



Mario Quintana

MARIO QUINTANA

Poesia completa

Organização, preparação do texto, prefácio e notas:

Tania Franco Carvalhal



s/ MARIO QUINTANA

FAUSTO CONHA

POESIA E POÉTICA DE MARIO QUINTANA*

Informa-nos Augusto Meyer que Mario Quintana poderia ter estreado com "o essencial" dos poemas de *O aprendiz de feiticeiro*, em vez de fazê-lo com os sonetos da *Rua dos cataventos*. Foi uma estréia duplamente tardia: o poeta já andava pela casa dos 34 anos e seu primeiro livro era de sonetos aparentemente convencionais. O soneto saíra de moda. Só uns dez anos depois seria "ressuscitado" pela chamada "Geração de 45", e mesmo assim com um tratamento que o diferenciava consideravelmente do soneto parnasiano e do soneto simbolista ou neo-simbolista.

Mas Quintana tinha razão em lançar primeiro *A rua dos cataventos*, se não queria perder irremediavelmente os sonetos de sua juventude. Como teve razão ainda em lançar como segundo livro as *Canções*, que revelam sua transição do "passadismo" para o Modernismo. Em 1946, James Amado já se referia a alguns poemas que só iriam aparecer vinte anos depois, na *Antologia poética*. A ordem de publicação adotada pelo poeta revela uma aguda intuição crítica de oportunidade e ao mesmo tempo uma consciência crítica de seu próprio valor. Se um dia se fizer a cronologia sistemática de seus poemas, o que não será demasiado difícil pelo menos para os poemas do famoso *Caderno H* e os estampados na *Revista do Globo* (mesmo que ele os extraia, como dizem os seus amigos, de uma gaveta cheia de poemas de todas as épocas), ter-se-á, ao que nos parece, uma visão de sua unidade essencial e de sua evolução ao longo de uma linha harmoniosa e constante, pouco importa que às vezes o poeta nos dê a impressão de caminhar em círculo.

Duas preliminares que convém ter em vista: o ano de publicação dos livros de Mario Quintana (especialmente a *Rua* e os *Novos poemas*) não pode servir de medida de sua eventual *atualidade criadora*; e, segunda, em

* In: *A leitura aberta: estudos de crítica literária*. Rio de Janeiro: Cátedra / Instituto Nacional do Livro, 1978.

nenhum momento se deve considerar Mario Quintana como um ingênuo ou um retardatário em relação ao Modernismo de 22, como acontece, por exemplo, com outro sonetista da linha de Antônio Nobre, o pernambucano Austro Costa — com quem algumas vezes o Quintana da *Rua* tem nuances em comum. No Brasil de 1940 ainda eram numerosos os poetas provincianos que faziam sonetos à moda de Bilac, de Nobre, Cruz e Sousa ou de Augusto dos Anjos, para não falar nos que ainda viviam em pleno romantismo castroalvino. É bom lembrar que, vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, a receptividade da província aos sonetos à antiga era ainda muito maior do que a dispensada ao Modernismo, que permanecia de fora dos livros escolares e só era ensinado por professores mais avançados. Toda a reação literária a 22 estava ainda viva e atuante, confundia-se (de boa e má-fé) Modernismo com Futurismo, o poema-piada era apresentado como o protótipo da nova estética literária.

Isso quer dizer, entre outras coisas, que, se o aparecimento de um livro de sonetos neo-simbolistas podia, para uma crítica mais radical em termos de Modernismo, ser considerado um fato marginal e mesmo desprezível, para o grande público esses versos ainda atendiam às suas necessidades imediatas de consumo; é bem verdade que, no caso específico de Quintana, esse público tradicionalista não podia perceber algumas dissonâncias e liberdades que o sonetista se permitia. Quem escreve estas linhas aprendeu numa antologia escolar — já bastante avançada para a época — onde se podia ler o “Soneto VIII” da *Rua*, dedicado a Dyonelio Machado. E lembra-se de que ele foi estudado e decorado como um soneto convencional, sua pungente beleza à parte.

Se dissemos que Mario Quintana em 1940 não era um ingênuo nem um retardatário no campo estético foi porque não nos esquecemos de que por essa época ele assinava traduções de algumas das obras mais avançadas e decisivas da moderna literatura mundial: Proust, Virginia Woolf; traduziu Charles Morgan, autor menor mas que não só no Brasil como na Europa era o ídolo de uma legião de jovens escritores, os de antes da II Guerra (ver, por exemplo, o que diz R. M. Albérès: “*A fonte e Sparken-broke* foram, por volta de 1938, os livros de cabeceira de uma geração, com sua arte inimitável da nuance impressionista e sua análise elegante e superficial dos problemas do espírito e do coração”). Em contato, desde os vinte anos, com a literatura européia contemporânea, graças ao seu emprego na Livraria do Globo (Porto Alegre) na seção de livros estrangeiros, não era por falta de conhecimento que ele ainda preferia Antônio

Nobre. Sua geração e a geração imediatamente anterior abeberaram-se fartamente não só em Nobre e Cesário Verde (o futuro contista Aníbal Machado usou, como poeta, nas suas primícias, o pseudônimo de *Antônio Verde*, numa dupla homenagem epigônica), como em Verhaeren, Rollinat, Laforgue, Maeterlinck, Huysmans, D’Annunzio, Samain e alguns poetas menores hoje esquecidos na própria Europa.

A tentação de considerar Mario Quintana, por sua estréia tardia com um livro de sonetos, como uma ilha solitária nos pampas modernistas, reduz-se a nada quando consideramos a primeira obra de Jorge de Lima, Tasso da Silveira, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Cecília Meireles, José Geraldo Vieira, Manuel Bandeira — onde essas e outras influências (Bilac, Raimundo Correia, Júlio Dantas, Guerra Junqueiro) são notórias. Mesmo alguns poetas de 45 ainda cheiravam, na estréia, ao leite parnasiano...

Essas notas preliminares são jogadas com a intenção de não nos deixarmos seduzir pela idéia do anacronismo da *Rua dos cataventos*, com o pretexto subjacente de o explicarmos como uma resistência qualitativa a um Modernismo ainda informe.

Isso não quer dizer, por outro lado, que o consideremos um livro “moderno” em 1940. A dicção de vários sonetos desse livro já era, naquele ano, irreparavelmente dessueta. A própria homenagem ao Só de Antônio Nobre e algumas paráfrases parciais dificilmente se justificavam, exceto como ato de honestidade criadora. Recentemente, por ocasião do centenário de seu nascimento, alguns escritores portugueses de gerações mais novas negaram radicalmente o valor de Antônio Nobre, houve quem o considerasse uma influência literária em certo sentido pernicioso. É o mesmo exagero para o lado negativo que houve para a consagração. Só continua sendo um dos mais belos momentos da lírica portuguesa e sua larga influência no Brasil, menos que um equívoco estético, foi uma venturosa coincidência de ajustamentos afetivos.

A bibliografia crítica sobre Mario Quintana é escassa, mas quase sempre de grande qualidade. A *rua dos cataventos* foi um livro bem recebido, dentro da precariedade instrumental em que se debatia a crítica brasileira em 1940. Ainda havia o critério de *consagração*, e de certa forma Quintana se consagrou com esse livro. O Modernismo — aquilo que não muito distintamente se chamava então de Modernismo — ganhava foros de escola oficial junto à crítica dominante. Mário de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade sobressaíam ao lado de Manuel

Bandeira, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, A. F. Schmidt (Cecília Meireles ainda era um nome tímido na poesia, apesar do alto nível de *Via-gem*, 1938, premiado pela Academia numa escolha dignificante). Desses, apenas Drummond e Schmidt publicaram obra em 1940: Drummond, o *Sentimento do mundo*, um dos maiores livros da literatura brasileira, e Schmidt, o desigual *Estrela solitária*.

A citação desses nomes evidencia que *A rua dos cataventos*, com seus sonetos aparentemente passadistas, não era um fóssil literário; fósseis já eram, por exemplo, os *XIV Alexandrinos* de Jorge de Lima. Era um livro que ainda podia falar à sensibilidade dos modernistas de 22 e 30, que haviam experimentado o verso parnasiano e simbolista e que podiam também sentir o que havia de conquista formal, de inovação, de modernismo até, nos versos à antiga de Quintana.

A própria continuação de sua obra mostrou que o poeta não era um solitário: sua linha se cruza numerosamente com a de Cecília, Guilherme, Bandeira, Augusto Meyer, e até Drummond, cuja frase coloquial não difere da de Quintana, sobretudo no poema curto e no uso sutil da ambigüidade em todos os seus sete tipos.

Mas nem sempre a crítica do momento estava atenta a esses pormenores. Escrevendo sobre o livro, numa página que mais tarde excluiria, porém que ainda figura no *Jornal de Crítica*, série 1, diz Álvaro Lins:

"Já tendo declarado minha predileção pela poesia moderna, sinto-me muito bem com a oportunidade que me oferece o Sr. Mario Quintana (*A rua dos cataventos*, Porto Alegre, 1940) de poder louvar um poeta da melhor espécie dentro dos processos da velha poética. Não sei quais tenham sido as relações do Sr. Mario Quintana com o Modernismo, mas os seus versos mostram-no como um indiferente ao que se passou, entre nós, de 1922 para cá. O seu livro se compõe de 35 sonetos, todos bem rimados, bem metrificados, bem estruturados. O poeta não se permite a mínima liberdade com esta forma secular de 14 versos.

Dispondo, no entanto, de recursos tão limitados, consegue realmente comover porque é um autêntico poeta. Mas comoveria ainda mais se não fosse tão generalizada, e tão ostensiva, em sua obra, a presença de Antônio Nobre."

Pouco adiante, diz o crítico que a poesia de Mario Quintana "é simples, limitada, repetida, como os próprios decassílabos de seus sonetos". E mais:

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

Essa página, escrita em 1940, não passou nem podia passar pelo crivo do crítico literário quando este, anos mais tarde, remanejou sua obra para lhe dar uma estrutura mais coesa. Continha uma visão generosa, mas extremamente superficial, do fenômeno Quintana. Havia diversos erros de informação, denotando uma leitura impaciente e incrédula. As "relações de Mario Quintana com o Modernismo" parecem-nos óbvias no texto da *Rua*. A presença de Antônio Nobre era deliberada, buscada (afinal, um poeta tem o direito de render seu tributo), mas é na maioria dos casos uma presença alusiva ou, antes, remissiva. Ela não invalida nem ocupa o espaço destinado ao próprio Quintana, que em momento algum é um epígono ou saudosista do Só. De certa maneira, é até um recurso de que o poeta se vale para ganhar e revelar maior liberdade estrutural.

A alusão "à delicadeza, à simplicidade, à humildade" de Mario Quintana mostra como sua poesia é mais difícil, mais obscura, do que parece à primeira vista. Ela nada tem de humilde nem de simples: estamos diante de um artesão irônico e astuto, com um grande domínio de seu instrumento de trabalho, alquimista da ambigüidade, cultivador do hermetismo. Muitos versos de Quintana permanecerão inexplicáveis.

Todavia, o único erro grave de leitura por parte do crítico foi quando afirmou que "o livro se compunha de sonetos todos bem rimados, bem metrificados, bem estruturados". Bem rimados e bem estruturados são todos, não há dúvida, mas a metrifcação de Quintana está longe de ser a tradicional entre nós, a ponto de Álvaro Lins declarar que ele "não se permite a mínima liberdade com esta forma secular de 14 versos". Nem seus decassílabos são sempre repetidos (notar que vários sonetos da *Rua* não são decassílabos). Logo no "Soneto XIV" temos este primeiro quarteto: "Dentro da noite alguém cantou. / Abri minhas pupilas assustadas / De ave noturna... E as minhas mãos, velas paradas, / Não sei que frêmito as agitou!"

Eis aí uma admirável combinação de versos de 8, 10, 12, e um quarto que, por simetria, podemos ler como de 8 sílabas, embora possa alongar-se por 9 e mesmo 10 sílabas. Observem-se o *enjambement* e a cadência do terceiro verso. O terceto final desse mesmo soneto combina versos de 12, 7

e 8 sílabas, com o primeiro cabendo na categoria dos versos inumeráveis, de que fala Manuel Bandeira: "Foi minha própria voz, fantástica e sonâmbula! / Foi, na noite alucinada, / A voz do morto que cantou."

Por essas e outras razões, o poeta deve ter sido o primeiro a ficar surpreso ante as afirmações do crítico sobre a "regularidade" de seus versos.

Não se trata aqui de refutar este ou aquele crítico, e sim de mostrar que mesmo a um leitor mais experiente e encartado no processo literário, como era o caso de Álvaro Lins, o óbvio pode passar despercebido quando há um juízo preconceitual.

Sérgio Milliet, que além de crítico era poeta (e, diga-se desde logo, um dos críticos mais tolerantes deste país), foi mais direto e quase cruel nas suas observações, ainda que com a clara intenção de elogiar. Transcrevemos do *Diário crítico*, volume 3:

"Alguns desses sonetos que Mario 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."

Mas justamente o que Mario Quintana precisava era de uma crítica requintada! O público, no final das contas, foi menos caloroso do que Milliet imaginava e Quintana começou a arrebanhar os seus maiores admiradores justamente entre os leitores mais requintados, aqueles que, como o próprio Sérgio Milliet, podiam ver no verso "Nenhum azul para te distraíres", do "Soneto XVI", "indiscutivelmente, uma solução digna de Mallarmé".

Embora alguns sonetos da *Rua* possam ser considerados como "valsas de esquina", por sua leveza encantatória, há em Quintana, desde os primeiros sonetos, um tratamento rítmico e melódico muito consciente, não raro magistral. Sérgio Milliet tem razão quando fala num certo preciosismo do poeta, herança estética de que Mario Quintana jamais se libertará inteiramente. Outra coisa que Milliet captou muito bem nos sonetos da *Rua* foi "essa atmosfera imponderável das evasões oníricas", que se fará

presente em toda a obra de Quintana. Mais tarde, escrevendo sobre *Sapato florido*, mostrou-se ainda mais sensível à personalidade do poeta e lembrou uma aproximação perfeitamente válida: Álvaro Moreyra, nome hoje um pouco esquecido mas que chegou a criar um estilo dos mais imitados em certa época. É claro que se trata de um parentesco um pouco afastado (entre Quintana e Moreyra), e não de uma semelhança facial.

A melhor explicação de que dispomos sobre o "fenômeno Quintana" foi-nos dada por Augusto Meyer em *A forma secreta*. Devemos dizer de passagem que, ao longo de toda a nossa convivência com o mestre de *A chave e a máscara*, ele nunca deixou de estimular a nossa admiração pessoal pelo poeta (e Meyer também o era). Nessa página, temos uma risinha descrição física de Quintana — "Parecia atrapalhado com um excesso de dedos e atirava as pernas como quem vai chutando balões coloridos" — e também um retrato literário dos mais iluminadores. Explica-nos por que Mario Quintana permaneceu à margem do movimento gauchista, embora sua dicção, em mais de um momento, revele o íntimo sentimento gauchesco. "Em pleno fervor do poema-piada, ou dos caligramas crioulos, quando já ensaiávamos os primeiros borborigmos *surréalistes*, só abria a boca — uma boca larga de *clown*, rasgada de orelha a orelha — para elogiar as panóplas de Herédia." É o que nos diz Meyer, apanhando-nos um pouco de surpresa, porque se alguém desse grupo deixou páginas de autêntico sabor surrealista foi sem dúvida Mario Quintana. E rematando o retrato, depois de falar na "vida profunda [que Mario Quintana] sabia insuflar aos versos com aquela voz cantante e grave, poderosa então de magia, e tão diferente de sua voz habitual":

"Foi assim que aprendi a traduzir essa aparência um tanto pueril, de boêmio esquisitão, em essência duradoura e preciosa; a sentir, sob o feixe de nervos, o cerne de uma forte personalidade. Foi assim — e na outra voz, a autêntica, a do Mestre Feiticeiro — que ouvi alguns desses mesmos poemas agora reunidos no pequeno caderno editado pela Fronteira. Era nova a música e não cabia em nenhuma receita ou formulário do momento. O poeta balbuciava uma linguagem só dele, seguia o exemplo de Stefan George, tentando achar para cada coisa seu nome próprio. [...]"

Nada mais comovente do que a pressão do Canto a abrir caminho no meio de um labirinto de influências e pendores desconstruídos, a balbuciar, a murmurar, batendo às portas da consciência. E não era possível ajudá-lo em nada; como todo verdadeiro criador, vivia num poço de silêncio, em que só reboava o eco da sua própria voz."

A referência ao poeta de *Algabal*, vinda de Augusto Meyer, não era casual; era honrosa e profundamente expressiva. As primeiras obras de Stefan George mostram a influência fecunda de Baudelaire, de Mallarmé e de alguns parnasianos. "Escreveu sonetos que lembram os de Heredia ou Leconte de Lisle", refere seu tradutor e exegeta Maurice Boucher. Não é o caso aqui — evidentemente — de fazer qualquer aproximação entre George e Quintana, mas serve para diminuir o nosso espanto diante de um poeta jovem que, no meio da "febre nativista", se comprazia em citar sonetos de Heredia e o episódio de Adamastor dos *Lustadas*, preferindo já então — aqui sim, como George — falar "a um círculo fechado de convivas". Por isso:

"O que eu posso atestar, João Inácio, é a autenticidade, a cristalinidade da sua arte — e é este o 'fenômeno Quintana', saiba você. Não sei de 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."

Essa afirmação categórica — e de rara grandeza, porque vinda de um poeta que poderia disputar o mesmo título de "maior poeta moderno" do Rio Grande do Sul — colocou Mario Quintana, de uma vez por todas, na primeira linha dos poetas brasileiros modernos. Publicado que foi em vários jornais, antes de sair em livro, esse artigo de Augusto Meyer foi a pedra angular no reexame do "fenômeno Quintana".

A evolução do poeta, que Sérgio Milliet sentiria ao ler *Sapato florido*, é descrita de outra forma na página que estamos acompanhando. Meyer identifica no *Aprendiz de feiticheiro* "a genuína voz de Mario Quintana, grave e pungente; mais que nos sonetos, mais que nas canções; e sem dúvida mais que nas deliciosas reticências do *Sapato florido*". (Veja-se, nas entrelinhas, a hierarquia de preferências.)

Concluindo, dá-nos Augusto Meyer uma informação importante:

"Posso agora dizer com quanto receio acompanhei a publicação dos seus livros; temia que o poeta, rebelde e cabeçudo, acabasse desprezando os seus melhores poemas. Foi por espírito de contradição, por teimosia e capricho, que ele escolheu para estrear no prelo os sonetos da *Rua dos cataventos*. Já então teria sido possível coligar em volume o essencial deste grande livrinho, cuja dedicatória me enche de orgulho, saudade e alegria."

A obstinação do poeta em lançar primeiro *A rua dos cataventos*, sem sequer escolhá-lo daquilo que Sérgio Milliet chamou de "algum preciosismo bem do gosto de 1918-1922", foi em última análise um acontecimento feliz na fortuna crítica de Mario Quintana. Publicá-lo em 1940 ou antes, num país como o Brasil, não passa de um acidente editorial (muitos anos depois, em outras províncias, autores de algum renome estrearam com livros bem mais "antiquados"). Publicá-lo depois do *Aprendiz*, ou mesmo das *Canções*, poderia significar um retrocesso formal. Não o publicar nunca, ou só aproveitar alguns sonetos, teria sido uma perda que felizmente não se concretizou.

Foi por entender que Mario Quintana tem suas próprias razões que, depois de muito hesitar, preferimos não incluir neste estudo composições do famoso *Caderno H* nem lhe pedir versos inéditos. Os *Novos poemas* constituem uma prova de que ele sabe ordenar sua produção com um critério altamente seletivo.

Parecia que o poeta ia ficar apenas como o sonetista da *Rua dos cataventos*, com sua obra posterior confinada a um círculo muito estreito de leitores ou dispersa em revistas e suplementos, quando, ao completar 40 anos, reaparece com um novo livro, *Canções*, de 1946. Nos cinco anos seguintes vamos ter *Sapato florido*, *O aprendiz de feiticheiro* e *Espelho mágico*.

A transição da *Rua* para as *Canções* se faz sem violência. Ao lado de alguns poemas em verso livre, de um único em que aparecem decassílabos ("Canção do desencontro no terraço"), e um de eneassílabos de cadência regular, lembrando um tipo de verso que foi muito usado pelos românticos brasileiros ("Canção para uma valsa lenta"), vamos encontrar — predominando largamente — versos de arte menor, 4, 5, 7 sílabas, com rimas e (ou) assonâncias.

Se se quiser procurar Antônio Nobre, ele ali está, citado nominalmente. Como Verlaine, Villon e Rimbaud. Abrindo o livro com uma "Canção da primavera", o poeta parece sugerir uma certa mudança em relação ao clima crepuscular da *Rua*. Enquanto os sonetos do primeiro livro são visivelmente literários, no sentido de que, em muitos casos, expressam apenas uma emoção estética, nas *Canções* o contato com o meio ambiente, a vida, as pessoas é mais direto, o poeta se atreve a confissões ("Canções do amor imprevisto"), há mesmo aqui e ali uma nota alegre de disponibilidade. Formalmente, várias das canções encontram um parentesco em Cecília Meireles; em espírito, algumas lembram Augusto Meyer ("Canção da garoa").

Nos comentários que acompanham este estudo, várias dessas canções são apreciadas mais detalhadamente.

Sapato florido, de 1948, é um livro por todos os títulos surpreendente. No gênero, é sem dúvida um dos mais interessantes de nossa literatura. São pequenos textos de vária natureza e de conteúdo imprevisível: crônicas, quase contos minúsculos, provérbios, inscrições, legendas, manchas, anotações, repentes, fragmentos de poema, versos que ficaram a meio do caminho, reflexões, máximas, frases soltas. Mais que nas *Canções*, o poeta descobre o mundo, descobre as pessoas.

Às vezes, de um flagrante, estabelece uma ligação repentina: "Telegrama a Lin Yutang. — Acabo de ver um negrinho comendo um ovo cozido. Hein, Lin Yutang?"

Em "Prosódia", o poeta anota brevemente: "As folhas enchem de ff as vogais do vento." É um verso que se esgota em si mesmo. O poeta não deseja outra coisa. É puramente visual a projeção mágica de "Horror": "Com os seus OO de espanto, seus RR guturais, seu hirto H, HORROR é uma palavra de cabelos em pé, assustada da própria significação."

De permeio, dá-nos Mario Quintana algumas das melhores páginas de sua obra. São brevíssimos poemas em prosa como "Parábola": "A imagem daqueles salgueiros n'água é mais nítida e pura que os próprios salgueiros. E tem também uma tristeza toda sua, uma tristeza que não está nos primitivos salgueiros."; ou "Envelhecer", que, se não é a obra-prima de Mario Quintana, é certamente um de seus dois ou três instantes máximos: "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."

O *Sapato florido*, como um todo, veio inscrever o poeta numa das linhas criadoras mais válidas do presente século, a do realismo fantástico. Já abordei este aspecto em outro estudo.

Se o aspecto material de um livro pode influir no seu destino, então *O aprendiz de feiticeiro* nem teria existido. Era uma pobre plaqueta lançada por uma dessas editoras que só têm o nome. E, no entanto, naqueles 31 poemas estava um dos maiores livros de poesia de nossa literatura contemporânea.

O livro é de 1950, mas já sabemos que o "essencial" remonta às décadas de 30-40. Poemas como "Pino", "O dia", "Floresta", "Veranico", "Sempre", para citar apenas os mais óbvios, podem-se encartar numa estética do Modernismo em sua fase heróica. Pelos poemas que conhecemos, Mario Quintana jamais se aventurou por uma área de contestação aberta, como também jamais enveredou pelo gauchismo. Suas soluções plásticas continuaram interiores, são buscas de melodia e de ritmo.

É rara nele uma solução puramente gráfica do tipo:

Um reflexo joga os seus dados de vidro.

alta

alta

E a minha janela é alta

que satisfazia plenamente as necessidades lúdicas de uma ala do Modernismo de 22. Não é descabido falar numa presença de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade, mais do que da presença direta de Augusto Meyer, em alguns versos do *Aprendiz*. Há um arrojo maior, a frase mais solta, o próprio verso às vezes se desfaz de sua condição de verso para que o poema tenha mais liberdade expressiva.

Neste sentido, é imperioso ler *O aprendiz de feiticeiro* e os *Novos poemas*, publicados na *Antologia poética* de 1966, como um livro único. No caso de Mario Quintana, a data dos poemas e dos livros tem pouca importância. À exceção das 111 quadras do *Espelho mágico*, livro puramente circunstancial que o poeta preferiu excluir de sua *Antologia/66*, os *Novos poemas* constituem, em número de peças recolhidas, o maior "livro" de Quintana: são 60 poemas contra os 31 do *Aprendiz*. Se excetuarmos ainda os textos do *Sapato florido* e nos limitarmos aos poemas em verso, podemos ver que, antes da publicação da *Antologia*, desconhecíamos cerca de 60% da produção poética de Mario Quintana. Tudo indica que os 161 poemas em verso hoje reunidos em volume representam igualmente apenas uma parte extremamente selecionada da sua obra, que, se não é das mais abundantes, não é também das mais exíguas.

Mesmo sem conhecer a cronologia exata dos poemas de Mario Quintana — alguns trabalhos dos *Novos poemas* poderiam ter figurado no *Sapato florido*, nas *Canções* ou no *Aprendiz de feiticeiro*; há mesmo uma "Canção da primavera" que se repete entre os inéditos da *Antologia* — não é difícil estabelecer uma perspectiva da evolução do poeta em relação a Oswald e Mário, talvez Cassiano e o grupo gauchista. Mario Quintana é, por cronologia e por adesão, um modernista da geração de 30, a segunda. Mesmo nesta, porém, foi um aderente a princípio tímido e algo *dernier venu*. Já sabia exatamente a qualidade de poesia que desejava fazer, de modo que não o deslumbrava o foguetório de primeira hora. Era tímido, mas também irônico.

Seu temperamento artístico, que exigia um crescente requinte formal, era pouco sensível à implantação da desordem estética, ainda que essa

desordem fosse, como visivelmente era, o prenúncio de uma ordem nova. O poema-piada vai repontar aqui e ali em Quintana, porém como um poema engajado no absurdo da vida e não como uma reação a velhos cânones literários.

É assim que no *Aprendiz* e mais notadamente nos *Novos poemas* vamos encontrar alguma coisa que o aproxima de Carlos Drummond de Andrade. É preciso um esforço para deixar de ver uma alusão a Drummond nos versos de "Arrabalde", com seu toque de irreverência: "O mundo é mais vasto. A vaca muge, / Puxa-me ao presente... Vasto, vasto é o pasto!"

Outro poema claramente alusivo é "O poeta e a ode", que podemos referir "à maneira" de João Cabral de Melo Neto ou até de Henriqueta Lisboa, mas é de estípite drummondiano.

Dentro da sistemática deste trabalho, que integra uma série, deixamos a análise de alguns poemas do *Aprendiz* e da *Antologia* para a parte de comentários.

Tomamos a liberdade de concluir com o que nós próprios dissemos num estudo de 1962 que hoje figura em nosso livro *A luta literária*. Esse trabalho nasceu de uma longa admiração, mas também da descoberta de uma evidência ("*Découvrir une évidence, toute la critique est là...*"), a da grandeza do poeta. Mais do que aplicar métodos que apenas desmontam — para lembrar Paul Valéry — aquilo que o poeta construiu, com sua intuição ou gênio, deixando de fora a essência do poema, interessa-nos transmitir esse sentimento de grandeza:

"É uma poesia difícil, porque intensamente alusiva e de um *humour* sutil, irredutível. Uma clareza ilusória, porque de um instrumento multívoco. E aí está o segredo dos grandes poetas: trabalham nas subcamadas do divinatório, manipulam uma linguagem que se propaga pelos campos simultâneos do acontecer, inserem-se no *continuum* espaço-tempo com um corpo de signos dúcteis.

A poesia de Mario Quintana é o que ela é e toda uma série de virtualidades. Um poema sem outra angústia que sua misteriosa condição de poema, diz ele. Essa misteriosa condição faz com que possamos interpretar o poema à luz de seus prováveis (virtuais) signos imediatos e contíguos, de suas conotações e de suas extrapolações. Terminada a tarefa simbólica, o poema regressa ao seu cubo original.

Pouco importa que o poeta não tenha consciência de suas virtualidades. Ele cria dentro de um mundo-próprio para um mundo cósmico e são os

semantemas imponderáveis e não os estereótipos que asseguram a peregrinação da grande arte. Isso explica por que alguns autores 'grandes' em seu tempo (isto é, que falavam a linguagem imediata de seu tempo) são irrecuperavelmente esquecidos no dia seguinte ao de sua morte. E por que outros não morrem nunca, hibernam ou secam, mas ao primeiro calor, ou à primeira chuva, brotam instantaneamente. 'O poema é uma pedra no abismo', diz Quintana. 'O eco do poema desloca os perfis'.

Fausto Cunha