

REGENDO ESTRANHAS *CONTRADANÇAS: QUINTANA E A* *POESIA COMO RESISTÊNCIA*

Carina Marques Duarte
Mestranda em Literatura - UFRGS

RESUMO: Em 1940, Mario Quintana estreou na literatura com a publicação do livro *A Rua dos Cataventos*, obra composta de 35 sonetos. O objetivo deste trabalho é, partindo da análise de um *corpus* que inclui alguns sonetos de Mario Quintana, verificar em que medida a poesia se torna dissonante em relação ao contexto no qual está inserida. Esta dissonância adquire o sentido de resistência ao que oprime o indivíduo – incluindo-se, aí, a ideologia, a barbárie do mundo capitalista e o tempo. Entre as formas que esta resistência pode assumir estão: o exílio em um espaço utópico, a identificação com a infância e um discurso poético que busca valorizar a poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Infância; Tempo; Experiência nova.

CONDUCTING STRANGE COUNTER-
DANCES: QUINTANA AND POETRY AS A
FORM OF RESISTANCE

ABSTRACT: In 1940, Mario Quintana made his debut in literature with the publication of *A Rua dos Cataventos*, a book with 35 sonnets. The aim of this work is, by starting from the analysis of a corpus that includes some of the sonnets by Mario Quintana, to verify in what measure poetry becomes dissonant in relation to the context where it is inserted. This dissonance acquires a meaning of resistance to what oppresses the individual - including ideology, the barbarism of a capitalist world and time. Among the forms that this resistance may take we can find: the exile in a utopian space, the identification with childhood and a poetic discourse that searches the valuation of poetry.

KEYWORDS: Childhood; Time; New Experience.

1 Uma estréia polêmica

Mario Quintana teve sua estréia na literatura, que se poderia classificar como polêmica, em 1940, com a publicação do livro *A Rua dos Cataventos*. A entrada do poeta no cenário literário pode ser assim classificada em virtude da forma adotada para as composições: o livro era composto de 35 sonetos.

Para a finalidade deste artigo, estabelecemos um *corpus* de sonetos, retirados tanto da primeira publicação do poeta quanto de obras posteriores e, a partir daí, analisamos o caráter de resistência da poesia a um espaço que lhe é adverso.

2 Quintana e o soneto: incorporar a vanguarda sem rejeitar o passado

O soneto foi empregado primeiramente pela escola siciliana, que teve seu apogeu no século XIII. Compuseram poemas de quatro estrofes, dois quartetos e dois tercetos, a partir de canções populares. Esta forma de composição, mais tarde, seria largamente cultivada pela escola do “doce estilo novo”, principalmente por Francesco Petrarca, poeta responsável pelo aperfeiçoamento da forma e que, em razão disto, é considerado o pai do soneto.

No Brasil, o soneto sempre gozou de prestígio, sendo que os parnasianos e os simbolistas foram seus incansáveis propagadores. Não causa estranheza que esta forma tenha se convertido no primeiro alvo dos modernistas, cujas propostas inovadoras visavam à destruição do passado, especialmente aquele que estava relacionado com a estética parnasiana.

Tendo chegado ao Brasil na segunda metade do século XIX, o Parnasianismo dominou até a irrupção do movimento modernista de 1922. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, a presença da estética de Bilac se fez sentir mais do que em qualquer outra região. Por esta razão, os primeiros modernistas, ainda que influenciados pelos simbolistas franceses, estavam muito mais preocupados, conforme Yokozawa (2006), em combater os princípios parnasianos, ainda vigentes, do que em aproveitar e desenvolver as contribuições simbolistas.

No Rio Grande do Sul, o Simbolismo teve mais êxito que o Parnasianismo e foi, provavelmente, a presença do Simbolismo na obra dos autores gaúchos que conduziu à aceitação, por parte dos mesmos, das propostas da vanguarda. De tal modo que, o Modernismo, neste Estado, adquiriu muito mais um sentido de desenvolvimento do Simbolismo do que de ruptura com o passado. É preciso referir, conforme Zilberman (1980) que o movimento modernista não teve, no Rio Grande do Sul, um impacto imediato. A estudiosa retoma as palavras de Guilhermino César, quando este, ao diagnosticar a não repercussão imediata daquele movimento entre os gaúchos, a atribui a dois fatores:

as produções oriundas na nova estética não perderam seus vínculos com o Simbolismo; e a outra meta modernista – a ênfase na tradição local – coincidia com os resultados já alcançados pelo regionalismo, de modo que não houve solução de continuidade na literatura sulina. (ZILBERMAN, 1980, p.49).

À parte isto, é Mario Quintana quem dará continuidade, no âmbito local, à criação modernista e o faz em 1940, com a publicação de *A Rua dos Cataventos*, obra na qual coexistem tanto princípios modernistas – como a conversão do cotidiano em matéria poética e o prosaísmo na linguagem – quanto “resíduos parnasianos e simbolistas, mesmo que transfigurados” (TREVISAN, 2006, p.43). A julgar pela primeira publicação, já se poderia perceber que o poeta, no tocante a escolas literárias, não era rigoroso. Segundo Leite (1972), Mario Quintana não acreditava em escolas e por isso a influência do modernismo ortodoxo nele foi pequena, ainda que reconhecesse os benefícios do movimento. A propósito disso, afirma que apreciava Cecília Meireles justamente por sua independência em relação a escolas.

No que concerne ao tipo de composição escolhido para a estréia na literatura, “em plena época de desmoralização do soneto, publicou *A Rua dos Cataventos*, para reabilitá-lo e provar que era possível fazer poesia nessa forma, que uma libertação completa das formas inclui a aceitação sem preconceitos da forma antiga”. (LEITE, 1972, p.244). Augusto Meyer, ao falar sobre Quintana, emprega os adjetivos “rebelde” e “cabeçudo” e salienta que “foi por espírito de contradição, por teimosia e capricho, que ele escolheu para estreitar no prelo os sonetos da *Rua dos Cataventos*” (FACHINELLI, 1976, p.67), uma vez que já teria composto os poemas do *Aprendiz de Feiticeiro*.

Seja por espírito de contradição ou para dar novo fôlego ao soneto, o fato é que o poeta gaúcho compõe e publica 35 poemas mais ou menos metrificados quando todos os holofotes estavam sobre o verso livre. Rebelião? Atitude de quem revela independência em relação às correntes estéticas? É possível que sim, mas vale a pena pensar outro aspecto e buscar evidências nas palavras do próprio Mario Quintana.

Para Eliot (1991), o poema é anterior à forma. Esta resultaria do esforço de alguém para expressar um determinado conteúdo. No mesmo sentido aponta Quintana. Questionado a respeito do processo de criação do soneto, ele afirma que sempre que decidiu empreender a escrita de um soneto sobre um tema qualquer, nunca conseguiu criar algo de qualidade, e prossegue: “às vezes acho que é o poema que nasce com a sua forma, assim como a criança nasce de um jeito ou de outro, não é? De olhos azuis ou olhos pretos.” (FACHINELLI, 1976, p.154). Pelo que foi dito, podemos ver que Quintana jamais usa a forma como uma camisa-de-força para o conteúdo. Até porque “o que admiramos num soneto perfeito não é tanto a habilidade do autor em adaptar-se ao modelo, mas a perícia e a força através das quais harmoniza tal modelo àquilo que pretende dizer” (ELIOT, 1991, p.53). Se a questão é harmonizar forma e conteúdo, o mérito de Mario Quintana é verdadeiro, pois o poeta, se recorre à forma tipicamente parnasiana, nos apresenta textos que, por possuírem uma acentuação rítmica e por apresentarem, em alguns momentos, uma oscilação na métrica, se distinguem dos sonetos clássicos.

A postura de Quintana em relação à rima – recurso obrigatório para os parnasianos, e que deveria ser rica – não diverge da sua postura em relação ao soneto. O poeta considera válido o emprego da rima sempre que necessário e desde que fosse para enriquecer o poema. “A rima? Não é tão importante assim. Mas às vezes ajuda muito. Espero que aqueles que lêem minha poesia tenham notado que eu sempre emprego a rima quando esta é necessária para a ênfase ou qualquer outro motivo”. (FACHINELLI, 1976, p.154). Assim, o poeta defende a rima enquanto recurso técnico, mas, a exemplo dos modernistas de 22, combate a sua obrigatoriedade.

Além de, em certa medida, escapar da rigidez na forma, o poeta vai recusar a linguagem empolada, preferindo a coloquial, que se harmonizava melhor com a matéria poetizada. Desse modo, temos, em Quintana, um poeta que incorpora as novidades trazidas pela vanguarda sem desprezar o passado, um poeta que demonstra ter

consciência do que afirma Eliot: a tradição é fruto do labor artístico. De maneira que o poeta ao escrever, traz as marcas não apenas da sua geração, mas o que existiu antes dele também o acompanha, uma vez que a poesia é “um todo vivo de toda a poesia já escrita” (ELIOT, 1962, p.28).

O primeiro livro de Quintana alia, aos resíduos simbolistas e parnasianos, aquele que, para o escritor, foi, junto com a maior liberdade formal, o grande benefício do modernismo: a quebra da distinção entre motivos poéticos e não poéticos. N’*A Rua dos Cataventos*, o poeta, em versos de tom marcadamente individual, poetiza o cotidiano, o ritmo da rua, as pequenas coisas, bem ao gosto da estética modernista. Mas vai, também, voltar sua atenção para a infância, exilar-se em Trebizonda e teorizar sobre o fazer poético.

3 A poesia e a sua eterna ronda

O primeiro verso de um dos poemas mais comentados de Mario Quintana valeu ao poeta o rótulo de alienado. Vamos ao soneto:

Eu nada entendo da questão social.
Eu faço parte dela, simplesmente...
E sei apenas do meu próprio mal,
Que não é bem o mal de toda gente,

Nem é deste Planeta... Por sinal
Que o mundo se lhe mostra indiferente!
E o meu Anjo da Guarda, ele somente,
É quem lê os meus versos afinal...

E enquanto o mundo em torno se esbarronda,
Vivo regendo estranhas contradanças
No meu vago País de Trebizonda...

Entre os Loucos, os Mortos e as Crianças,
É lá que eu canto, numa eterna ronda,
Nossos comuns desejos e esperanças!
(QUINTANA, 1976, p.8)

Um soneto em versos decassílabos, no qual predominam versos heróicos. As rimas estão presentes no poema e a maioria se encaixa naquilo que os parnasianos considerariam rimas ricas – entre palavras de classes gramaticais diferentes -, mas

encontramos também rimas com palavras de mesma classe gramatical, o que corrobora o não dogmatismo de Quintana no que diz respeito a este recurso.

Nos dois quartetos temos a colocação do problema: o eu lírico não está afinado com a realidade que o circunda. Quando o eu lírico afirma nada entender da questão social, (e creio que neste caso podemos identificar este eu lírico, sem maiores constrangimentos, com o poeta), a rigor, não significa que ele desconheça ou dê de ombros para os problemas sociais. Mas que simplesmente tais questões não seriam tratadas diretamente em sua poesia. Esta trataria do seu próprio mal: não ser ouvido, “viver numa certa época e sociedade que se mostram indiferentes à poesia, ou àquilo que, no ser humano, faz brotar a palavra poética.” (BECKER, 1996, p.33).

Segundo Alfredo Bosi (2000), entre os antigos, ao poeta era atribuído o poder de nomear e, por ser considerado o doador de sentido, ocupava um lugar de destaque na sociedade, a tal ponto que, na Grécia, Homero era tido como um deus. Na sociedade capitalista, entretanto, o poeta perdeu o *status* de doador de sentido, usurparam-lhe o poder de nomear e quem dita as regras é a ideologia dominante. “As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de *status*” (BOSI, 2000, p.164). Assim, a poesia que, desde o seu surgimento, esteve em sintonia com a sociedade, a partir da segunda metade do século XIX veio a colocar-se em oposição à sociedade.

Se a realidade não acolhe o poético, resta ao poeta, enquanto as pessoas se engalfinham em busca dos seus próprios interesses, reger estranhas contradanças. Para isso, ele elege o país de Trebizonda como lugar ideal e escolhe a companhia dos “excluídos pela civilização racionalista” (BECKER, 1996, p. 35). Entretanto, este exílio do poeta não significa resignação ou desistência, mas resistência. Resistência que se pode derivar, conforme aponta Paulo Becker, do substantivo ronda. Assim, o poeta segue cantando, vigilante, atento, em um espaço mais receptivo à poesia. O poeta é, então, o regente dessas estranhas contradanças, o responsável por um canto que, rejeitado pela sociedade, encontra ressonância nos indivíduos, cujas atitudes não estão subordinadas ao aparato capitalista.

No soneto XVII d’*A Rua dos Cataventos*, Quintana emprega versos decassílabos líricos e heróicos. Se no tocante à métrica, ele obedece ao padrão clássico, já não

podemos afirmar o mesmo no que diz respeito às rimas: novamente não demonstra preocupação com rimas pobres ou ricas.

Da vez primeira em que me assassinaram,
Perdi um jeito de sorrir que eu tinha...
Depois, de cada vez que me mataram,
Foram levando qualquer coisa minha...

E hoje, dos meus cadáveres, eu sou
O mais desnudo, o que não tem mais nada...
Arde um toco de Vela amarelada...
Como o único bem que me ficou!

Vinde! Corvos, chacais, ladrões de estrada!
Ah! desta mão avaramente adunca,
Ninguém há de arrancar-me a luz sagrada!

Aves da noite! Asas do horror! Voejai!
Que a luz, trêmula e triste como um ai,
A luz de um morto não se apaga nunca!
(QUINTANA, 1976, p.20)

Os sucessivos assassinatos que sofreu deixaram marcas, acarretaram perdas significativas. Depois de todos os golpes, o eu lírico está arrasado, mas resta-lhe um bem: um toco de vela amarelada. Se identificamos, como no soneto anterior, o eu poético com o próprio poeta, podemos entender este toco de vela como metáfora para a poesia. Esta luz sagrada permanece, ninguém conseguirá arrancar-lhe, porque a poesia sobrevive a todos os combates.

A idéia do sofrimento, da nostalgia pelas perdas é uma constante na obra de Quintana e pode ser observada no soneto VIII. O eu lírico recorda a infância – “dias de uma luz tão mansa” – e lamenta a perda dos privilégios infantis.

A memória tem um papel importante neste soneto. Segundo Bergson (1990), as nossas experiências passadas não ficam isoladas do presente, mas se comunicam continuamente com ele. Além disso, é do presente que parte o apelo, ao qual, as lembranças respondem. Ora, o eu lírico recorda a infância – e o voltar-se para a infância é uma característica do Simbolismo, produto do descontentamento com o presente – porque lá residia a felicidade. Felicidade que o caráter inexorável da passagem do tempo destrói ao provocar a perda da inocência e a transição para a vida adulta. A infância adquire, assim, o status de paraíso perdido e o abandono dos brinquedos, é acompanhado por “um vento de desesperança”.

Mas veio um vento de Desesperança
Soprando cinzas pela noite morta!
E eu pendurei na galharia torta
Todos os meus brinquedos de criança...
(QUINTANA, 1976, p.11)

Na obra *Filosofia em Nova Chave*, Langer (1989, p.130) ensina que a transição da infância para a adolescência é acompanhada pela diminuição da experiência onírica e pelo deslocamento das associações simbólicas e subjetivas, as quais cedem espaço às práticas. Além disso, as percepções se alinham de forma mais imediata em ordem objetiva, ficando menos carregadas de sensação e fantasia. Essas características próprias à infância – o sonho, a imaginação, as associações simbólicas – são também inerentes ao fazer poético. Daí decorre a identificação com as crianças. Logo, o eu lírico segue sendo um menino porque manteve os requisitos necessários para o florescimento do poético.

Eu quero os meus brinquedos novamente!
Sou um pobre menino... acreditei!...
Que envelheceu, um dia, de repente!...
(QUINTANA, 1976, p.11)

O soneto XXXII exemplifica bem esta associação entre poesia e infância. Aqui o eu poético fala a uma 2ª pessoa e descreve a cena de uma reunião, onde esta 2ª pessoa, provavelmente um poeta, em meio à mediocridade do ambiente, no momento em que o prefeito iria

discursar, cai em estado de poesia. Tomado pelo “mal sagrado”, o indivíduo sai a perambular e pára junto a um salgueiro doente.

Paraste enfim junto a um salgueiro doente,
Um salgueiro que espiava sobre o rio
A primeira estrelinha... E, longamente,

Também ficaste à espera (quanta ânsia!)...
Mas a estrelinha, como um sonho, abriu,
Longe, no céu azul da tua infância!
(QUINTANA, 1976, p.35)

A simbologia do salgueiro é vasta. Conforme Chevalier (1991), no Ocidente, o salgueiro chorão é comumente identificado com a morte, uma vez que a morfologia desta planta, encontrada normalmente na beira dos rios, inspira sentimento de tristeza. O salgueiro macho, por sua vez, simboliza a pureza. Notemos que, no poema, o salgueiro é doente e espera a primeira estrelinha, como se esta pudesse trazer-lhe um consolo ou um alívio para a sua dor. Contudo, a estrelinha, esperada também pelo poeta, se abre na infância. Metaforicamente, a estrelinha pode ser a pureza, a fantasia, ou a poesia. E, outra vez, ela se localiza na infância, fase em que, como atesta a expressão “céu azul”, houve felicidade.

A relação entre poesia e infância é uma constante na obra do poeta. Em um dos poemas mais célebres de Mario Quintana, “O auto-retrato”, não pertencente ao livro *A Rua dos Cataventos*, ela volta a aparecer.

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!
(QUINTANA, 2007, p.138)

Desta vez, temos um soneto cujos versos – à exceção do 2º verso do 1º quarteto e do 2º do 1º terceto, que possuem três sílabas poéticas – são de sete sílabas poéticas, a redondilha maior, métrica característica das canções populares. A última sílaba tônica de cada verso sempre é acentuada. Os demais acentos ora recaem sobre a terceira sílaba ora sobre a quinta. As rimas são usadas livremente. Ao fazer seu auto-retrato, um trabalho cuidadoso, minucioso, como indica o segundo verso, o eu lírico se pinta elementos da natureza e coisas intangíveis. O retrato é mais sugestivo que descritivo e mais imaginativo que realista. No primeiro terceto reside o porquê do auto-retrato: a busca constante da semelhança. Por fim, se o que resta é um desenho feito por uma criança e por um louco – desenho resultado da imaginação, do sonho e do delírio –, já sabemos a quem o poeta se assemelha. Mais uma vez ele se coloca – a exemplo do que ocorre no primeiro soneto que analisamos, quando regia estranhas contradanças em companhia das crianças, dos mortos e dos loucos – junto às crianças e aos loucos, seres guiados pela emoção e não pelo raciocínio lógico.

A idéia de que a poesia nasce do delírio e da ausência de razão está presente no Íon, um diálogo da juventude de Platão. Neste diálogo, Sócrates interroga ao rapsodo Íon por que ele afirma ser capaz de falar sobre Homero, mas quando se trata de falar sobre outros poetas, ele não apenas diz não ser capaz como confessa que cochila. Sócrates prova a Íon que a sua atuação não é arte nem depende do conhecimento, – se fosse arte, ele seria capaz de falar sobre outros poetas – mas da inspiração. O mesmo ocorre com todos os poetas: a criação poética se processa em um momento de ausência da razão, de possessão, de inspiração divina. “O poeta é coisa leve, e alada, e sagrada e não pode poetar até que se torne inspirado e fora de si, e a razão não esteja mais presente nele” (PLATÃO, 2007, p.33). Ainda segundo Platão, os mesmos efeitos são provocados nos espectadores, ou seja, os ouvintes, em contato com a poesia, ficam fora de si, perdem a razão.

Consciente do efeito exercido pela poesia sobre os indivíduos, Platão expulsa os poetas da República, usando como justificativa o fato de as fábulas, segundo ele, estarem repletas de mentiras sobre os deuses, não servindo para instruir a juventude. Conforme Platão (2001), é necessário vigiar os autores de fábulas e selecionar apenas as

fábulas boas para contar às crianças, para, desse modo, moldar a sua alma. Entre as fábulas que devem ser rejeitadas, por serem falsas, estão as de Homero e as de Hesíodo, poetas propagadores das maiores mentiras sobre os deuses: lutas entre deuses, vingança de filho contra pai, etc. Ora, se os deuses eram os modelos, as pessoas tenderiam a reproduzir o comportamento dos mesmos. Na verdade, Platão, por acreditar na influência da poesia na formação do caráter dos indivíduos, reivindica um tipo de arte que seja educativa.

No livro X da *República*, o filósofo ratifica a expulsão dos poetas da cidade ideal e justifica dizendo que o material, do qual o poeta se utiliza na imitação, impulsiona o lado irascível, insensato, dos indivíduos. Segundo Platão (2001), a lei afirma que o belo, nas situações difíceis, é conservar a calma, o equilíbrio, eliminando toda indignação e lamentação. Esta seria a melhor maneira de agir diante da adversidade. Ocorre que a poesia acaba por lisonjear a parte da alma que não é a melhor e provoca a perda da razão. Daí a não aceitação dos poetas numa “cidade que vai ser bem governada”, já que “o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo”. (PLATÃO, 2001, p. 469).

Podemos perceber que é a crença que tem no poder da poesia sobre as pessoas que conduz o filósofo a expulsar os poetas da cidade ideal. Notemos que, para Platão, a poesia influencia negativamente os indivíduos. Posição diversa encontramos em Mario Quintana. No poema “Se eu fosse um padre” é atribuído um poder à poesia. Vejamos que poder é este:

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!
(QUINTANA, 2007, p.131)

Aqui, o eu lírico se coloca na posição de guia espiritual e afirma que para doutrinar, usaria, em vez de escrituras sagradas, a poesia. Ele explicita o motivo da sua opção pela poesia no último terceto: a poesia purifica a alma. Se ela tem esse poder purificador é porque consegue, antes, levar os indivíduos ao arrependimento, para, depois, conduzi-los a Deus. Ainda que não fale de Deus, a poesia conduz até Ele.

Vale a pena refletir sobre este soneto, retomando o primeiro poema que analisamos. Ali, o poeta se refugiava no país de Trebizonda porque, despojado das suas vestes de doador de sentido, percebe que, no mundo do consumo e do interesse, não há espaço para a poesia. Podemos vislumbrar nos versos de “Se eu fosse um padre” o desejo de restaurar aquele antigo estado de coisas em que o poeta tinha o poder de nomear, era o “guardião da palavra” (PAZ, 1984, p.62). Dizer que a poesia conduz a Deus equivale a querer recobrar o lugar do poeta como um intermediário entre o homem e o poder supremo. Esta concepção já estava presente nos românticos e em Rimbaud: o poeta como um profeta, um vidente, por intermédio de quem o espírito fala.

Ao afirmar o efeito catártico¹ da poesia, Quintana advoga pelo reconhecimento da importância da mesma na vida das pessoas. O poema pode ser lido, então, como um canto pela reabilitação da poesia, o que, tendo em vista a indiferença dos indivíduos ao poético, se faz necessário.

De acordo com Trevisan (2006) uma das maiores preocupações da poesia contemporânea é “reconduzir o leitor à intimidade”, “obrigá-lo a apalpar-se por dentro” (TREVISAN, 2006, p.79). A justificativa para esta preocupação reside nas transformações decorrentes da Revolução Industrial: as relações físicas e psíquicas da sociedade adquiriram maior mobilidade, as pessoas são submetidas, todos os dias, a um bombardeio de ruídos, imagens e informações, com uma velocidade tal, que não há tempo para refletir. A finalidade da poesia é, exatamente, propiciar aquilo que o ritmo

¹ No sentido de purificação dos sentimentos e das emoções.

da vida moderna nega aos indivíduos: a reflexão. Para tanto utiliza como técnica a repetição. “Sem esta não existe o ritmo. Repetir é voltar ao ponto de partida. Ora, se o fluxo não pára, não pode haver reflexão, e, obviamente, sem ela não pode haver poesia” (TREVISAN, 2006, p.80). Nesse sentido, a poesia de Quintana, ao provocar a reflexão, arranca o leitor do seu mundo habitual, povoado de automatismos e governado pelo tempo.

A propósito do tempo, na totalidade da obra de Mario Quintana, há uma certa revolta contra o controle exercido pelo tempo sobre a vida das pessoas e um inconformismo com as perdas que o transcurso do tempo motiva. O poeta tanto está em desacordo com a temporalidade que, no soneto “Ah, Os Relógios”, ele afirma que a vida das pessoas submissas ao tempo “até parecem mais uns necrológios”. O emprego desta palavra relaciona a vida dos indivíduos à morte.

Porque o tempo é uma invenção da morte:
não o conhece a vida - a verdadeira -
em que basta um momento de poesia
para nos dar a eternidade inteira.
(QUINTANA, 1997, p.146)

Se as pessoas estão submetidas ao tempo, a poesia não está. O poético, uma vez que surge num tempo vertical, instantâneo e pleno, escapa a toda e qualquer regulação pelo relógio, este, por ser símbolo da civilização técnica, se converte em um objeto abominável, e o tempo interior acaba constituindo “o refúgio de uma lírica que se esquia à realidade opressora” (FRIEDRICH, 1991, p.24). O tempo horizontal, que rege a nossa vida diária, organizado enquanto duração, enquanto continuidade, é rejeitado pelo tempo vertical do poético. Este tem como principal característica a intensidade. Logo, um momento de poesia pode conter tal intensidade e beleza a ponto de proporcionar uma experiência tão singular, que equivaleria à eternidade. Esta é a verdadeira vida, a vida ideal, não governada pelo relógio. Sim, porque a outra, a que obedece incondicionalmente aos desígnios do tempo, é morte, é ausência de poesia, é automatismo. Na vida verdadeira, a poesia produz um desconforto, liberta dos automatismos e das convenções.

No artigo intitulado *El arte como artificio*, Shklovski (2004) postula que a atividade dos indivíduos tende para a rotina e que a nossa percepção vai se tornando

automatizada, de tal forma que um objeto está diante de nós, sabemos disso, mas já não o vemos. Assim, a vida das pessoas transcorre inconscientemente. E, se a vida transcorre inconscientemente é como se não houvesse existido vida. A arte está aí justamente para dar sensação de vida. A finalidade da arte e, por extensão, da linguagem poética é anular os automatismos da percepção e dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento. Nisto consiste o processo de singularização dos objetos.

A poesia de Quintana opera esta singularização dos objetos, desautomatiza a percepção e desinstala o leitor do seu mundo habitual. E, se a obediência ao tempo é um dos ingredientes infalíveis deste mundo habitual, então, a poesia subverte as regras e dá o seu grito de insubordinação: “eu quero os meus brinquedos novamente” e “o tempo é uma invenção da morte”.

4 Por fim: a cura para a alma e a experiência nova

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso.²

Não encontrando acolhida na sociedade, a poesia se coloca na contramão dos discursos dominantes e resiste ao aparato do consumo, da ideologia e aos “objetos de não amor”, que transformam os indivíduos em autômatos, deixando-os insensíveis à palavra poética. Como a poesia resiste? Conforme vimos nos sonetos de Quintana, a resistência pode estar: camuflada em um exílio, junto aos não formatados pela ideologia, de onde o poeta permanece vigilante; no voltar-se para a infância, identificando-a como o lócus privilegiado para o florescimento do poético; na reivindicação de um lugar para a poesia ou na insubmissão àquele que é o regulador da vida dos indivíduos (o tempo).

Da leitura destes sonetos de Mario Quintana podemos extrair, entre outras coisas, duas funções da poesia na vida das pessoas. A primeira é propiciar a fuga às garras do tempo e a segunda é conduzir a uma experiência nova.

² BOSI, 2000, p.169.

Ora, se a passagem do tempo provoca no eu lírico, e nos indivíduos de modo geral, a angústia e o desencanto diante da realidade, a poesia, por não seguir o tempo da vida, organizado enquanto duração, pode “curar a alma que sofre – em particular a que sofre com o tempo, que sofre de *spleen* – por meio de uma vida rítmica, por um pensamento rítmico, por uma atenção e um repouso rítmicos” (BACHELARD, 1988, p.9). A poesia cura a alma porque em um minuto nos dá a eternidade.

Este um minuto de poesia, que proporciona a eternidade inteira, é a experiência nova, sempre comunicada pela poesia: “uma nova compreensão do familiar ou a expressão de algo que experimentamos e para o qual não temos palavras – o que amplia nossa consciência ou apura nossa sensibilidade.” (ELIOT, 1992, p.29). A poesia faz o leitor ver o real de outra maneira, “faz o leitor ver o que este se limitava a olhar” (FACHINELLI, 1976, p.143). É como se o poema arrancasse, por um instante, da realidade, o leitor e, este, ao retornar para o mundo, depois de ser tomado pela poesia, é outro, porque a sua aventura não fica “impune”. Quem lê estes sonetos de Quintana que o diga.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1988.
- BECKER, Paulo. **Mario Quintana: as faces do feiticeiro**. Porto Alegre: Ed. Universidade: UFRGS/EDIPUCRS, 1996.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- ELIOT, T. S. **Ensaio de Doutrina Crítica**. Lisboa: Guimarães, 1962.
- _____. **De poesia e poetas**. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1992.
- FACHINELLI, Nelson. **Mario Quintana, vida e obra**. Porto Alegre: Bels, 1978.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- LANGER, Susanne K. **A Filosofia em Nova Chave**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **Modernismo no Rio Grande do Sul**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- _____. **Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- QUINTANA, Mario. **Antologia Poética**. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- _____. **Quintanares**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.
- _____. **Nova Antología Poética**. São Paulo: Globo, 2007.
- SHKLOVSKI, Viktor. El arte como artificio. In: TODOROV, Tzvetan (Org). **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.
- TREVISAN, Armindo. **Mario Quintana Desconhecido**. Porto Alegre: Brejo, 2006.
- YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. **A memória lírica de Mario Quintana**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.
- ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.