

O Poeta na Redação ·

Paulo Becker

Universidade de Passo Fundo

Mário Quintana, nascido no dia 30 de julho de 1906, em Alegrete (RS), apesar de ter seus poemas publicados em revistas e jornais desde a década de 1920, tardou a reuni-los em livro. Apenas em 1940 sai *A rua dos cataventos*, obra com que o autor pretendia demonstrar que “sonetos também eram poemas”¹, em uma época na qual esta forma andava desprestigiada, devido ao despreço dos modernistas por qualquer espécie de composição que pudesse ser associada às noções de fórmula ou fôrma.

Os 35 sonetos da *Rua*, entretanto, se mostravam algumas marcas simbolistas, rejeitavam de modo consciente a armadura clássica. A linguagem simples, os temas do cotidiano, o eventual emprego de versos assimétricos, a recusa da chave de ouro parnasiana e, sobretudo, o tom descontraído e freqüentemente humorístico mostram um poeta afinado com o espírito libertário que preside o Modernismo. Conforme o próprio Quintana, seu desejo era o de compor “um soneto de mãos no bolso”, cujo andamento lembrasse, pela naturalidade e descompromisso, a figura de um vagabundo que “ao partir não imaginasse aonde iria chegar”².

¹ Esta pesquisa deve muito a Ozy Pinheiro Souto, que me cedeu sua coleção particular dos suplementos “Caderno de Sábado” e “Letras & Livros”, e à colaboração de Juliana Bortolin de Lima, aluna bolsista de iniciação científica da Fapergs.

¹ “De uma entrevista concedida a Edla van Steen”, *Da preguiça como método de trabalho*, p. 144.

² “Desde muito”, *Caderno H*, p. 134.

Desde a *Rua* se evidencia um posicionamento claro do poeta diante da tradição da lírica. Esta não é rejeitada nem sacralizada, mas tomada como ponto de partida para a elaboração de formas novas, capazes de expressar as mais distintas experiências vitais. A tradição é alargada, através da introdução de novas técnicas e procedimentos criativos que a tornam mais maleável sem, entretanto, pulverizá-la.

Aliás, convém falar aqui de tradições, no plural, já que Quintana, extremamente versátil, não se restringe à criação de poemas que se colocam na esteira da poesia formal. Em *Canções*, de 1946, ele apresenta, significativamente, composições calcadas nas populares cantigas de roda e nos acalantos, isso após estrear em livro como sonetista. Em *Sapato florido*, de 1948, envereda pela forma ambígua do poema em prosa, reunindo textos anteriormente publicados na seção "Do caderno H", que assinava na revista *Província de São Pedro*, da editora Globo, desde 1943. Ainda de 1948 é *O batalhão das letras*, obra dirigida ao público infantil. *O aprendiz de feiticeiro*, de 1950, congrega poemas em verso livre, de feição surrealista, perfeitamente ajustados ao receituário do Modernismo. Por fim, o *Espelho mágico*, publicado em 1951, retoma a forma do epigrama clássico.

Em 1953, Quintana ingressa na redação do *Correio do Povo*, jornal em que passa a publicar a seção "Do caderno H", semanalmente, por três décadas consecutivas. Primeiramente, a seção sai no "Suplemento", página literária integrada ao corpo do jornal. De 1967 a 1980, passa a figurar no encarte "Caderno de Sábado" e, de 1981 a 1984, no encarte "Letras & Livros". O título da seção remete, segundo palavras do poeta, às contingências que cercam a produção dos textos ali publicados: "Caderno H porque todas as coisas acabavam sendo escritas na última hora, na hora H, na hora final."³ A produção, em ritmo acelerado e intenso, fica sujeitada à coerção dos prazos extremamente curtos de publicação. Esse fato teve, como se verá, conseqüências relevantes na composição dos textos e na configuração final da obra do poeta.

Deve-se notar, inicialmente, que Quintana, após publicar cinco livros de poemas em onze anos, fica sem lançar novos títulos por duas décadas. Isso porque *Poesias*, de 1962, e *Antologia poética*, de 1966, consistem em reuniões das obras anteriormente publicadas. Excetuando-se *Pé de pilão*, de 1968, que é direcionado às crianças, o poeta só vai apresentar novo livro em 1973. Trata-se do *Caderno H*, que já deixa evidente, a partir do próprio título, ter-se originado a partir de material produzido inicialmente para a seção homônima publicada semanalmente no jornal. Terão a mesma origem vários livros posteriores, como *A vaca e o hipogrifo*, de 1977, *Da preguiça como método de trabalho*, de 1987, e *Porta giratória*, de 1988.

A periodicidade semanal da seção "Do caderno H", se força Quintana, por um lado, a manter uma produção continuada e abundante, restringe-lhe, por outro lado, a possibilidade de elaborar poemas. Essa situação paradoxal deriva do fato de que o poema exige um trabalho de artesanato que é lento, demorado e de conclusão imprevisível, como reconhece o próprio Quintana em texto dirigido a um aprendiz no ofício⁴.

Mesmo que o poeta ganhe espaço, há que se verificar o que a poesia perde em densidade e capacidade de permanência ao submeter-se às contingências do novo veículo. A urgência dos prazos e a submissão da produção ao tempo do relógio timbram a criação lírica com a marca da modernidade. Não há como manter, nesse contexto, o mesmo apuro formal, nem as marcas míticas da inspiração, da espontaneidade e da raridade, comumente associadas a esse gênero de produção literária.⁵

Paradoxal também é a presença do poeta na redação de um jornal, considerados os vínculos deste último com o contingente e o transitório. Difundindo notícias e informações supostamente objetivas ou fazendo a crônica da alta sociedade, do esporte e da moda, abrindo espaço para o debate da vida pública ou veiculando propaganda paga, o jornal não apenas se mostra impermeável, mas também francamente contrário ao gênero lírico. Orienta-se para o prático e o imediato, e sua composição dá-se de forma padronizada (até mesmo para atender à

³ Trecho de entrevista que consta do fascículo 6 da série "Autores Gaúchos", destinado a Quintana, p. 8.

⁴ "Carta", *Caderno H*, p. 136-139.

⁵ Theodor Adorno, "Lírica e sociedade", em *Textos escolhidos*, pp. 193-208.

pressão dos prazos para publicação, sempre exíguos quando se trata de um diário). Em função de sua natureza, torna-se descartável, quase sempre, imediatamente após a sua leitura.

Outros objetivos e outra permanência são buscados pela lírica. No poema intitulado "Dedicatória", Quintana arrisca um rápido contraste entre a poesia e o jornalismo:

DEDICATÓRIA

*Quem foi que disse que eu escrevo para as elites?
Quem foi que disse eu escrevo para o bas-fonds?
Eu escrevo para a Maria de Todo o Dia,
Eu escrevo para o João Cara de Pão.
Para você, que está com este jornal na mão
e de repente descobre que a única novidade é a poesia:
o resto não passa de crônica policial-social-política
e desde que você aprendeu a ler os jornais proclamam que "a situação
[é crítica]!"*

*Mas eu escrevo é para João e Maria
a quem isso, naturalmente, pouco importa. . .
porque sempre estão na idade crítica.
Sim, eu escrevo para João e Maria.
Por isso as minhas palavras são simples como a água
E o meu poema é um copo d'água na mão.⁶*

Rejeitando os rótulos de poeta das elites ou poeta da escória social, e endereçando seus poemas ao cidadão comum (João e Maria), empenhado na contínua luta pela sobrevivência, Quintana pretende que a poesia apresente para esse cidadão, que o lê no jornal, a única novidade, e que as palavras do poeta são simples e necessárias como a água. Contrária, assim, o consenso de que os noticiários detenham o monopólio da novidade, uma vez que essa novidade se revela como a infundável repetição do mesmo ("e desde que você aprendeu a ler os jornais proclamam que 'a situação é crítica!'"). Só isso bastaria para colocar em xeque a própria instituição do jornalismo, ou, pelo menos, daquele jornalismo que sobrevive exclusivamente às

custas do fetichismo dos fatos. Mas o poema vai além, sugerindo, nas entrelinhas, que o jornal, por oposição ao poema, usa uma linguagem complicada e apresenta matérias que, em seu conjunto, não se mostram necessárias para o leitor/cidadão comum.

A relação do poeta com o veículo jornalístico já fora abordada por Quintana, anteriormente, em termos semelhantes. No texto intitulado "Novidades", por exemplo, ele reclama que cada dia seja preciso escrever sobre uma coisa nova, mas que as únicas novidades existentes dizem respeito à moda, aos eletrodomésticos e aos fármacos usados para modelar o corpo. E segue, denunciando os jargões dos políticos e dos economistas, de forma sarcástica:

*O resto, quase o que só se lê, são ninharias: seqüestros, estupros, assaltos e outras coisas que ficam além do alcance do vulgo. Resta a política, mas agora em mãos de especialistas, de modo que a gente fica igualmente por fora. Parece que diante de tudo isto a única solução é fabricar fogos de artifícios, girândolas, busca-pés e traques, na falta de outras coisas menos líricas.
Mas os cartolas dirão que não é tempo de lirismos. Ouçamos, pois, o que digressionam eles sobre assuntos econômicos. Isto sim, é que toca a todos nós nestes tempos bicudos. Como?! Não entendeste nada? E alegas que é porque eles falam economês? Nada disto, meu santo. Eles acabam de expressar-se no mais puro chinês!⁷*

O lirismo, como percebe Quintana, encontra-se excluído do campo das preocupações graves, e seu espaço de circulação social é restrito.

Não deixa de ser contraditório, porém, que esses juízos negativos acerca do jornal sejam publicados nas páginas de um jornal. Mas essa contradição permeia, igualmente, a atividade de Quintana na redação do *Correio do Povo*. Pois, embora seja ele, incontestavelmente, um poeta moderno, não deixa de con-

⁶ "Caderno de Sábado", 10.12.77.

⁷ "Caderno de Sábado", 23.04.77.

fessar-se um "romântico de sempre"⁸, e não teria dificuldades em subscrever as palavras de Wordsworth, segundo as quais a poesia emerge da "emoção acumulada na tranqüilidade"⁹.

Esclareça-se que os vínculos de Quintana com a estética romântica, aqui apontados, não buscam reconhecer o autor como um romântico tardio, mas partem da observação, já feita por Hugo Friedrich, de que a poesia moderna, como um todo, não deixa de ser um "Romantismo desromantizado (*entromantierte Romantik*)"¹⁰, ou seja, um Romantismo despido de seus aspectos confessionais e sentimentais.

Retornando à clássica formulação de Wordsworth, se a poesia precisa da tranqüilidade para manifestar-se, esta só poderá ser encontrada numa sala de redação a partir de um recolhimento interior do poeta. Quintana se refere a isso numa entrevista: "Por mais barulho que façam em torno, numa sala de redação por exemplo, eu fico dentro de – como direi? – de uma redoma? Vá lá! Eu fico dentro de uma redoma de silêncio, um silêncio que só eu sei escutar."¹¹ É nesse alheamento intencional daquilo que o cerca que Quintana encontra o estado de passividade necessário à criação poética.

Claro que o simples barulho não é o entrave maior à almejada tranqüilidade, mas apenas uma manifestação exterior do conjunto de relações de produção novas a que o poeta se encontra submetido. Ele é pago para escrever, e deve cumprir prazos preestabelecidos, como qualquer outro jornalista ou cronista. Referindo-se a isso, diz ironicamente o poeta: "O que tem de bom o jornalismo é que eu antes vivia fazendo conversa fiada: agora faço conversa paga."¹²

Poesia versus prosa

Produzir semanalmente textos para a seção "Do caderno H", sob a tácita exigência de referir-se a coisas novas ou atuais,

⁸ "Caderno de Sábado", 20.04.74.

⁹ Wordsworth, "Prefácio às *Baladas líricas*", em Luiza Lobo, *Teorias poéticas do Romantismo*, p. 184.

¹⁰ Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*, p. 30.

¹¹ "Caderno de Sábado", 27.09.80.

¹² "Caderno de Sábado", 19.06.76.

poderia forçar Mario Quintana a voltar-se exclusivamente para o gênero da crônica. Aliás, outros poetas que ocuparam um espaço semelhante na mídia impressa fizeram essa opção, como é o caso de Carlos Drummond de Andrade, que dedicou 64 anos ao jornalismo, mantendo-se como cronista regular dos jornais cariocas *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* por trinta anos seguidos (de 1954 a 1969 no primeiro, de 1969 a 1984 no segundo), à mesma época em que Quintana produzia seu "Do Caderno H". O caminho do poeta gaúcho, porém, foi diverso, adotando a crônica apenas eventualmente.

Nota-se, na produção de Quintana para seu "Do caderno H", uma tensão constante entre a poesia e a prosa. Significativamente, *Sapato florido*, primeiro livro composto a partir de material anteriormente produzido para essa seção, traz como epígrafe um trecho de Molière que discute a questão dos gêneros. Trata-se de um diálogo, retirado da peça *Le Bourgeois Gentilhomme*, no qual M. Jourdain, um novo-rico, pede a seu professor de filosofia que o ajude a escrever um bilhete para uma dama da nobreza, a quem pretende conquistar. O bilhete, porém, não deveria ser nem em prosa nem em verso. O professor insiste que M. Jourdain opte por uma forma ou outra. "Por quê?", pergunta este.

A mesma recusa em optar por um gênero definido é manifestada por Quintana, através de seus textos. Entre eles, encontramos os que podem ser enquadrados em alguma forma definida (poema, conto, crônica, epigrama, provérbio, entre outros), e os que não se ajustam às determinações de qualquer forma consagrada. Para os últimos, a crítica chegou a empregar a designação "prosa poética", que desagradava o autor, como ele mesmo confessa: "Mas que mania tem o pessoal de chamar de poesia a tudo quanto escrevo! Ou pior: dizem que é prosa poética. "Prosa poética" me cheira a esses bolos a que espalham por cima uns confeitos para enfeitá-los."¹³

Gilberto Mendonça Teles, seguindo sugestão contida em um poema de Quintana ("Que eu vou passando e passando,/ Como em busca de outros ares.../ Sempre de barco passando,/

¹³ "Caderno de Sábado", 21.04.79.

Cantando os meus quintanares...¹⁴), sugestão essa já aproveitada por Manuel Bandeira no poema com que saudou Quintana numa homenagem da Academia Brasileira de Letras, resolve empregar a designação "quintanares" para denominar todo tipo de texto produzido por Quintana que não se encontre em verso:

A obra de Mário Quintana (...) atualiza a forma simples do provérbio, quer dizer, utiliza-se dela para construir um tipo de texto que se torna exemplar na literatura brasileira, uma vez que o seu texto – os seus quintanares – não é mero reduplicador das formas simples.¹⁵

Essa solução, que procuraria enfatizar o formato singular ou, até mesmo, pessoal, que Quintana conseguiu imprimir a seus textos destinados à seção "Do caderno H", embora devesse soar lisonjeira para o poeta, nada esclarece, entretanto, sobre a verdadeira natureza de tais textos.

A suposição de Teles, de que boa parte dos "quintanares" derivaria de uma atualização da forma simples do provérbio (ou, mais propriamente, da locução, segundo as categorias criadas por André Jolles¹⁶), não resiste a uma análise mais demorada. Registre-se, a título de exemplo, que Teles inclui contraditoriamente entre os "quintanares" os 111 quartetos que compõem o *Espelho mágico*, embora todos eles sejam versificados e se enquadrem perfeitamente na forma clássica do epigrama.

Levando-se em conta que, entre a infinidade de textos produzidos para a seção "Do caderno H" (dos quais parte foi recolhida posteriormente em livro), há bom número que pode ser classificado sem problemas nas diversas formas literárias tradicionais, a designação genérica "quintanares" só mesclaria num todo indiferenciado diferentes tipos de textos que poderiam ser facilmente distinguidos entre si, aumentando o problema em vez de solucioná-lo.

¹⁴ "Canção de barco e de olvido", *Poesias*, 56.

¹⁵ Gilberto Mendonça Teles, *Estudos de poesia brasileira*, p. 240.

¹⁶ Ver André Jolles, *Formas simples*, p. 132 e seguintes.

Parece-me preferível que se mantenha a filiação dos textos às formas consagradas, quando possível (por exemplo, o texto "Dedicatória", transcrito acima, pode ser classificado como poema em verso livre), e reservar para os demais a designação de poemas em prosa, desde que eles apresentem as características essenciais do texto lírico (ritmo, imagem, semantização do significante), apesar de prescindirem do verso¹⁷, como ilustra o texto abaixo:

VELHA ESTAMPA

A última vez em que vi Clarimundo, lá vinha ele de guarda-chuva aberto, pelo meio da rua. Era um esguio cogumelo negro, meio de banda. Andava sempre assim quando chovia; pelo chão pedrento, pois tinha um bruto medo das calçadas lisas e escorregadias.

Como numa seqüência cinematográfica, sua lembrança me ficou para sempre ligada ao reflexo de um lampião mortiço nas poças d'água, a umas vagas janelas de guilhotina, ao fundo.

Tinha um ar "flou", o vinco naso-labial acentuado como nunca – único traço incisivo na sua cara resignada de mata-borrão.¹⁸

Como se vê, a partir de uma lembrança aparentemente banal relacionada a um conhecido ou amigo seu, Quintana consegue compor uma figura que representa um determinado tipo de posicionamento humano, entre covarde e resignado, diante do mundo. Para operar essa transfiguração da realidade contingente em símbolo poético, Quintana efetua um duplo recorte: na realidade e na linguagem.

Da realidade, que envolve o conjunto de experiências e lembranças do poeta relacionadas a Clarimundo, foi retido apenas o último encontro entre ambos. E a descrição desse encontro se concentra nos traços que expõem o medo do outro ("de banda", "bruto medo", "calçadas lisas e escorregadias") e a

¹⁷ A origem e evolução do poema em prosa foi por mim estudada em *Mário Quintana: as faces do feiticeiro*, obra para a qual remeto o leitor interessado na questão.

¹⁸ "Caderno de Sábado", 25.09.76.

sua postura resignada ou fatalista (“esguio cogumelo negro”, “ar flou”, “cara resignada de mata-borrão”). São também significativas as referências ao “lâmpião mortiço” e às “vagas janelas”, que, ecoando no “ar flou” (vaporoso, de contornos fluidos) de Clarimundo, dão ao quadro um aspecto esfumado de lembrança, como aquela que se guarda dos mortos que, sendo conhecidos, não chegam a ser íntimos. Os traços esfumados remetem, por sua vez, de volta à idéia do título: velha estampa.

A seu modo, o poeta fixa, através de um poema em prosa, a imagem do conhecido após a morte deste. E as escolhas de linguagem são, igualmente, decisivas para convertê-lo em símbolo. Note-se que ele é designado apenas pelo prenome, Clarimundo, sem que se refira o de família, como seria natural caso se tratasse, apenas, de uma homenagem póstuma.

O texto se divide em três parágrafos, cujo tamanho diminui gradativamente. O primeiro parágrafo se divide em três períodos, ao passo que os seguintes possuem apenas um. Os períodos que compõem o primeiro parágrafo são segmentados, por sua vez, respectivamente, em três, duas e três partes, respeitando-se as pausas sugeridas pela pontuação. Já os períodos que compõem o segundo e terceiro parágrafos podem, igualmente, ser segmentados em três partes, cada um, desde que, no final do segundo parágrafo, a locução adverbial “ao fundo” seja incorporada ao terceiro segmento – “a umas vagas janelas de guilhotina, ao fundo” -, o que é recomendável, levando-se em conta o significado secundário da locução adverbial e a simetria dos segmentos que compõem o parágrafo. Assim, o texto, como um todo, assume claramente um ritmo ternário.

A passagem do primeiro para o segundo parágrafo é feita de maneira abrupta: mal esboçada a figura de Clarimundo, a partir da recordação da cena em que o poeta o vê pela última vez, estabelece-se um corte e o leitor é lançado para um momento posterior, no qual resta apenas a lembrança de Clarimundo, atada para sempre à cena descrita. No terceiro parágrafo, como num *flash-back*, retorna-se à cena primitiva, buscando precisar melhor a fisionomia do falecido.

Esse vaivém temporal é sublinhado pela mudança da forma verbal: no primeiro e no terceiro parágrafos, que buscam

mostrar o modo de ser rotineiro de Clarimundo, domina o pretérito imperfeito (“vinha”, “era”, “andava”, “chovia”, “tinha”) ao passo que o segundo parágrafo, que se refere ao modo como o poeta reteve a imagem do conhecido morto, apresenta apenas um verbo no perfeito do indicativo (“ficou”), além de um particípio (“ligada”) com valor de adjetivo.

O corte e a montagem, amplamente empregados pelo cinema, são adaptados, aqui, a um texto lírico, como explicita Quintana, no início do segundo parágrafo, ao referir-se a uma “seqüência cinematográfica”. Entretanto, o poeta não se propõe a narrar, em momento algum, os lances decisivos da vida de Clarimundo, o que, porventura, poderia conceder-lhe uma autonomia própria de personagem de narrativa. Quintana apenas fixa as impressões que o outro deixou em sua mente, cristalizadas em torno da figura soturna, como que imobilizada, no momento em que caminhava pelo meio da rua, de guarda-chuva aberto, num dia de chuva, feito “esguio cogumelo negro”.

Além de ser um feliz achado para descrever o aspecto de Clarimundo, a metáfora do “esguio cogumelo negro” mostra, igualmente, como o poeta consegue intensificar o sentido através da organização intencional do estrato sonoro, evidente na aliteração da consoante “g”. Bastaria alterar, por exemplo, “negro” por “preto”, e a metáfora resultaria banal.

Cabe finalizar essa análise de “Velha estampa”, que de forma alguma se quis exaustiva, com uma alusão às múltiplas interpretações que este poema em prosa, como qualquer símbolo, pode suscitar. Primeiramente, ele poderia ser lido (e esta não seria, obviamente, uma leitura adequada) como uma homenagem que o poeta estaria prestando à memória de um conhecido seu. Numa instância mais elevada, a figura de Clarimundo poderia representar, como sugere a leitura aqui feita, um determinado padrão de comportamento humano. Mas não é impossível imaginar que um dia esse texto possa vir a ter, para outros leitores, significados diversos, porventura até mais gerais, como, suponhamos, reconhecer em Clarimundo (em cujo nome se encontra inscrita, significativamente, a palavra “mundo”) uma imagem da espécie humana exposta à fatalidade ou ao poder aniquilador do tempo inexorável.

A relativa reserva que Quintana demonstra em relação ao gênero da crônica encontra explicação no próprio temperamento do poeta. Conforme depoimentos do mesmo e de várias pessoas relacionadas a ele, Quintana costumava mostrar-se um tanto alheado em relação às circunstâncias imediatas que o cercavam. Conforme sua amiga Eloí, Quintana era "igualzinho à poesia dele, e o Augusto Meyer já dizia que o Mário vive em estado de poesia. Esse jeito meio trôpego, esse andar meio à deriva, não é coisa de velho, ele sempre andou assim, meio fora de esquadro"¹⁹. A mesma impressão é reforçada por Paulo Hecker Filho, quando afirma que Quintana passa a vida "numa falsa sonambulia de que finge sair deslumbrado de inocência e cordialidade"²⁰.

Introspectivo, contemplativo, alheado, Quintana inclina-se naturalmente para o gênero lírico. Chega a tentar a narrativa, mas desiste após perceber, segundo confessa, que seus contos só possuíam um personagem: ele mesmo.²¹ Entretanto, diante da exigência de uma produção semanal para um suplemento literário, centrar-se na produção puramente lírica seria, por razões já expostas acima, absolutamente inviável. Resta-lhe diversificar a produção, indo da crônica ao poema de circunstância, passando pelos poemas em prosa, pelas frases lapidares ("minimáximas", segundo expressão de Paulo Rónai), pelos versos soltos ou fragmentos líricos, etc. Paralelamente, continua, com o devido vagar, sua produção eminentemente lírica, de cuja grandeza *Apontamentos de história sobrenatural*, de 1976, *Escondrijos do tempo*, de 1980, e *Baú de espantos*, de 1986, fornecem prova suficiente.

Ocupar o espaço semanal da seção "Do caderno H" sem perder de todo o vínculo com o lirismo exigia também alguma estratégia, que o poeta vai desenvolvendo lentamente. Aos poucos, por exemplo, talvez por dar-se conta da natureza efê-

mera do jornal impresso, passa a republicar sistematicamente alguns de seus textos mais bem realizados (inclusive daqueles já anteriormente publicados em livro). Também é comum que publique várias versões de um mesmo texto, que vai atingindo, assim, aos poucos, sua forma definitiva, num exercício inédito de criação literária em público. É o caso, por exemplo, de "História burguesa", publicado três vezes, entre 1978 e 1982, com pequenos ajustes estilísticos²².

Também é freqüente, na seção "Do caderno H", o estabelecimento de um vínculo com a atualidade, não através do comentário de fatos ou incidentes que envolvem a vida pública ou social, mas através de poemas em verso ou em prosa que fazem referência às datas comemorativas (Natal, Páscoa, Ano Novo) e às estações do ano. Além de aproximar o texto das vivências presentes de seus leitores, essa tática implica, ainda, duas vantagens para o poeta: por um lado, ele evita a incursão pela crônica ou pelo poema de circunstância, elaborando o poema de antemão para publicá-lo (e, muitas vezes, republicá-lo sucessivamente) quando se apresenta a data ou estação a que o mesmo se refere; por outro lado, esses poemas poderiam veicular e, mais que isso, propagar sua visão circular ou cíclica do tempo, que Quintana contrapõe à concepção linear do tempo assumida pela cultura ocidental moderna.

Através desses e outros artifícios, Quintana vai compondo uma obra que, apesar de ser produzida para publicação semanal em jornal, resiste, em grande parte, à passagem dos anos, devido, sobretudo, ao seu lirismo intrínseco e à abordagem dos fatos naquilo que eles possuem de permanente, como percebe e pretende o próprio poeta, que chega a considerar a possibilidade de a poesia nada mais ser que uma espécie de crônica, mas uma "crônica da eternidade".²³

¹⁹ "O depoimento da Eloí", *Da preguiça como método de trabalho*, p. 140.

²⁰ Paulo Hecker Filho, "O mago", em Nelson Fachinelli (org.), *Mário Quintana: vida e obra*, p. 76.

²¹ "De uma entrevista concedida a Edla van Steen", *Da preguiça como método de trabalho*, p. 143.

²² "Caderno de Sábado", 07.10.78 e 26.04.82; "Letras & Livros", 29.05.82.

²³ "Crônica", *Caderno H*, p. 128.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BECKER, Paulo. *Mario Quintana: as faces do feiticeiro*. Porto Alegre: EDIUFGRS / EDIPUCRS, 1996.
- IEL. *Mario Quintana*. Porto Alegre: IEL, 1984. (Autores gaúchos)
- FACHINELLI, Nelson (org.). *Mário Quintana: vida e obra*. Porto Alegre: Bels, 1976.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- QUINTANA, Mário. *Caderno H*. 5. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. *Da preguiça como método de trabalho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- _____. "Do caderno H". *Caderno de Sábado. Correio do Povo*. Porto Alegre, nov. 1967 a out. 1980.
- _____. "Do caderno H". *Letras & Livros. Correio do Povo*. Porto Alegre, ago. 1981 a out. 1983.
- _____. *Poesias*. 8. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985.