alguma coisa” (“uma princesa, um mágico, algum Deus...”) “cada um” sentia (...) “um monstruoso orgulho de morrer sozinho”.

Em suma, com esta surreal “história mágica”, Quintana consegue falar da evolução do homem através dos tempos, até chegar à absurda e paradoxal situação vivida por ele no mundo atual. Na verdade, o poeta parece querer dizer que o homem contemporâneo “expulsou” Deus da sua vida, mas vive angustiado por não ter

conseguido, de maneira convincente, substituí-lo pela deusa ciência, pelo deus progresso ou outro similar. O vazio deixado pela ausência de Deus, até o momento, não foi preenchido, compensatoriamente, por nenhum mito do mundo pós-moderno.

Nota: Entre 1977 e 1994 (ano do seu falecimento) Quintana continuou criando e publicando obras que se encontram listadas e comentadas sucintamente em um anexo no final desta tese.

Em 1977, Quintana publica *A vaca e o hipogrifo* pela Editora Garatuja de Porto Alegre. No

mesmo ano, *Apontamentos de história sobrenatural* (estudado anteriormente) recebe o Prêmio Pen

Clube de Poesia Brasileira.

Em 1980, ocorre a publicação de *Esconderijos do tempo,* pela L&M Editores. Além disso,

Quintana recebe o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de

suas obras literárias. No mesmo ano, integra, com Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, entre

outros, o sexto volume da coleção didática *Pra Gostar de Ler*, da Editora Ática.

Em 1984, ocorre a publicação de *Nova antologia poética*, pela CODECRI do Rio de

Janeiro. No mesmo ano, há a publicação de *Nariz de vidro*, seleção de textos por Mary Weiss, pela

Editora Moderna, São Paulo e *O sapo amarelo*, Editora Mercado Aberto, lançado na 30ª Feira do

Livro de Porto Alegre.

Ao completar os 80 anos em 1986, é lançado a coletânea *80 anos de poesia*, organizada por

Tânia Carvalhal, Editora Globo. Além disso, ocorre a publicação de *Baú dos espantos*, reunião de 99

poemas inéditos.

Em 1987, Quintana publica *Da preguiça como método de trabalho*, coletânea de crônicas

escritas ao longo de mais de 30 anos. Neste mesmo ano, ocorre a publicação de *Preparativos de*

viagem, uma reflexão do poeta sobre o mundo.

Em 1988, o poeta lança *Porta giratória*, reunião de escritos em prosa, sobre o cotidiano, a

infância, a morte, o amor e o tempo.

Em 1989, ocorre o lançamento de *A cor do invisível*, Globo, Rio de Janeiro. Quintana

recebe os títulos de *Doutor Honoris Causa*, da UNICAMP e da UFRJ. Além disso, é eleito *O*

Príncipe dos Poetas Brasileiros, entre escritores de todo o país. Cabe ressaltar que Quintana foi o 5º

poeta a receber o título. Seus antecessores foram: Olavo Bilac, Alberto Oliveira, Olegário Mariano e

Guilherme de Almeida.

No ano de 1990, ocorre o lançamento de *Velório sem defunto*, coleção de poemas inéditos,

pelo Mercado aberto de Porto Alegre.

Em 1992, a Editora da UFRGS reedita, em edição comemorativa aos 50 anos da primeira

publicação, *A rua dos cataventos.*

Em 1993, alguns poemas inéditos de Quintana são publicados no primeiro número da

Revista Poesia Sempre da Fundação Biblioteca Nacional / Departamento Nacional do Livro. Além

disso, treze de seus poemas são musicados pelo maestro Gil de Rocca Sales para apresentação pelo

Coral Quintanares na Casa de Cultura Mário Quintana no dia de seu aniversário (30 de junho).

Em 1994, textos de Quintana são publicados na revista literária *Liberté* de Quebec,

Montreal, que dedicou um número à literatura brasileira (junto com Assis Brasil e Moacyr

Scliar).Neste mesmo ano, ocorre a publicação de *Sapato furado*, antologia infanto-juvenil de poemas

e prosas poéticas. O poeta falece no dia 5 de maio aos 87 anos.

Neste ponto, convém salientar que a Editora Globo iniciou um projeto de reedição dos

livros de Quintana. Os três primeiros títulos : *A rua dos cataventos, Canções e Sapato florido,*

organizados e fixados pela professora e crítica Tânia Franco Carvalhal chegaram às livrarias no

primeiro semestre de 2005. Os outros 15 títulos serão lançados até 2006, ano do centenário de

nascimento do poeta.

A prestigiosa Editora Aguilar prepara, para lançamento breve, um volume com a Obra

Completa de Mário Quintana. Todos estes lançamentos só vêm comprovar que a crítica literária, por

fim, começa a colocar o mestre Quintana no seu devido lugar, ou seja, junto aos maiores poetas da

literatura em língua portuguesa.

Capítulo IV: A LINGUAGEM EM MÁRIO QUINTANA.

"Envolvendo o que se convencionou chamar de 'saber lingüístico' com um analógico 'saber literário', encontram-se as substâncias para pensar o objeto do desejo que é, antes de qualquer outro enigma, uma expressão artística...". (HENRIQUES, C. Cezar. Literatura: esse objeto do desejo, Rio de Janeiro: EDUERJ, 1997, p.183)

Poesia & Magia

A beleza de um verso não está no que diz, mas no poder encantatório das palavras que diz: um verso é uma fórmula mágica. (QUINTANA, Mário. Caderno H, p. 59)

"... o poeta reconhece que é impossível expressar com fidelidade sentimentos ou idéias a não ser ocasionalmente, e mesmo assim de maneira fragmentária." (GARCIA, O. Moacyr. Esfinge clara e outros enigmas, Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 187)

Da relativa inspiração

Inspiração? Sim... Mas convém não esquecer que a poesia, como todo verdadeiro jogo, é uma luta da astúcia contra o acaso. (QUINTANA, M. Caderno H, p. 171)

"Mas essa é a aflição de todos os verdadeiros poetas. Somente os 'fáceis', aqueles que não descem aos subterrâneos da alma nem lhe alcançam jamais a intensidade dos conflitos, só aqueles que desconhecem a existência dos 'monstros...nadando no poço', não sentem nem pressentem a luta pela expressão." (GARCIA, O. Moacyr, idem, p. 187)

A Coisa

A gente pensa uma 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, Mário. Caderno H, p. 54)

"Ele (o poeta) tem de recriá-las (as palavras) ou recondicioná-las, incutindo-lhes novo vigor; tem de renovar-lhes a carga semântica e evocadora, congregando-as e articulando-as em novos moldes e atribuindo-lhes maior impulso afetivo. Em suma, tem de transformá-las num instrumento de revitalização e revaloração de intuições." (GARCIA, O. Moacyr, ibidem, p. 207)

Bem-Aventurados

(...) Só o poeta é que tem de lidar com a ingrata
linguagem alheia...
A impura linguagem dos homens!
(QUINTANA, Mário. Apontamentos de História Sobrenatural, p. 170)

4.1. Considerações Iniciais

Primeiramente, gostaria de relembrar o que foi realizado nos capítulos anteriores. No primeiro, procurei demonstrar como o recurso da intertextualidade, com todas as suas formas, apresenta-se recorrente na obra de Quintana. Tal estratégia discursiva vai inseri-lo na visão de mundo modernista em que a retomada de outros autores e textos de épocas diversas desponta como possibilidade de interação com um mundo fragmentado.

No segundo, através da incorporação consciente e intencional de marcas de oralidade nos seus textos, Quintana cria uma simulação de realidade cotidiana que envolve o leitor. A escolha de um léxico propositadamente coloquial aliada a estruturas morfossintáticas simples (típicas da língua oral) conquistam o leitor pouco acostumado com uma linguagem mais rebuscada. Depois de seduzido por um texto pretensamente simples, o autor passa a sua mensagem sempre surpreendente e criativa.

Na terceira parte desta tese, procuro destacar não só o conhecimento teórico acurado de Quintana dos gêneros literários desde as suas origens (passando pela suas transformações através dos séculos), mas igualmente o emprego consciente dessas teorias na prática de sua obra. Cabe ressaltar as “coincidências” entre os ensinamentos de teóricos como Staiger e Bosi e os textos de Quintana, conforme comprovado no decorrer daquele capítulo.

Embora já tenha chamado a atenção dos recursos lingüístico-literários nos capítulos anteriores, buscarei neste último uma análise (estilística) mais detalhada da linguagem de Mário por meio de alguns textos selecionados do corpus pré-determinado, ou seja, dos livros *Caderno H e Apontamentos de História Sobrenatural* (não exclusivamente).

Falar em linguagem de um determinado autor pressupõe realizar uma análise estilística de sua obra. Mas, afinal, o que vem a ser Estilística? Segundo os estudiosos, ela é uma das disciplinas voltadas para os fenômenos da linguagem, tendo por objeto o estilo do autor. E o que seria o estilo? Devido à complexidade do tema, existe uma grande diversidade de conceitos sobre estilo.

Etimologicamente, a palavra deriva do latim *stilus*, e designava um instrumento pontiagudo usado pelos antigos para escrever sobre tabuinhas enceradas. Com o tempo, o vocábulo passou a designar a própria escrita e o modo de escrever.

Para Georges Mounin (apud Nilce sant'anna), na obra *Introdução à Lingüística*, haveria três grupos de definições de estilo. No primeiro, o estilo estaria ligado a um desvio da norma. O segundo grupo consideraria o estilo como resultado da elaboração. Já o último julgaria a conotação como a responsável principal pelo estilo de um autor.

Na verdade, pode-se afirmar que as três visões sobre o tema não são excludentes. E, além delas, outros aspectos não podem ser negligenciados quando se trata de um tema de tamanha complexidade.

Considero pertinente citar um trecho de Georges Mounin que revela outras características que não podem ser esquecidas quando falamos de estilo.

> "(O estilo) É um fenômeno humano de grande complexidade. É a resultante lingüística de uma conjunção de fatores múltiplos (...) Se algum dia se chegar a atribuir ao estilo uma fórmula, há de ser uma fórmula extremamente complexa. (...) Nesta encruzilhada onde talvez compreendamos por que é que certo poema nos envolve e nos possui e nos toca de determinada maneira, tem que

> haver uma convergência de causas lingüísticas formais, mas também de causas psicológicas, psicanalíticas, históricas, sociológicas, literárias, etc. E será indubitavelmente o conjunto que poderá dar conta dessa coisa ainda misteriosa que é a função poética: por que é que certas mensagens produzem em nós efeitos incomensuráveis com os de todas as outras espécies de mensagens que quotidianamente recebemos."
>
> (Introdução à Lingüística, apud Nilce Sant'anna p. 158-9)

Ensina-nos M. Murry (1949:114) sobre a importância do trabalho com as palavras do escritor, seja de um romance, de um conto ou de um poema:

> (....) o escritor está perpetuamente tentando forçar a linguagem a carregar mais do que pode conduzir, incessantemente exercendo uma espécie de delicada violência sobre a linguagem . O motivo real para assim proceder é o seu impulso, o seu desejo de encontrar uma forma precisa para o seu conteúdo. É como se estivesse numa guerra; mas a vitória, se ele a consegue, é também uma vitória para a linguagem, que assim se vê enriquecida e embelezada."
>
> (apud tradução José Lemos. In: A Estilística, p. 15)

Dentre as várias definições de estilo, citadas por Nilce Sant'anna, algumas, na minha opinião, se encaixam melhor com os textos de Mário Quintana.

> "Estilo é surpresa." (Kibédi Varga)
> "Estilo é expectativa frustrada." (Jakobson) e
> "Estilo é a linguagem que transcende do plano intelectivo para carrear a emoção e a vontade." (Mattoso Câmara)

Do ponto de vista do poeta, o estilo tem a ver com a sua angustiada busca incessante e amiúde infrutífera de conseguir expressar com palavras o que lhe vai na alma. Todo poeta maior tem plena consciência de que a luta entre o sentir e o expressar é constante e poucas vezes bem sucedida.

Othon M. Garcia, na obra *Esfinge Clara e outros enigmas*, ao comentar a respeito desta dificuldade expressa na poesia de João Cabral de melo Neto comenta:

> (...) É a mesma esterilidade a que aspira o poeta torturado por estas duas contingências: a emoção poética e a precariedade da expressão verbal. Vítima dessas duas pontas de lança, ele espera ou o acaso (=inspiração) que lhe permita encontrar a forma eficaz, ou a esterilidade, que é a ausência da emoção poética, o sossego beatífico de quem já não sente aflições porque já expressou o que sentia." (1996: 193)

Neste momento, cabe ressaltar a coincidência de visão sobre o tema revelada por meio de irônica angústia nos dois breves mas incisivos textos de Mário Quintana subseqüentes.

> Estilo
>
> Deficiência que faz com que um autor só consiga escrever como pode.
>
> (CH. In: P.C., p. 378)

> Do estilo
>
> O estilo é uma dificuldade de expressão.
>
> (CH. In: P.C., p. 292)

4.2. Análise do corpus

Apesar de Quintana não gostar de dar entrevistas ou falar sobre a sua obra, não é raro aparecer entre seus escritos textos que revelam de forma inequívoca a sua percepção da poesia, da poética e sua visão particularíssima do homem e do mundo.

Texto 1: CARTA

Meu caro poeta,

Por um lado foi bom que me tivesses pedido resposta urgente, senão eu jamais escreveria sobre o assunto desta, pois não possuo o dom discursivo e expositivo, vindo daí a dificuldade que sempre tive de escrever em prosa. A prosa não tem margens, nunca se sabe quando, como e onde parar. O poema, não; descreve uma parábola traçada pelo próprio impulso (ritmo); é que nem um grito. Todo poema é, para mim, uma interjeição ampliada; algo de instintivo, carregado de emoção. Com isso não quero dizer que o poema seja uma descarga emotiva, como o faziam os românticos. Deve, sim, trazer uma carga emocional, uma espécie de radioatividade, cuja duração só o tempo o dirá. Por isso há versos de Camões que nos abalam tanto até hoje e há versos de hoje que os pósteros lerão com aquela cara com que lemos os de Filinto Elísio. Aliás, a posteridade é muito comprida: me dá sono. Escrever com o olho na posteridade é tão absurdo como escreveres para os súditos de Ramsés II, ou para o próprio Ramsés, se fores palaciano. Quanto a escrever para os contemporâneos, está muito bem, mas como é que vais saber quem são os teus contemporâneos? A única contemporaneidade que existe é a da contingência política e social, porque estamos mergulhados nela, mas isto compete melhor aos discursivos e expositivos, aos oradores e catedráticos. Que sobra então para a poesia? — perguntarás. E eu te respondo que sobras tu. Achas pouco? Não me refiro à tua pessoa, refiro-me ao teu eu, que transcende os teus limites pessoais, mergulhando no humano. O Profeta diz a todos: "eu vos trago a Verdade", enquanto o poeta, mais humildemente, limita-se a dizer a cada um: "eu vos trago a minha verdade". E o poeta quanto mais individual, mais universal, pois cada homem, qualquer que seja o condicionamento do meio e da época, só vem a compreender e amar o que é essencialmente humano. Embora, eu vos diga, seja tão difícil ser assim autêntico. Às vezes assalta-me o terror de que todos os meus poemas sejam apócrifos!

Meu poeta, se estas linhas estão te aborrecendo é porque és poeta mesmo. Modéstia à parte, as digressões sobre poesia sempre me causaram tédio e perplexidade. A culpa é tua, que me pediste conselho e me colocas na insustentável situação em que me vejo quando essas meninas dos colégios vêm (por inocência ou maldade dos professores) fazer pesquisas com perguntas assim: "O que é poesia? Por que se tornou poeta? Como escreve os seus versos?" A poesia é dessas coisas que a gente faz mas não diz.

A poesia é um fato consumado, não se discute; perguntas-me, no entanto, que orientação de trabalho seguir e que poetas deves ler. Eu tinha vontade de ser um grande poeta para te dizer como é que eles fazem. Só te posso dizer o que eu faço. Não sei como vem um poema. Às vezes uma palavra, uma frase ouvida, uma repentina imagem que me ocorre em qualquer parte, nas ocasiões mais insólitas. A esta imagem respondem outras. Por vezes uma rima até ajuda, com o inesperado da sua associação. (Em vez de associações de idéias, associações de imagens; creio ter sido esta a verdadeira conquista da poesia moderna.) Não lhes oponho trancas nem barreiras. Vai tudo para o papel.Guardo o papel, até que um dia o releio, já esquecido de tudo (a falta de memória é uma bênção nestes casos). Vem logo o trabalho de corte, pois noto logo o que está demais ou o que era falso. Coisas que pareciam tão bonitinhas, mas que eram puro enfeite, coisas que eram puro desenvolvimento lógico (um poema não é um teorema) tudo isso eu deito abaixo, até ficar o essencial, isto é, o poema. Um poema tanto mais belo é

quanto mais parecido for com um cavalo. Por não ter nada de mais nem nada de menos é que o cavalo é o mais belo ser da Criação.

Como vês, para isso é preciso uma luta constante. A minha está durando a vida inteira. O desfecho é sempre incerto. Sinto-me capaz de fazer um poema tão bom ou tão ruinzinho como aos 17 anos. Há na Bíblia uma passagem que não sei que sentido lhe dão os teólogos; é quando Jacob entra em luta com um anjo e lhe diz: "Eu não te largarei até que me abençoes". Pois bem, haverá coisa melhor para indicar a luta do poeta com o poema? Não me perguntes, porém, a técnica dessa luta sagrada ou sacrílega. Cada poeta tem de descobrir, lutando, os seus próprios recursos. Só digo que deves desconfiar dos truques da moda, que, quando muito, podem agradar o público e trazer-te uma efêmera popularidade.

Em todo caso, bem sabes que existe a métrica. Eu tive a vantagem de nascer numa época em que só se podia poetar dentro dos moldes clássicos. Era preciso ajustar as palavras naqueles moldes, obedecer àquelas rimas. Uma bela ginástica, meu poeta, que muitos de hoje acham ingenuamente desnecessária. Mas, da mesma forma que a gente primeiro aprendia nos cadernos de caligrafia para depois, com o tempo adquirir uma letra própria, espelho grafológico da sua individualidade, eu na verdade te digo que só tem capacidade e moral para criar um ritmo livre quem for capaz de escrever um soneto clássico. Verás com o tempo que cada poema, aliás, impõe a sua forma; uns, as canções, já vem dançando, com as rimas de mãos dadas, outros, os dionisíacos (ou histriônicos, com queiras) até parecem aqualoucos. E um conselho, afinal: não cortes demais (um poema não é um esquema); eu próprio que tanto recomendei a contenção, às vezes me distendo, me largo num poema que lá vai seguindo com os seus detritos, como um rio de enchente, e que me faz bem, porque o espreguiçamento é também uma ginástica. Desculpa se tudo isso é uma coisa óbvia; mas para muitos, que tu conheces, ainda não é; mostra-lhes, pois, estas linhas.

Agora, que poetas deves ler? Simplesmente os poetas de que gostares e eles assim te ajudarão a compreender-te, em vez de tu a eles. São os únicos que te convêm, pois cada um só gosta de quem se parece consigo. Já escrevi, e repito: o que chamam de influência poética é apenas confluência. Já li poetas de renome universal e, mais grave, de renome nacional, e que no entanto me deixaram indiferente. De quem a culpa? De ninguém. É que não eram da minha famÍlia.

Enfim, meu poeta, trabalhe, trabalhe em seus versos e em você mesmo e apareça-me daqui a vinte anos. Combinado?

(CH. In: P.C., pp. 342/343)

O texto acima, uma pretensa carta de Quintana endereçada a um poeta, serve de pretexto para que o autor fale sobre os seus conceitos de poesia, de poética, além de revelar toda o trabalho exaustivo do poeta com as palavras aliado à magia que envolve a criação poética. Esta mescla de entrevista, carta e metapoesia ajuda-nos a perceber toda a complexidade do processo criativo do poeta. Apesar de declarar não possuir receitas para a confecção de poemas, Quintana vai aos poucos desvelando, de forma irônica, a sua concepção particularíssima de poesia.

Por ter um **frame** de carta entre amigos, o texto apresenta algumas características típicas deste gênero textual, a saber: o registro descontraído e informal, as perguntas retóricas (recorrentes na conversação), o léxico simples e cotidiano, as marcas de oralidade (as expressões reiterativas e de retificação, as digressões, a informalidade).

Logo no início, Quintana traça diferenças entre a prosa e o poema. Segundo a definição irônica do poeta, “a prosa não tem margens, nunca se sabe quando, como e onde parar” e “daí a dificuldade que sempre tive (teve) de escrever em prosa”. Já o poema, como traz um “impulso” próprio (ritmo) seria mais facilmente dominado por ele. A seguir, Quintana apresenta uma bela metáfora de poema: “Todo poema é uma interjeição ampliada; algo de instintivo, carregado de emoção”. Em outras palavras, o poeta valoriza a espontaneidade e a intuição como elementos “instintivos” fundamentais do ofício de poetar. No entanto, mais adiante, Quintana ressalta a necessidade de um trabalho árduo com as palavras para atingir a “espontaneidade” do poema pronto. É esta tensão paradoxal da poesia que o escritor revela no metapoema abaixo:

> Da difícil facilidade
>
> É preciso escrever um poema várias vezes para que dê a impressão de que foi escrito pela primeira vez. (CH. In: P.C., p. 331)

Outro aspecto da poesia para que o poeta chama a atenção é a atemporalidade. De forma sarcástica, Quintana declara que “a única contemporaneidade que existe é a da contingência política e social, porque estamos mergulhados nela, mas isto compete melhor aos discursivos e expositivos, aos oradores e catedráticos”. Na verdade, complementa, cabe à poesia “o teu eu, que transcende os teus limites pessoais, mergulhado no humano”.

Adiante, por meio de uma comparação, o autor diferencia o texto do Profeta do texto do poeta. O do Profeta diz a todos: “eu vos trago a Verdade”, enquanto que o do poeta, “mais humildemente limita-se a dizer: ‘eu te trago a minha verdade’”. Em outros termos, o poeta não tem a pretensão de revelar uma verdade única, mas antes, através da sua verdade individual, atingir o universal que existe em cada homem.

Coerente com a visão (retomada em vários poemas) de que a poesia deve ser sentida e não explicada, Quintana afirma que “A poesia é dessas coisas que a gente faz mas não diz”.

Em outro momento, como que respondendo à curiosidade geral, sobre o processo de criação de seus poemas, o autor, embora afirme não saber bem, diz que eles vêm “de associações de imagens”, mais do que de “associações de idéias”. Tal assertiva remete a um texto (já citado) que reitera esta visão, comparando o trabalho do poeta com o do filósofo.

> No princípio
>
> No princípio, era a Poesia. No cérebro do homem 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. (CH. In: P.C., p. 351)

No mesmo parágrafo, Quintana fala do processo de depuração do texto. Segundo o poeta, tudo o que for supérfluo deve ser banido do texto “até ficar o essencial, isto é, o poema”. Este será tão mais belo quanto for “mais parecido com um cavalo” que “por não ter nada de mais nem

nada de menos (...) é o mais belo ser da Criação". Contraditoriamente, no entanto, (como convém a um bom poeta) Quintana afirma, em outra parte da carta, que "às vezes me distendo, me largo num poema que lá vai seguindo com os seus detritos, como um rio de enchente, e que me faz bem, porque o espreguiçamento é também uma ginástica". Em suma, não há receita para a criação de um poema, pois cada um exige uma forma, que cabe ao poeta, com a sua sensibilidade, descobrir.

Quintana, mais adiante, retoma a idéia da "luta constante" do poeta a fim de conseguir um bom desfecho para o seu texto. Para reforçar esta luta, o autor cita uma fala bíblica de Jacob a um anjo: "Eu não te largarei até que me abençoes". O autor deixa evidente, com esta imagem, o caráter sagrado do trabalho do poeta.

Quanto à métrica, Quintana afirma que, para se fazer um poema de versos livres, é necessário que o poeta seja capaz de escrever um soneto clássico: "da mesma forma que a gente primeiro aprendia nos cadernos de caligrafia para depois, com o tempo, adquirir uma letra própria (...)". Cabe lembrar que, mesmo estando em desuso, Quintana na sua primeira obra fez um livro de sonetos — A rua dos cataventos — , no qual demonstrou todo o seu domínio deste modelo de poesia.

No tocante aos poetas que devem ser lidos, Quintana aconselha: "Simplesmente os que gostares e eles assim te ajudarão a compreender-te, em vez de tu a eles". Em outros termos, um poeta deve falar à alma do leitor, pois nas palavras do próprio Quintana, o poeta é um "Relações Íntimas".

Por fim, apesar de não pretender esgotar este texto de Quintana, buscou-se destacar aqui alguns aspectos relevantes sobre o fazer poético do autor.

Texto 2: BEM-AVENTURADOS

Bem-aventurados os pintores escorrendo luz
Que se expressam em verde
Azul
Ocre
Cinza
Zarcão!
Bem-aventurados os músicos...
E os bailarinos
E os mímicos
E os matemáticos...
Cada qual na sua expressão!

Só o poeta é que tem de lidar com a ingrata
linguagem alheia...

A impura linguagem dos homens!

(AHS. In: P.C., p. 464)

Este metapoema, cuja linguagem dialoga com a da Bíblia, ao mesmo tempo que exalta a capacidade criadora dos homens em várias áreas tanto artísticas quanto científicas, “condena” o poeta a “lidar com a ingrata linguagem alheia...”.

Cumpre salientar que o substantivo “linguagem” para o poeta encontra-se cercado pelos adjetivos “ingrata”, “alheia” e “impura”. Na verdade, Quintana, no poema acima, chama a atenção para a tarefa árdua do poeta: lidar com uma linguagem que não é específica da poesia, mas antes, a mesma empregada nas mais diversas situações de comunicação entre os seres humanos. O material de trabalho do poeta não é exclusivo da poesia. Cabe ao poeta resgatar a “pureza” da linguagem “desgastada” pelo uso cotidiano e desleixado do homem. Em outros termos, ao poeta compete a difícil missão de desvelar/revelar o brilho oculto original por baixo da “sujeira” impregnada na pele das palavras pelos usos “deturpados” nas “batalhas” do dia-a-dia. Este resgate vai trazer à tona a significação e a musicalidade perdidas/esquecidas e gerar sentidos novos e insuspeitos.

A respeito do tema, cabe lembrar os ensinamentos de Othon Garcia:

"Na busca da palavra exata é que está a sua (do poeta) agonia permanente. E dolorosa é a procura do termo inconfundível, da palavra essencial, da imagem rica de sugestões. Ora, poetar é simbolizar. Se a filosofia resolve problemas com conceitos, a poesia os resolve com imagens ou símbolos. É a lição de Mallarmé: poesia não se faz com idéias, e sim com palavras, mas palavras prenhes de sugestão, catalisadoras de emoções, e não palavras 'de dicionário' apenas."

(Esfinge Clara, p.214)

Ou ainda:

"Se poesia é invenção é porque não apenas usa a palavra, mas também a recria — não a sua forma material (pelo menos nem sempre), e sim as suas sobrecargas ideativas, pondo alento novo em corpo às vezes inerte." (Idem, p.241)

Texto 3: DE GRAMÁTICA E DE LINGUAGEM

E havia uma gramática que dizia assim:
"Substantivo (concreto) é tudo quanto indica
Pessoa, animal ou cousa: João, sabiá, caneta".
Eu gosto é das cousas. As cousas, sim!...
As pessoas atrapalham. Estão em toda parte.
Multiplicam-se em excesso.
As cousas são quietas. Bastam-se. Não se metem com
ninguém.
Uma pedra. Um armário. Um ovo. (Ovo, nem sempre,
Ovo pode estar choco: é inquietante...)
As cousas vivem metidas com as suas cousas.
E não exigem nada.
Apenas que não as tirem dos lugares onde estão.
E João pode neste instante vir bater à nossa
porta.
Para quê? não importa: João vem!
E há de estar triste ou alegre, reticente ou falastrão,
Amigo ou adverso...João só será definitivo
Quando esticar a canela. Morre, João...
Mas o bom, mesmo, são os adjetivos,
Os puros adjetivos isentos de qualquer objeto.
Verde. Macio. Áspero. Rente. Escuro. Luminoso.
Sonoro. Lento. Eu sonho
Com uma linguagem composta unicamente de
adjetivos
Como decerto é a linguagem das plantas e dos animais
Ainda mais:
Eu sonho com um poema
Cujas palavras sumarentas escorram
Como a polpa de um fruto maduro em tua boca,
Um poema que te mate de amor

> Antes mesmo que tu lhe saibas o misterioso sentido:
> Basta provares o seu gosto...
>
> (AHS. In: P.C., p. 435)

Com a finalidade de demonstrar as diferentes visões das possibilidades da língua entre os gramáticos e os poetas, vou comparar este poema de Mário Quintana com conceitos gramaticais de teóricos. O meu objetivo maior não é negar a importância dos estudos gramaticais, mas antes destacar que estes (apesar de fundamentais) nunca conseguiram abarcar todas as possibilidades expressivas da língua. Cumpre salientar que a gramática tradicional existente trata apenas da variante culta da língua, desconsiderando as demais variantes e suas respectivas estruturas. O texto do poeta gaúcho intitula-se, provocativamente, “De gramática e de Linguagem”.

Antes de começar a análise comparativa, cabe ressaltar que o poema acima não se restringe a criticar a limitação dos conceitos apresentados pelos teóricos sobre gramática e linguagem. Na verdade, como veremos mais adiante, a citação de tais definições serve apenas de ponto de partida para mais um dos metapoemas de Quintana.

Feita esta ressalva, observemos os conceitos de Gramática apresentados por dois conceituados teóricos da língua.

Bechara, na obra *Moderna Gramática Portuguesa*, apresenta duas definições para o termo, entre elas podemos destacar :

> “A gramática descritiva é uma disciplina científica que registra e descreve (...) um sistema lingüístico em todos os seus aspectos (fonético-fonológico, morfossintático e léxico).” (2000, 52)

Câmara Jr., no consagrado *Estrutura da Língua Portuguesa*, conceitua Gramática descritiva:

> "É o estudo do mecanismo pelo qual uma dada língua funciona, num dado momento, como meio de comunicação entre os seus falantes, e na análise da estrutura, ou configuraçção formal, que nesse momento a caracteriza." (p. 1)

A partir desses conceitos de gramática e do poema de Quintana, já se podem inferir diferenças de percepção de uso e de análise da língua.

Nas definições dos teóricos, o fundamental é descrever, organizar, separar objetivamente as palavras, as frases e as orações a fim de organizá-las em quadros, regras e normas.

Na visão do poeta, a língua serve para desvendar, desvelar, descobrir a essência intrínseca das cousas e das pessoas por detrás das aparências concretas. Daí, a maior importância dos adjetivos (mais abstratos) em detrimento dos substantivos, que o poeta faz questão de denominar "concretos".

É conveniente observar que, estabelecidas as diferenças de enfoque da língua, há que se reconhecer que vários gramáticos possuem sensibilidade poética como se pode atestar em suas obras, quer pelo corpus quer pela análise.

No poema, Quintana parte de uma definição de substantivo (concreto) encontrada em uma gramática para filosofar ironicamente sobre as pessoas e as cousas. O poeta declara, de forma sarcástica, que gosta das cousas porque elas são quietas ("Bastam-se. Não se metem com ninguém.") Em contrapartida, as pessoas estão sempre em movimento, pedindo, contestando, mudando de humor (às vezes amigas; outras, inimigas), ou seja, as pessoas só adquirem características definitivas quando morrem.

Em suma, pode-se afirmar que a definição de substantivo das gramáticas não consegue abranger toda a riqueza vivencial da palavra pelo usuário da língua.

No texto, por exemplo, o poeta aproveita para ironizar as pessoas devido às suas inúmeras demandas e à sua multiplicação em excesso. Neste aspecto, pode-se lembrar outro poema (em diálogo com a Bíblia) em que a mesma visão bem-humorada em relação à dificuldade de relacionamento entre as pessoas encontra-se realçada. Trata-se de *A Grande Catástrofe*, texto em que Quintana descreve parodisticamente a criação do mundo.

> A Grande Catástrofe
>
> No princípio era o Verbo. O verbo Ser. Conjugava-se apenas no infinitivo. Ser, e nada mais.
> Intransitivo absoluto.
> Isto foi no princípio. Depois transigiu, e muito. Em vários modos, tempos e pessoas.
> Ah, nem queiras saber o que são as pessoas: eu, tu,. ele, nós, vós, eles...
> Principalmente eles!
> E, ante essa dispersão lamentável, essa verdadeira explosão do SER em seres, até hoje os anjos ingenuamente se interrogam por que motivo as referidas pessoas chamam a isso de CRIAÇÃO... (CH. In: P.C., p. 238)

Em relação aos adjetivos, percebe-se, igualmente, uma visão bastante diferenciada entre o conceito gramatical e a percepção do poeta.

Azeredo assim conceitua os adjetivos:

> "Classe das palavras lexicais que modificam o conceito designado pelo substantivo:
> cadeira confortável, árvore alta, dentes brancos, incrível coincidência." (p. 75)

Bechara define esta classe de palavra como:

> "Classe de lexema que se caracteriza por constituir a delimitação, isto é, por caracterizar as possibilidades designativas do substantivo, orientando delimitativamente a referência a uma parte ou a um aspecto do denotado." (p. 142)

Enquanto os gramáticos atrelam normalmente os adjetivos aos substantivos, o poeta "sonha" com os adjetivos desacompanhados. A pureza dos adjetivos encanta o poeta por permitir uma abstração que seria a utopia poética: " (...) uma linguagem composta unicamente de adjetivos/ Como decerto é a linguagem das palavras e dos animais". Em outros termos, pode-se afirmar que o poeta busca, por meio dos adjetivos, as características intrínsecas dos objetos, sem a interferência concreta destes. Na verdade, o que atrapalha a percepção da alma dos objetos seria, talvez, a materialidade deles. Assim, a essência das cousas estaria nas suas qualidades libertas da sua concretude.

No tocante à linguagem, pode-se reportar aos conceitos de Azeredo:

> "Pela posse da linguagem, o homem liberta-se das circunstâncias imediatas: pode, com o auxílio da memória ou da imaginação, nomear seres não-presentes na situação de fala; pode reportar-se a experiências passadas, revivê-las e levar o ouvinte ou leitor a experimentar sensações análogas às que experimentou (...) pode criar seres que compõem cenários imaginários e participam de acontecimentos imaginários. Isso é possível graças à capacidade humana de criar símbolos e servir-se deles na comunicação."(opus cit. ; p. 16)

Apesar do incontestável caráter simbólico da linguagem, ressaltado por Azeredo e assumido por Quintana, na sua utopia poética, o poeta parece querer ultrapassar o conhecer racional incorporando o sentir. Os últimos versos do poema *De Gramática e de Linguagem* falam da Poética do autor. De fato, o seu ideal de poema seria aquele em que o "sumo" das palavras escorresse "como a polpa de um fruto maduro em tua boca". Em outros termos, o poema utópico misturaria o conhecer com o saborear. Esta simultaneidade, por sinal, aparece marcada no texto pelo emprego do verbo "saber" que

agrega os dois sentidos na sua essência e etimologia, ou seja, o misterioso sentido do poema/mundo viria através do saber/sabor das palavras.

Cabe notar que a transformação de uma percepção intelectual abstrata (conhecer) em um dos sentidos mais concretos (o paladar) ajuda a compreender/sentir o ideal de poesia de Quintana.

Texto 4: O ADOLESCENTE

A vida é tão bela que chega a dar medo.

Não o medo que paralisa e gela,
estátua súbita,
mas

esse medo fascinante e fremente de curiosidade que faz
o jovem felino seguir para a frente farejando o vento
ao sair, a primeira vez, da gruta.

Medo que ofusca: luz!

Cumplicemente,
As folhas contam-te um segredo
Velho como o mundo:

Adolescente, olha! A vida é nova...
A vida é nova e anda nua
_ vestida apenas com o teu desejo!
(AHS. In: P.C., p. 387)

No título, a escolha do artigo definido “o” em detrimento do indefinido “um” evidencia a intenção, consciente, do autor em falar sobre “o” adolescente e suas características típicas e não de “um” adolescente qualquer.

No primeiro verso, a opção por uma frase declarativa aliada ao emprego de oração subordinada adverbial consecutiva apresenta, de forma inequívoca, o tópico frasal para o leitor. (“A vida é tão bela que chega a dar medo.”)

Deve-se observar que o autor nos coloca, logo de saída, na posição deste adolescente.A partir daí, a adjetivação oriunda de estruturas morfossintáticas distintas surge como uma arma poderosa do artista para a transmissão da mensagem pretendida.

As diversas estruturas de adjetivação neste poema de Quintana, ora através de adjetivos simples (“medo fascinante”), ora através de adjetivos completados com substantivo preposicionado (“medo... fremente de curiosidade”), ou ainda, pelo emprego de orações subordinadas adjetivas (“medo que paralisa e gela”), demonstram o pleno domínio por parte do autor das situações de emprego e dos efeitos produzidos por cada uma das nuances sintáticas acima a fim de engendrar as leituras desejadas.

Convém salientar, igualmente, a combinação dos aspectos morfossintáticos e dos semântico-estilísticos a serviço do Poético.

A “simples” troca de função entre “jovem” e “felino” possibilita leituras díspares. “O jovem felino” pode ser um felino (substantivo) jovem (adjetivo) ou um jovem (substantivo) com características felinas. O fundamental é que ambos os sentidos identificam o adolescente.

Nos versos “As folhas contam-te um segredo / velho como o mundo”, o adjetivo “velho”, estrategicamente colocado entre dois substantivos, qualifica ambos.

Na última estrofe, os valores antitéticos dos predicativos “nua” e “vestida” (ligados ao substantivo “vida”) são explorados conotativamente, acarretando novos sentidos. A complementação “apenas com o teu desejo” ajuda a corroborar a ambigüidade pretendida pelo poeta.

A expressividade no emprego da pontuação é outro recurso recorrente no poema. A frase em suspenso, através do uso das reticências (“A vida é nova...”) permite a participação da imaginação do leitor. Nos dois versos finais, Quintana nos brinda com uma possível e bela complementação, por meio da imagem antitética: “A vida (...) andanua/ — vestida apenas com o teu desejo!”).

Texto 5: POEMINHO DO CONTRA

Todos esses que aí estão
Atravancando o meu caminho,
Eles passarão...
Eu passarinho!
(CH. In: P.C., p. 257)

Numa primeira leitura descompromissada, o poema de Quintana pode parecer simples e até “descartável”. As rimas previsíveis entre ESTÃO / PASSARÃO e CAMINHO / PASSARINHO fazem-me lembrar da “brincadeira” poética de Drummond, quando rimava MUNDO com RAIMUNDO e dizia que era “apenas uma rima e não uma solução”.(Poema de sete faces.In: *Reunião*.p.3)

No entanto, uma análise morfossintática e estilístico-semântica detalhada revelará recursos insuspeitos.

Já no título, *Poeminho do contra*, percebe-se que o tema em –A da palavra primitiva POEMA, poderia se confundir com a desinência de feminino –A. Tal possibilidade faz com que

o autor crie a forma POEMINHO (sufixo diminutivo –INHO) em que a oposição morfológica (termo empregado por Mattoso) entre o -A e o -O não traz nenhuma diferença no sentido, apesar de a troca causar estranheza no leitor/ouvinte. Poderíamos pensar, por exemplo, em outros pares como BARCO / BARCA ou JARRO / JARRA em que o falante possui livre escolha.

Quintana, ironicamente, revela que tanto faz um POEMINHA quanto um POEMINHO, demonstrando conhecimento morfológico da língua portuguesa. Na verdade, o emprego, por parte do autor desta falsa oposição morfológica entre -O e -A, ajuda-o a chamar a atenção para a mensagem que se segue, por gerar uma criação neológica divertida.

Além disso, a forma POEMINHO, vai dialogar, no corpo do poema, com os "substantivos" CAMINHO e PASSARINHO, influenciando o leitor a perceber novas acepções, como pretendo demonstrar mais adiante.

Cabe notar que a estranheza por parte do leitor/ouvinte não decorre da impossibilidade de criação da palavra, mas antes da sonoridade e da não-existência, até então, do léxico.

É interessante, também, observar a "coincidência proposital" entre a desinência – INHO de POEMINHO e as terminações das palavras CAMINHO e PASSARINHO.

Ainda no título, a expressão popular "do contra" carrega a noção de "em oposição a" ou "em contraposição" sugerindo o posicionamento do poema/autor em relação à sociedade/ao mundo.

A esta altura, já se pode considerar que este metapoema de Quintana vai contrapor "todos esses que aí estão" com o "eu-lírico" do poeta.

Neste ponto, convém lembrar que este poema foi escrito por Quintana, no início dos anos 80, após a terceira tentativa frustrada de entrar para a ABL. A partir desta informação, fica evidente quem são "Todos esses que aí estão / Atravancando o meu (seu) caminho."

No primeiro verso, o emprego do pronome demonstrativo anafórico ESSES sugestionando proximidade com os leitores (talvez até, incluindo-os) e do locativo da área do ouvinte AÍ (dêitico) reforçam o antagonismo com o autor.

O verbo ATRAVANCAR (1º- colocar obstáculos em; 2º- causar dificuldade ou obstáculo a; 3º- estorvar e/ou 4º- dificultar ou atulhar) traz na sua etimologia (a + travanca (=aquilo que impede, que trava) + ar) a idéia de empecilho para a locomoção / "viagem" do poeta pelo seu caminho / "criação".

A forma nominal do gerúndio "atravancando" expressa a noção de ação continuada, o que enfatizaria a dificuldade permanente enfrentada por Quintana a fim de realizar o seu processo criativo e/ou viver livremente a sua vida.

O pronome adjetivo possessivo MEU e o pronome pessoal EU confirmam quem estaria em oposição a "todos esses que aí estão".

A desinência número-pessoal -ÃO das formas verbais ESTÃO (Presente do Indicativo) e PASSARÃO (Futuro do Presente) "confunde-se" com o sufixo aumentativo –ÃO na grafia, na sonoridade e no sentido. A forma homônima PASSARÃO (verbo passar e/ou substantivo aumentativo de pássaro) gera sentidos novos, até pelo contraste com a palavra PASSARINHO (substantivo diminutivo de pássaro e/ou verbo passarinhar no Presente do Indicativo – criação neológica).

Observe-se que pela sonoridade PASSARÃO conota peso, agressividade, autoritarismo, enquanto que PASSARINHO revela leveza, beleza, liberdade e sensibilidade.

Em suma, "todos esses" que estão impedindo a criatividade e/ou a visão de mundo do autor passarão, ou seja, não deixarão marcas. Só o poeta, com sua emotividade, sutileza e expressividade, atingirá o leitor em sua subjetividade.

Se fizéssemos uma analogia com o conhecido ditado popular: “Os cães ladram, a caravana passa”, a primeira parte faria referência a “eles passarão...” e a segunda, a “eu passarinho!”.

Texto 6: INDIVISÍVEIS

O meu primeiro amor sentávamos numa pedra
Que havia num terreno baldio entre as nossas casas.
Falávamos de coisas bobas,
Isto é, que a gente grande achava bobas
Como qualquer troca de confidências entre crianças de
cinco anos.
Crianças...
Parecia que entre um e outro nem havia ainda
separação de sexos
A não ser o azul imenso dos olhos dela,
Olhos que eu não encontrava em ninguém mais,
Nem no cachorro e no gato da casa,
Que tinham apenas a mesma fidelidade sem
compromisso
E a mesma animal — ou celestial — inocência,
Porque o azul dos olhos dela tornava mais azul o céu.
Não, não importava as coisas bobas que disséssemos,
Éramos um desejo de estar perto, tão perto
Que não havia ali apenas duas encantadas criaturas
Mas um único amor sentado sobre uma tosca pedra,
Enquanto a gente grande passava, caçoava, ria-se
não sabia
Que eles levariam procurando uma coisa assim por toda
a sua vida...
(NAP, pp 141-142)

Já no título, o adjetivo “Indivisíveis”, desacompanhado de qualquer substantivo prenuncia o tema de todo o texto. Em outros termos, a ausência de um substantivo revela a preocupação do autor com a busca da essência (abstrata) do humano sem a aparência enganosa da sexualidade (concreta). Afinal, como declara o poeta: “Parecia que entre um e outro nem havia ainda separação de sexos / A não ser o azul imenso dos olhos dela”. Interessante ressaltar que a diferença entre as crianças se encontra liricamente na beleza intrínseca do “azul imenso dos olhos dela”.

No texto *Indivisíveis*, Quintana cria, propositadamente, uma atmosfera típica dos contos de fada infantis. Deve-se ter em conta que o narrador aparece logo no primeiro verso através do possessivo “minha” e da forma verbal “sentávamos”.

Cumpre, igualmente, notar que o narrador busca envolver o leitor através do uso da primeira pessoa, ora do singular (“...eu não encontrava...”) ora do plural (“Falávamos de coisas bobas”). Esta mescla de pronomes não só ajuda a enfatizar o sentimento de comunhão que havia entre as duas crianças, mas também dá um cunho de “veracidade” ao relato uma vez que o narrador/personagem estaria envolvido.

Além disso, merecem destaque as duas silepses simultâneas encontradas no primeiro verso do poema. “O meu primeiro amor”(singular e 3ª pessoa) “sentávamos” (plural e 1ª pessoa), engendram silepses de número e pessoa, ao mesmo tempo. Tal recurso estilístico ressalta a identificação de corpo e alma, ao nível lingüístico-literário, entre aquelas duas crianças.

Ainda no campo morfossintático, o emprego do Imperfeito do Indicativo empresta um cunho memorialístico à narração, ou seja, cria uma impressão de recordação à história contada.

A fim de dar uma aparência de espontaneidade característica das narrativas orais o autor utiliza alguns recursos recorrentes nesta modalidade de expressão. Entre eles destacam-se: a) o emprego de um léxico simples e cotidiano (pedra; terreno; casas; crianças); b) o uso de palavras e expressões de retificação (isto é; ou celestial); c) a repetição de palavras (entre; olhos; azul; tão); d) o recurso da elipse por meio das reticências (Crianças...; ...por toda a sua vida...); e) a ocorrência de processos intensificadores (tão perto; assim); f) o emprego de dêiticos (ali) e g) o uso de expletivos enfáticos ou de realce (Não, não).

Ainda no nível sintático, a predominância de orações coordenativas e a ocorrência de outras justapostas agregam ao texto uma leveza característica dos relatos orais e das histórias para crianças.

Não posso deixar de ressaltar que se trata de uma obra literária, ou seja, a pretensa espontaneidade do texto é, na verdade, construída, elaborada. Em outras palavras, a ilusão de espontaneidade é resultado de um árduo trabalho com as palavras por parte do autor.

Em relação ao léxico, convém, igualmente, notar a escolha de palavras e expressõesligadas ao universo infantil como “bobas” e “gente grande”, que ajudam a construir o clima de contos de fada.

A visão infantil da realidade parece atrair mais o narrador, pois, quando divide o mundo entre crianças e gente grande, coloca-se, de bom grado, ao lado das crianças. Tal fato pode ser constatado pela leitura dos dois últimos versos. (“enquanto a gente grande passava, caçoava, ria-se, / não sabia / Que eles (a gente grande) levariam procurando uma coisa assim toda / a sua vida...). De fato, não poderia ser diferente uma vez que o poeta vive sempre buscando a eterna inocência e a espontaneidade sem hipocrisia das relações entre crianças.

Não posso me furtar de lembrar o diálogo entre este texto e a Mitologia Grega em que Hermafrodito, filho de Hermes e Afrodite, apresenta características femininas e masculinas num só corpo, revelando uma completude “que eles levariam procurando (...) por toda a sua vida”.

Por fim, gostaria de chamar a atenção para o lirismo indefinível, indescritível e só parcialmente explicável através dos recursos lingüístico-literários ressaltados acima. Na verdade, esta análise anterior não consegue abarcar todo o encantamento e magia que este poema passa para o leitor que se encontra na mesma “disposição anímica” do poeta.

Texto 7: SE EU FOSSE UM PADRE

Se eu fosse um padre, eu, nos meus sermões,
não falaria em Deus nem no Pecado
— muito menos no Anjo Rebelado
e os encantos das suas seduções,

não citaria santos e profetas:
nada das suas celestiais promessas
ou das suas terríveis maldições...
Se eu fosse um padre eu citaria os poetas,

Rezaria seus versos, os mais belos,
desses que desde a infância me embalaram
e quem me dera que alguns fossem meus!

Porque a poesia purifica a alma
... e um belo poema — ainda que de Deus se aparte —
um belo poema sempre leva a Deus!

(NAP, p. 105)

Este metapoema revela e resume a função existencial da poesia segundo Mário Quintana. Aproveitando-se de uma hipótese, estruturada em uma oração subordinada condicional (Se eu fosse um padre), o poeta imagina-se um e a partir daí anuncia a sua forma de pregação: a poesia.

Na verdade, a construção hipotética serve de mote para contrastar a visão do mundo e do homem oriunda da religião católica com a do poeta. Enquanto as pregações dos padres apresentam-se repletas de mandamentos, proibições, pecados, castigos, recompensas e bênçãos, as poesias dos poetas cantam, sem julgamentos, todos os aspectos que fazem do homem um ser humano. Em outros termos, à Verdade única de Deus, os poetas contrapõem as verdades íntimas de cada indivíduo que acabam refletindo a essência do humano.

Destaca-se, no campo lexical do texto, o predomínio de vocábulos ligados ao sagrado vinculados não só à religião, mas também à poesia. Pode-se dizer que o tema tanto da religião quanto do poeta é o mesmo, o foco é que muda. Enquanto a religião visa transformar o homem em um ser perfeito à imagem e semelhança de Deus (sufocando aspectos humanos intrínsecos

como a sexualidade), a poesia pretende revelar / desvelar o ser humano como um todo (corpo, espírito e alma) sem imposições, proibições e castigos.

Na verdade, o poeta busca, através da beleza das palavras, da musicalidade dos versos (notar o recurso da rima), envolver o leitor numa atmosfera de magia e encantamento que o transmudaria, pela sensibilidade, em uma pessoa melhor, mais amiga, mais humana, mais solidária. Afinal, segundo Quintana, "Só a poesia possui as coisas vivas. / O resto é necropsia." (Vida. CH, p.102)

Quintana abre a última estrofe com uma conjunção explicativa que apresenta uma justificativa definitiva para a substituição dos sermões pela leitura de poesias: "Porque a poesia purifica a alma". E para comprovar o caráter sagrado da poesia arremata com uma conclusão que revela, paradoxalmente, a sua "profissão de fé": "...e um belo poema — ainda que de Deus se aparte — um belo poema sempre leva a Deus!".

V. Conclusão

Embora plenamente cônscio de não haver esgotado todas as possibilidades de análise lingüístico-literária da obra de Mário Quintana, considero ter tocado em alguns aspectos fundamentais para a percepção do inteiro domínio, por parte do poeta, dos recursos disponíveis do vernáculo (muitos desconhecidos dos falantes) com o objetivo de criar a sua mensagem poética.

Entre estes aspectos, destaquei o recurso à intertextualidade que insere Quintana (mesmo à revelia) não só nas práticas dos modernistas de primeira hora como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, mas igualmente nas vanguardas contemporâneas.

Cabe citar o questionamento de Laurent Jenny: "Se o sujeito é verdadeiramente esse ser mumificado vivo pelos códigos sociais que cercam o seu cotidiano, que melhor ferramenta haverá do que a intertextualidade para quebrar a argila dos velhos discursos?" (apud Valente)

Em outras palavras, o recurso da intertextualidade apresenta-se como a grande arma do homem contemporâneo para pôr em xeque os conceitos, dogmas, regras que insistem em aprisioná-lo. Através dela — e Quintana faz isso com competência — pode-se criticar o peso do passado (sem negá-lo) para se poder sonhar com a gestação do novo que se entrevê nas brumas do horizonte.

Outra recorrente característica, ressaltada nesta tese, consiste no emprego de marcas de oralidade com fins estéticos nos textos de Quintana.

Parece-me que as análises empreendidas nos textos selecionados confirmam a hipótese inicial de que Mário Quintana, de fato, incorpora, conscientemente, a modalidade falada, com destaque para o registro informal, amiúde, em sua prosa. Não

custa reforçar que tal incorporação, no entanto, respeita, como era de se supor, convenções características da língua literária.

> Cumpre ressaltar que procurei, na medida do possível, selecionar textos em que ocorressem
>
> reiteradamente recursos típicos da oralidade, mas sempre a serviço da mensagem poética.

A originalidade de cada texto escolhido (com situações de fala diversas), com procedimentos lingüísticos ao mesmo tempo coloquiais e estilísticos, descarta a impressão de ter sido redundante nas análises.

Na verdade, o que era apenas suspeita, a utilização em larga escala pelo autor de situações conversacionais simuladas, torna a modalidade falada perfeitamente adequada aos propósitos do escritor e do texto. De fato, tal emprego da oralidade no texto escrito não só ajuda na aproximação com o leitor, mas, fundamentalmente, simula diálogos reais possíveis na vida real

do interlocutor.

Além disso, após a sedução do leitor por meio deste universo lingüístico conhecido, a criatividade de Quintana ressalta na maneira original, única, perturbadora de trabalhar este universo com fins literários. O resultado são textos instigantes, às vezes, bem-humorados, outras irônicos, outras ainda filosóficos, mas sempre com mensagens onde o poético predomina.

Em outros termos, a simplicidade aparente da linguagem empregada oculta um jogo de significações/sentidos só possíveis pelo pleno domínio dos recursos da língua demonstrado pelo autor.

Da análise empreendida, fica a nítida certeza dos usos conscientes e competentes de Mário Quintana dos procedimentos típicos da modalidade oral, no registro

predominantemente informal para seduzir e se aproximar mais intimamente do leitor/interlocutor.

A esta altura, parece-me óbvio que esta simulação de oralidade “esconde” as mensagens sempre instigantes, desconcertantes e geralmente irônicas do autor. Na verdade, todos estes recursos da fala são “artimanhas” do escritor para enredar, envolver o leitor e, ao mesmo tempo, por meio de novas situações, sentidos inesperados, levá-lo a repensar seus conceitos, sua visão limitada do mundo, da vida e de seus semelhantes.

Em suma, posso afirmar que, com maestria, Mário Quintana serve-se dos procedimentos da modalidade oral (elaborados esteticamente) para transmitir mensagens poéticas originais a seus leitores/interlocutores.

Na terceira parte desta tese, procurei demonstrar não apenas a “coincidência” entre os estudos dos teóricos da poética e os textos de Quintana, mas sobretudo o pleno conhecimento/ domínio dos gêneros literários, desde suas origens até os nossos dias, por parte do poeta em pauta. Afinal, Quintana tem consciência de que para quebrar as regras dos modelos clássicos faz-se necessário o seu domínio prévio. (“...só tem capacidade moral para criar um ritmo livre
quem for capaz de escrever um soneto clássico.” – *Carta*, CH. In: P.C., p. 344)

Cabe relembrar que seu livro de estréia (*A rua dos cataventos*) compõe-se de sonetos nos moldes clássicos, no entanto, incorporando inovações como o humor, a ironia e o surrealismo.

Busquei, na última parte da tese, através de alguns textos selecionados meticulosamente, analisar não apenas a visão de Quintana sobre o seu fazer poético

(*Carta*), mas igualmente explorar a linguagem do poeta por meio dos recursos lingüístico-literários empregados que estão voltados para a mensagem poética do autor. (*Poeminho do Contra*, *O Adolescente*, entre outros).

Em consonância com os objetivos específicos apresentados na introdução, procurei contemplar desde a presença da oralidade até o recurso à intertextualidade, passando pela quebra dos preconceitos em relação a novas e possíveis formas de comunicação escrita. Além destes, destaquei igualmente a ligação entre o texto produzido pelo poeta e o momento histórico em que se encontra inserido, sem negligenciar a importância da leitura como uma atividade que propicia a ampliação da visão de mundo de quem lê, nem esquecer de demonstrar que a ruptura com a norma deve ser resultado de uma escolha consciente por parte do autor do texto.

Creio que os aspectos destacados no decorrer desta tese tenham sido suficientemente representativos para demonstrar o pleno domínio por parte de Mário Quintana dos mais variados recursos oferecidos pela língua e como estes se encontram na sua obra a serviço do poético. Por conseguinte, julgo ter alcançado meu objetivo maior — alçar Quintana à constelação de estrelas de alta grandeza da poesia brasileira ao lado de Bandeira, Drummond, Cecília, Cabral, Mendes, Gullar e pouquíssimos outros.

Neste momento, cabe citar as palavras de Tânia Carvalhal sobre a obra de Mário Quintana no Prefácio da *Poesia Completa*, lançado em setembro de 2005:

> "... a preservação do autêntico pela construção de uma voz reconhecível entre outras vozes, e a limpidez de uma poesia, que chega a ser 'cristalina' pela pureza da expressão." (2005, 13)

Por fim, espero que esta tese sirva de incentivo para que outros pesquisadores aprofundem com seus estudos o trabalho aqui começado e desvendem novos aspectos da poesia do mago da palavra, Mário Quintana.

VI. Referências Bibliográficas

ALVES, I. Maria. Neologismo; criação lexical. São Paulo: Ática, 1990.

ANDRADE, C. Drummond de. Reunião. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. Poesia completa. Rio de Janeiro:Ed. Nova Fronteira, 2002.

ASSUMPÇÃO JR., A. Pio de. Dinâmica léxica portuguesa. Rio de Janeiro: Presença, 1986.

AZEREDO, J. Carlos de. Fundamentos de gramática do português. Rio deJaneiro: Zahar, 2000.

BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar— 2 ed. São Paulo: Difel, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Hucitec, 1990.

BANDEIRA, Manuel. Estrela da vida inteira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____ . Noções de história das literaturas, 1940.

BARBOSA, M. Aparecida. Léxico, produção e criatividade. São Paulo: Global, 1981.

BARTHES, Roland. O Prazer do texto. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____et al. L'analyse structurale du récit. Paris: Seuil, 1981.

BASÍLIO, Margarida. Teoria lexical, 6ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

_____.Estruturas lexicais do português; uma abordagem gerativa. Petrópolis: Vozes. 1980.

BEAUGRANDE, R. de & DRESSLER, W.V. Introduction to text linguistics. Londres: Longman, 1976.

BEINHAUER, W. El español coloquial. 2 ed. Correg. Aum. Y actual.Madrid: Gredos,1968.

BILAC, Olavo. Poesias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977

BOOTH, W. A retórica da ficção. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Ática, 1981.

CÂMARA JR, J. Mattoso. Dicionário de lingüística e gramática. Petrópolis: Vozes. 1996.

_____ .Estrutura da língua portuguesa. Petrópolis: Vozes. 1970.

CAMPOS, P. Mendes. Artigo revista Manchete, 30/07/1966.

CARDOSO, Suzana. e FERREIRA, Carlota. A Dialectologia no Brasil. São Paulo: Contexto, 1994.

CARONE, F. de Barros. Morfossintaxe. São Paulo:Ática, 2002.

CARVALHO, J.G.H. Teoria da linguagem (Natureza do fenômeno e análise das línguas) t. 1. Coimbra: Atlântida, 1970.

CARVALHO, Nelly. O que é neologismo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____ . Neologismo, informação e criatividade. In: AZEREDO, José Carlos de (org.). Língua portuguesa em debate: conhecimento e ensino. Petrópolis: Vozes, 2000.

CHAROLLES, Michel. Introdução aos problemas da coerência dos textos. In: GALVES, C. et al. (org.). O texto: escrita e leitura. Campinas: Pontes, 1980.

CORREIA, M. de Castro. Drummond. A magia lúcida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

COSTA VAL, Maria da Graça. Redação e textualidade. São Paulo: Martins fontes, 1991.

CUNHA, Fausto. “Mário Quintana por Fausto Cunha”. In: AZEREDO FILHO, Leodegário A. de. (org.). Poetas do Modernismo. I.N.L.(MEC Brasília), vol V, 1972.

D'ONÓFRIO, S. et al. Poema e narrativas: estruturas. São Paulo: Duas cidades, 1978.

FÁVERO, Leonor, Coesão e coerência textuais. São Paulo: Ática, 1991.

FIGUEIREDO, Fidelino de. A épica portuguesa no século XVI, 1950.

FIORIN, José L. "Teorias do texto e ensino: a coerência". In: VALENTE, André. Língua, lingüística e literatura: uma interação para o ensino. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998, p.p. 209-27.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio. O Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.

GARCIA, Othon M. Comunicação em prosa moderna. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1976.

_____. Esfinge clara e outros enigmas.Rio de Janeiro:Topbooks, 1996.

GRANGER, G. G. Filosofia do estilo. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974.

GREIMAS, A J. & COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. São Paulo: Cultrix, 1979.

GUIRAUD, Pierre. A estilística. São Paulo: Ed. Mestre Jou. 1978.

_____ . A semântica. São Paulo: Difel, 1975.

HALLIDAY, M.A K & Hasan, R. Cohesion in english. Londres: Longman, 1976.

HENRIQUES, C. Cezar. Literatura; esse objeto do desejo. Rio de Janeiro:EdUERJ, 1997.

HOUAISS, Antônio (1915- 1999) e VILLAR, Mauro de Salles (1939-) Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa.S/C. Ltda- Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ILARI, Rodolfo e GERALDI, J. Wanderley. Semântica. São Paulo: Ática. 2000.

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In: Poétique. Coimbra: Livraria Almedina, n. 27, 1979.

KANT. Crítica do juízo. Edição Insel: Leipzig, 1924, vol. VI.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. L'énonciation — de la subjectivité dans le langage. Paris: Armand Colin, 1980.

KOCH, Ingedore V. O texto e a criação dos sentidos. São Paulo: Contexto, 1997.

LAROCA, M. Nazaré de Carvalho. Manual de morfologia do português. Ed. UFJF. 1994.

LISPECTOR, Clarice. “Explicação Inútil”. In: Para não esquecer. 3 ed. São Paulo: Ática, 1984, p.56.

MARCUSCHI, L. A. Marcadores conversacionais no português falado: formas, posições e funções. In: CASTILHO, A T.(org.) Português falado do Brasil. Campinas: Ed. Unicamp, 1989.

_____ . Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: Dionísio, A P., Machado, A R. e Bezerra, M. A. (Org.). Gêneros textuais & ensino. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MARQUES, M. Helena Duarte. Iniciação à semântica. Rio de Janeiro: Zahar. 1991.

MARTINS, N. Sant’Anna. Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa. São Paulo: USP. 1989.

MEIRELES, Cecília. “Motivo”. In: Viagem. Rio de Janeiro: 1939.

_____. “Arte de ser feliz” In: Escolha o seu sonho, Rio de Janeiro: Record, 1964, p.p. 24-5.

MOISÉS, M. A criação literária. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

_____. Dicionário de termos literários.São Paulo: Cultrix, 1970.

MONTEIRO, José Lemos. Morfologia portuguesa. In: VALENTE, André (org.) Língua, lingüística e literatura. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

_____ . A Estilística. São Paulo: Ática, 1991.

MURRY, J. Middleton. The problem of style. Londres: Oxford Univ. Press, 1949.

PAULINO, Graça, WALTY, Ivete e CURY, Maria Zilda. Intertextualidades. Minas Gerais: Ed. Lê, 2ª ed., 1997.

PAZ, Otávio.A linguagem. In: _____ . O arco e a lira. (Trad. de Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.35-58.

PEIXOTO, Afrânio. Noções de história d literatura geral. Rio de Janeiro, 1932, p.20-23.

PESSOA, Fernando. “Autopsicografia”. In: O Eu profundo e os outros eus. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974, p. 104.

POUND, Ezra. ABC da literatura. São Paulo: Cultrix, 1977.

PRETI, Dino. Sociolingüística — os níveis da fala, 7 ed. ver. e aum.São Paulo: Nacional, 1994.

QUINTANA, Mário. A rua dos cataventos. Porto Alegre: Globo, 1940.

_____ . Canções. Porto Alegre: Globo, 1946.

_____ . Sapato florido. Porto Alegre:Globo, 1948.

_____ . O aprendiz de feiticeiro. Porto Alegre: Fronteira, 1950.

_____ . Espelho mágico. Porto Alegre: Globo, 1951.

_____ . Da preguiça como método de trabalho. Porto Alegre: Globo, 1987.

_____ .Apontamentos de história sobrenatural. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

_____ . Caderno H. São Paulo: Globo. 1989.

_____ . Preparativos de viagem. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

_____ . A Cor do invisível. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

_____ . Nova antologia poética. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

_____ . Velório sem defunto.Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

_____ . Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

REIS, Ney. Artigo sobre Mário Quintana. In: Caderno Idéias/Livros do J. B. 1990, p.10.

ROCHA, Luis Carlos de Assis. Estrutura morfológica do português. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

ROSA, J. Guimarães.Primeiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 14 ed.,1985.

ROSA, M. Carlota. Introdução à morfologia. São Paulo: Contexto. 2000.

SANDMANN, A. José. Morfologia lexical. São Paulo: Contexto. 1997.

_____ . Formação de palavras no português brasileiro contemporâneo, 2ª ed. Curitiba: Ed. da UFPR. 1996.

SANT'ANNA, A. Romano de. Paródia, paráfrase & cia. São Paulo: Ática, 1998.

SECCHIN, Antonio Carlos. Poesia e desordem. In:_____ . Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa. São Paulo:UNIMARCO, 2002.

SPILLNER, B. Lingüística y literatura. Investigación del estilo retórica, lingüística del texto. Madrid: Gredos, 1979.

STAIGER, Emil.Conceitos fundamentais da poética. GALEÃO, Celeste Aída (trad.). Tempo brasileiro.Rio de Janeiro.1974.

ULLMANN, Stephen. Semântica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.1972.

URBANO, Hudinilson. Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca. São Paulo: Cortez, 2000.

VALENTE, A Crim. A linguagem nossa de cada dia. Petrópolis:Vozes,1997.

_____ . A criação vocabular: os neologismos. In: PEREIRA, Maria T. Gonçalves (org.). Língua e linguagem em questão. Rio de Janeiro:EdUERJ. 1997.

_____ . A produtividade lexical em diferentes linguagens. In: AZEREDO, José Carlos de (org.). Língua portuguesa em debate: conhecimento e ensino. Petrópolis: Vozes. 2000.

_____. "Intertextualidade: Aspecto da textualidade e fator de coerência". In: Língua e transdisciplinaridade: rumos, conexões, sentidos / HENRIQUES, Cláudio e PEREIRA, Maria Tereza Gonçalves (orgs.), - São Paulo: Contexto, 2002.

VANOYE, F. Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

VERÍSSIMO, Érico. Introdução. In: Pé de Pilão (livro infantil), QUINTANA, Mário, São Paulo: Globo, 1975.

WELLEK, R. e WARREN, Austin. Teoria literária.Trad. José Palla e Carmo. Rio de Janeiro: Publicações Europa-América, 1976.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS INDIRETAS

ANDRADE, Mário. Prefácio interessantíssimo (apud PAULINO, Graça)

ARISTÓTELES. Poética e Retórica (apud URBANO, Hudinilson)

CARVALHO, Francisco Freire de (apud MOISÉS, Massaud)

HEGEL. Estética (apud MOISÉS, Massaud)

MENDES, Fradique. Gramática pelo método confuso (apud MAIA, João Domingues)

MEYER, Augusto. Trecho de artigo de jornal (apud CUNHA, Fausto)

MILLIET, S. Diário crítico, 3 vol. (apud CUNHA, Fausto)

MOUNIN, Georges (apud SANT'ANNA, Nilce)

PLATÃO, Banquete (apud STAIGER, Emil)

RÓNAI, Paulo. (apud CUNHA, Fausto)

SCHOPENHAUER. Obras completas, vol. II, p. 120 (apud STAIGER)

SARTRE, Jean Paul, Huis-clos ("Portas fechadas")

VISCHER, T. Estética ou ciência do Belo (apud STAIGER, Emil)

WAHRHEITEN (apud STAIGER)

VII. Anexo: Cronologia da Vida e Obra de Mário Quintana

1906 – Nasce Mário Quintana no dia 30 de julho, na cidade de Alegrete, Rio Grande do Sul, filho de Celso de Oliveira Quintana, farmacêutico, e de Virgínia de Miranda Quintana.

1913 – Aprende a ler no Jornal Correio do Povo. Aprende noções de francês com seus pais.

1914 – Freqüenta a Escola Elementar mista de Dona Mimi Contino.

1915 – Passa a freqüentar a escola do mestre português Antônio Cabral Beirão, ali concluindo o curso primário.

1919 – É matriculado no Colégio Militar de Porto Alegre, em regime de internato. Publica suas primeiras produções literárias na revista Hyloea, órgão da Sociedade Cívica e Literária dos alunos do colégio.

1924 – Deixa o Colégio Militar. Emprega-se na Livraria do Globo, trabalhando com Mansueto Bernardi durante três meses.

1925 – Retorna a Alegrete, passando a trabalhar na farmácia de seu pai.

1926 – Morre sua mãe. É premiado em um concurso de contos do jornal Diário de Notícias com o trabalho *A Sétima Personagem.*

1927 – Morre seu pai. Tem publicado um poema seu por iniciativa do cronista Álvaro Moreyra na revista Para Todos (Rio de Janeiro).

1929 – Ingressa na redação do jornal O Estado do Rio Grande, dirigido por Raul Pilla, em Porto Alegre.

1930 – Inicia a colaboração para a Revista do Globo. Alista-se como voluntário do Sétimo Batalhão de Caçadores de Porto Alegre, partindo para seis meses no Rio de Janeiro.

1931 – Regressa a Porto Alegre e à redação de O Estado do Rio Grande.

1934 – Tem sua primeira tradução publicada: Palavras e Sangue, de Giovanni Papini, pela Editora Globo. Começa a trabalhar como tradutor efetivo da Editora Globo. Traduz entre outros autores: Alessandro Varaldo, Emil Ludwig, Lin Yutang, Marcel Proust, Virgínia Woolf.

1940 – É publicado *A Rua dos Cataventos*, livro de sonetos, pela Editora Globo, Porto Alegre. Devido à enorme repercussão vários de seus sonetos foram transcritos em antologias e livros escolares.

1943 – Começa a publicar *Do Caderno H* na revista Província de São Pedro.

1946 – Publicação de *Canções*, poemas, pela Editora Globo, Porto Alegre.

1948 – Publicação de *Sapato Florido*, poesia e prosa, pela Editora Globo e de *O Batalhão das Letras* pela mesma editora.

1950 – Publicação de *O Aprendiz de Feiticeiro*, poemas, pela Editora Fronteira. Porto Alegre.

1951 – Publicação de *Espelho Mágico*, coleção de quartetos, com comentários de Monteiro Lobato, Editora Globo.

1953 – Publicação de *Inéditos e Esparsos*, Editora Cadernos de Extremo Sul, Alegrete. Ingressa no jornal Correio do Povo, onde passa a publicar Do Caderno H, até 1967.

1962 – Publicação de *Poesias*, reunião das obras: *A Rua dos Cataventos*, *Canções, Sapato Florido, Espelho Mágico, O Aprendiz de Feiticeiro*. A primeira edição financiada pela Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, Editora Globo.

1966 – Publicação de *Antologia Poética*, coletânea de poesia e outros trabalhos inéditos, organizada por Rubem Braga e Paulo Mendes Campos, pela Editora do Autor, Rio de Janeiro.

No dia 25 de agosto Quintana é saudado na Sessão da Academia Brasileira de Letras por Augusto Meyer e Manuel Bandeira, este recitando poema de sua autoria: Leio o Poema clicando aqui. Recebe o Prêmio Fernando Chinaglia de "melhor livro do ano", com Antologia Poética. No dia 30 de julho (sessenta anos), Paulo Mendes Campos publica em sua coluna na revista Manchete uma carta a Mário Quintana: "...Alguns dos teus poemas e muitos dos teus versos não precisam estar impressos em tinta epapel: eu os carrego de cor, às vezes, brotam espontaneamente de mim como se fossem meus. De certo modo são meus, e hás de convir que a glória maior do poeta é conceder essas parcerias anônimas pelo mundo...".

1967 – Recebe o título de Cidadão Honorário de Porto Alegre, conferido pela Câmara de Vereadores, ocasião em que profere as seguintes palavras: "Antes ser poeta era um agravante, depois passou a ser um atenuante, mas diante disso, vejo que ser poeta é agora uma credencial".Passa a publicar Do Caderno H no Caderno de Sábado do Correio do Povo, até 1980.

1968 – Quintana é homenageado pela Prefeitura de Alegrete com placa de bronze na praça principal da cidade, onde estão gravadas suas palavras: "Um engano em bronze é um engano eterno". Morre seu irmão mais velho, Milton.

1973 – Publicação *Do Caderno H*, coletânea selecionada pelo autor, pela Editora Globo. Paulo Rónai escreveu a respeito: "Espetáculo da melhor prosa que se escreve entre nós, provam a utilidade da poesia e dos poetas".

1975 – Publicação de *Pé de Pilão*, poesia infanto-juvenil, co-edição do Instituto Estadual do Livro/DAC/SEC com a Editora Garatuja. Introdução de Érico Veríssimo: "...Descobri outro dia que o Quintana na verdade é um anjo disfarçado de homem.Às vezes, quando ele se descuida ao vestir o casaco, suas asas ficam de fora. (Ah! Como anjo seu nome não é Mário e sim Malaquias)...".

1976 – Completa setenta anos e recebe inúmeras homenagens, entre elas a medalha Negrinho do Pastoreio do Governo do estado do Rio Grande do Sul. Publicação de *Apontamentos de História Sobrenatural*, poesia, pelo Instituto Estadual do Livro/DAC/SEC e Editora Globo. Publicação de *Quintanares*, edição brinde de Poesias, distribuída pela MPM.

1977 – Publicação de *A Vaca e o Hipogrifo* pela Editora Garatuja, Porto Alegre. Recebe o Prêmio Pen Clubede Poesia Brasileira por Apontamentos de Históra Sobrenatural.

1978 – Morre sua irmã Marieta Quintana Leães. Publicação de *Prosa e Verso*, antologia paradidática, Editora Globo.Publicação de *Chew me up slowly*, tradução Do Caderno H por Maria da Glória Bordini e Diane Grosklaus, pela Editora Globo e Riocell.

1979 – Publicação de *Na Volta da Esquina*, antologia da Coleção RBS, Editora Globo. Publicação em Buenos Aires de *Objetos Perdidos Y Otros Poemas*, tradução de Estela dos Santos, organizada por Santiago Kovadloff.

1980 – Publicação de *Esconderijos do Tempo*, pela L & PM Editores.Recebe o Prêmio Machado de Assis da ABL, pelo conjunto de suas obras literárias. Junto com Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Henriqueta Lisboa integra o sexto volume da coleção Pra gostar de ler da Editora Ática.

1981 – Homenageado pela Câmara de Indústria, Comércio, Agropecuária e Serviços de Passo Fundo. Recomeça a publicar Do Caderno H, agora no Caderno Letras & Livros do Correio do Povo até 1984. Publicação de Nova Antologia Poética pela CODECRI, Rio de Janeiro.

1982 – Recebe o título de Doutor *Honoris Causa* da UFRGS.

1983 – Publicação do IV volume (dedicado a Quintana) da coleção Os Melhores Poemas, Antologia com seleção de textos por Fausto Cunha, Global Editora, São Paulo. Lançamento na III Festa Nacional do Disco, em Canela, RS, do álbum duplo: Antologia Poética de Mário Quintana pela gravadora Polygram. Publicação de *Lili Inventa o Mundo*, seleção de Mary Weiss, de textos publicados em Letras & Livros e nas obras completas do autor, Editora Mercado Aberto, Porto Alegre. O prédio do antigo Hotel Majestic é tombado como patrimônio histórico do Estado por lei e transformado na Casa de Cultura Mário Quintana. O poeta foi hóspede do hotel de 1968 a 1980.

1984 – Publicação de *Nariz de Vidro*, seleção de textos por Mary Weiss, Editora Moderna, São Paulo. Lançamento de *O Sapato Amarelo*, Editora Mercado Aberto, Porto alegre.

1985 – Publicação do Álbum Quintana dos 8 aos 80, com texto analítico e pesquisa de Tania Carvalhal, fotografia de Liane Neves, ilustrações de Liana Timm e planejamento gráfico de Marilena Gonçalves.

1986 – Completa 80 anos. Lançada a coletânea 80 Anos de Poesia, organizada por Tânia Carvalhal, Editora Globo. Publicação de *Baú de Espantos*, Globo, reunião de 99 poemas inéditos.

1987 – Publicação de *Da Preguiça Como Método de Trabalho*, Globo, coletânea de textos Do Caderno H, Correio do Povo, ao longo de mais de 30 anos. Publicação de *Preparativos de Viagem*, Globo, Caderno de Confidências, reflexão do poeta sobre o mundo.

1988 – Lançamento de *Porta Giratória*, Globo, Rio de Janeiro, reunião de escritos em prosa sobre o cotidiano, a infância, a morte, o amor e o tempo.

1989 – Publicação de *A Cor do Invisível*, Globo, Rio de Janeiro. É eleito o Príncipe dos Poetas Brasileiros, entre os escritores de todo o país, promovido pela Academia Nilopolitana de Letras. É o 5º poeta a receber o título. Seus antecessores: Olavo Bilac, Alberto Oliveira, Olegário Mariano e Guilherme de Almeida.

1990 – Lançamento de *Velório sem Defunto*, poemas inéditos, Mercado Aberto, Porto Alegre.

1992 – Reedição comemorativa dos 50 anos da primeira publicação de *A Rua dos Cataventos* pela UFRGS.

1993 – Poemas inéditos publicados no primeiro volume da Revista Poesia Sempre da Fundação Biblioteca Nacional/ Departamento Nacional do Livro. O seu texto *Lili Inventa o Mundo* é montado para o teatro infantil por Dilmar Messias.Treze de seus poemas são musicados pelo maestro Gil de Rocca Sales, para o recital de canto Coral Quintanares apresentado pela Madrigal de Porto Alegre no dia de seu aniversário na Casa de Cultura Mário Quintana.

1994 – Publicação de textos de Quintana na revista literária Liberte, Montreal, Quebec, Canadá. Publicação de *Sapato Furado*, antologia de poemas e prosas poéticas, infanto-juvenil, Editora FTD. Publicação pelo IFL de Cantando o Imaginário do Poeta, espetáculo musical apresentado no Teatro Bruno Klefer pelo Coral da CCMQ, constituído de poemas de Quintana musicados pelo maestro Adroaldo Cauduro. Quintana falece no dia 5 de maio.

Nota: Esta cronologia da vida e da obra de Quintana foi retirada do sítio sobre o poeta elaborado por Suzana Kanter do Centro Cultural Mário Quintana.