

LETRAS DE HOJE

N.º 20

JUNHO DE 1975

Cr\$ 25,00

**estudo e debate
de assuntos de
lingüística, literatura
e lingua portuguesa**

PONTIFÍCA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
Centro de Estudos de Língua Portuguesa
Curso de Pós-Graduação em Lingüística e Letras

LETRAS DE HOJE já editou 19 números. O preço da assinatura — 4 números anuais — é de Cr\$ 80,00 para o Brasil, \$US 15 para o Exterior. Números avulsos — Cr\$ 25,00. Os pagamentos devem ser feitos por cheque bancário ou através de vale postal em favor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

A redação aceita contribuições de sua especialidade. Aceitamos livros e revistas para resenhas.

REDADORES RESPONSÁVEIS

IR. ELVO CLEMENTE

DR. WILSON C. GUARANY

REVISÃO E CORRESPONDÊNCIA

PROFA. LAÍS MARTINS MANO CANDIA

LETRAS DE HOJE aceita trocas

On demande l'échange

We ask for exchange

CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO
Linguística e Letras
PUC-RGS

N.º 6708

9181076

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA E LETRAS

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

EM CONVÊNIO COM O CONSELHO FEDERAL DE CULTURA

AV. IPIRANGA, 6681 — Caixa Postal 1429 — PORTO ALEGRE

Índice

TEMÁTICA

- A ENUNCIÇÃO POÉTICA DE MÁRIO QUINTANA
Gilberto M. Teles pág. 5
- LITERATURA DE CORDEL A SERVIÇO DA EDUCAÇÃO
Monica Rector pág. 30
- AS MEIAS VERDADES EM GUIMARÃES ROSA
Dirce Cortes Riedel pág. 33
- A SOCIOLOGIA DE A. FUENTES EM "OS CORUMBAS"
Vitório Dela Bruma pág. 43

VÁRIA

- O PROBLEMA DAS COORDENADAS FÍSICAS
Augustinus Staub
Pedro Bonilha Regueira pág. 49
- O CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
Ir. Elvo Clemente pág. 62
- EL BILINGÜISMO DE LA FRONTEIRA URUGUAYO-BRASILENA
Adolfo Elizaincín pág. 65

POÉTICA

- POEMAS DE NILO TAVARES
PRÓLOGO E EPÍLOGO DE UM BANQUETE pág. 76
- A LUZ E A SOMBRA pág. 77
- POEMAS DE JOSÉ EDUARDO DEGRAZIA
LÁGRIMA pág. 78
- OFÍCIO pág. 79
- CONSCIÊNCIA DO IRREMEDIÁVEL pág. 80
- LITERATURA/CONTO
- O DETETIVE
- TOSCHIBA Glaucio R. Corrêa pág. 81
- O MENINO E O VIOLÃO Pedrinho Land pág. 83
- RECENSÕES Eladir Schein pág. 89
- A ESTRUTURA DO ROMANCE
- OS CLANDESTINOS João Décio pág. 91
Lurdes Andreassi pág. 93

A ENUNCIÇÃO POÉTICA DE MÁRIO QUINTANA

(Ao Prof. Antônio de Pádua, da
Academia Brasileira de Filologia)

Gilberto Mendonça Teles

I — INTRODUÇÃO

Confesso que o meu contato com a poesia de Mário Quintana veio vindo devagar. Foi um processo, não um ato de conversão. E veio indiretamente. Primeiro, através do "Quintana's bar", daquele poema em prosa, de belíssima repetição rímica, em que Carlos Drummond de Andrade escreve: "Num bar fechado há muitos, muitos anos e cujas portas de aço bruscamente se descerram encontro, que eu / nunca vira, o poeta Mário Quintana. // Tão simples reconhecê-lo, toda identificação é vã. O / poeta levanta seu copo. Levanto o meu. Em algum lu- / gar — coxilha? montanha? — vai rorerando a manhã". Depois, através do escritor uruguaio, Cipriano S. Vitureira, que várias vezes me recitou versos de Mário Quintana e me chamou a atenção para o lado surrealista e, ao mesmo tempo, tão racionalista desse poeta gaúcho, em cuja obra se nota o mesmo equilíbrio de forças criadoras presentes na poesia de Jules Supervielle, nascido no Uruguai. Um dia, na biblioteca do Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro, descobri a primeira edição das *Poesias*. A partir daí começou o meu contato direto e, pode-se dizer, quase contínuo com a obra de Mário Quintana, pois de vez em quando incluo análise de alguns de seus poemas em meus cursos de literatura. No ano passado, já com vistas à elaboração deste trabalho, li o *Caderno H*. Confesso também que conheci pessoalmente o poeta, em 1969, no lançamento de um livro de Carlos Nejar. Quintana me pareceu muito tímido e arredio; fiquei com medo de importuná-lo, e também me esquivei. Creio

que nem falamos. Ficamos no abstrato das apresentações. Nessa data eu já era um bom leitor de sua poesia. De lá para cá, tenho ido anualmente a Porto Alegre, nos cursos de verão da PUC do Rio Grande do Sul. Muitas vezes tenho pensado em visitar Mário Quintana, mas sempre tem prevalecido o meu ponto de vista, que, penso, deve ser também o dele: o de que a melhor homenagem a um escritor é estudar a sua obra e não trazer-lhe aborrecimentos com visitas quase sempre embaraçosas para visitante e visitado¹.

O convite da Profa. Lígia Morrone Averbuck para que eu participasse do II Seminário de Literatura no Rio Grande do Sul me trouxe a oportunidade de tentar uma leitura maior da obra de Mário Quintana, de investigar pelo menos, de maneira mais sistemática, um dos aspectos que parece de grande importância, tanto para a compreensão da sua obra como para a caracterização de um traço especial da poesia modernista no Rio Grande do Sul. Refiro-me a uma forma de poesia que, através de Álvaro Moreyra, de Augusto Meyer e de Mário Quintana, trouxe uma notável contribuição à moderna poesia brasileira. Trata-se do chamado "poema em prosa", expressão que procuram diferenciar de outra chamada "prosa poética", numa tentativa de distinção que serve apenas para reafirmar o apego à tradição e à convenção literária. Esses tipos especiais do discurso literário, principalmente o do "poema em prosa", só começaram mesmo a aparecer no Brasil com as experiências dos impressionistas e simbolistas, no final do século passado, como nas Canções sem metro, de Raul Pompéia; no *Missal* e nas *Evocações*, de Cruz e Sousa; e, além de inúmeros outros, na obra de Adelino Magalhães, sobretudo em *Os Violões*, com o subtítulo de "Brasil-poema". Dentre os modernistas, Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Drummond e Vinícius de Moraes o empregaram ocasionalmente. Os que o usaram de maneira sistemática e até pioneira foram os poetas rio-grandenses, pois há uma tradição rio-grandense do "poema em prosa", iniciada com Augusto Meyer, Álvaro Moreyra e Teodomiro Tostes e continuada com Mário Quintana, Paulo Hecker Filho, Paulo Correia Lopes e Paulo de Carvalho Armando. Mas foram, sem dúvida, Álvaro Moreyra e Augusto Meyer, na esteira de Adelino Magalhães, que reiniciaram o culto do "poema em prosa", a que Mário Quintana vem dando hoje novas dimensões de estrutura e linguagem.

1. A TRADIÇÃO RIOGRANDENSE DO "POEMA EM PROSA"

Resultado de uma longa evolução do processo literário, o "poema em prosa" é produto do momento em que a linguagem literária, sentindo-se ineficaz, começa a situar-se na zona do silêncio, na direção daquele "grau zero da escritura", de que fala Roland Barthes. Desgastada e cansada de reafirmar a ideologia estética dominante, a linguagem poética inicia lentamente o seu pro-

cesso de desagregação. Primeiramente, sob a forma de um suave rompimento com a estética clássica; depois, através de uma inócua distensão para os contos e os romances e através do desenvolvimento rítmico dos decassílabos brancos, que às vezes eram mais prosa que poesia; mais tarde, com os simbolistas e impressionistas, chegando aos versos livres; destruindo-se, tornando-se "escritura branca", automatizando-se com os futuristas, dadaístas e surrealistas; para chegar, digamos, ao não-verso, à palavra-frase e até à não-palavra, ao silêncio verbal, como em certos poemas concretos e de processo.

A preocupação em superar o "estritamente literário" leva a transparência clássica a ceder o seu lugar à relativa capacidade dos discursos, romântico, simbolista e modernista, começando com a prosa se fazendo poética e, em seguida, a poesia se fazendo prosa, quer dizer, tomando forma de prosa, conservando a densidade poética (quando engajada na tradição da linguagem literária) ou adquirindo a transparência desmistificadora da linguagem neutra ou, no dizer de Roland Barthes, "espécie de língua básica, igualmente distanciada das línguas vivas e da linguagem literária propriamente dita".² Abolidas as distinções, o que permanece, em termos semiológicos, é a realidade do texto, é o discurso poético, livre, independente da sua integração nessa ou naquela variante do "mito formal". Foi o que se deu com o "poema em prosa", cuja tradição, na literatura brasileira, não foi ainda devidamente estudada, apesar de algumas referências especiais a respeito, como o livro de Xavier Placer.³

Em termos de poética e de retórica, uma das melhores contribuições da poesia sul-rio-grandense ao modernismo brasileiro é, sem dúvida, essa de uma certa constância no exercício do "poema em prosa", cultivado, dentre outros, por Álvaro Moreyra, Augusto Meyer, Teodomiro Toste e, de maneira mais sintética e superior, por Mário Quintana.

Por influência simbolista, ÁLVARO MOREYRA (1888-1964), que vivia no Rio de Janeiro, publicou aqui, em 1915, *Um Sorriso para tudo*, onde realmente se sorria para uma variedade de formas, como crônicas, reflexões éticas, pequenas narrativas e alguns "poemas em prosa". Mais tarde, também no Rio, publicou *O Circo* (1929), no qual se lê textos como "Encanto", misto de prosa e poesia, mais com versos livres do que com ritmo próprio de narrativa:

O brinquedo mais engraçado que eu vi foi uma boneca em cima de uma caixa de música que mexia a cabeça e as mãos para ler um livro.

Era da minha irmã que morreu.

Foi seu Guilhermino que trouxe da Europa.

Seu Guilhermino era muito rico, todos os anos ia na Europa.

Dez anos antes de morrer, Álvaro Moreyra publicou *As Amargas, não* (Rio, 1954), espécie de livro que já classificaram de memória, embora nada tenha dessas memórias insossas que têm aparecido ultimamente. São, se assim se pode dizer, memórias poéticas, pois estão cheias de alusões e de ambigüidades criadoras, como em "Eu também criei um mundo. E vi, também, que era bom". Ou: "No dia em que fiz sete anos, ganhei uma lanterna mágica. Nunca mais eu quis outra vida...".

Mas, enquanto Álvaro Moreyra esteve diretamente ligado aos grupos neo-simbolista e modernista do Rio de Janeiro, AUGUSTO MEYER (1902-1970) aparece diretamente ligado à literatura do Rio Grande do Sul, sendo, como se diz, prata da casa, da casa que, de maneira um tanto paradoxal, havia descoberto primeiro uma saída nacionalista a sua produção literária. Uma das figuras mais representativas do modernismo rio-grandense, Augusto Meyer desde o seu primeiro livro já se encontrava na direção dos "poemas em prosa". A sua preocupação metalingüística vai crescendo até se transformar num título como *Literatura e poesia*, livro de "poemas em prosa" aparecido no mesmo ano em que outro gaúcho, Raul Bopp, de maneira também um tanto paradoxal, vai cantar as lendas amazônicas no seu *Cobra Norato. Literatura e Poesia* leva o leitor àquela terceira dimensão do texto literário: tem prosa, tem poesia e tem reflexão crítica sobre a poesia. Daí o seu título, com cheiro de ensaio. Daí o seu texto, com visão de poeta, de Zaori, cujo olhar penetra a terra em busca dos tesouros perdidos. É um livro complexo, com uma variedade de reminiscências poéticas e filosóficas que vão das reflexões subjetivas às observações objetivas e metalingüísticas, carregadas de ironia e de humor, como em "Metapatafísica", onde se diz que "E a palavra bonita murchou no papel; que era mesmo que ela queria dizer?" Há ali um "Discurso da mosca", onde o narrador-poeta se declara mosca (como o vai fazer mais tarde o cantor Raul Seixas) e conta que

A Mosca Toda-Poderosa criou o mundo especialmente para as moscas. Não se pode conceber tanto mosquedo sem uma causa final, embora a escola do empirismo, representada pelas varejeiras, procure demonstrar que para o nosso conhecimento científico essa hipótese não tem nenhuma importância. Tenha ou não, o mundo foi feito para as moscas. A Grande Mosca ordenou: cresci e multiplicai-vos. Por isso, entre duas voltas no ar, fazemos rapidamente o amor, sem maior sentimentalismo.

Toda uma concepção poética se pode depreender desses poemas em prosa. Vejam, por exemplo, o "Discurso do Zaori", onde se lêem trechos assim: "Você vem fazer o footing no campo azul e todos os bardos, menestréis, trovadores, goeludos, vates, meleno-

vos viratripas, comedores de melado e gafanhotos se despençam na farra do Adjetivo".

E mais adiante:

Quando os Eruditos abrem o bico pra vomitar sabença, minha pupila vara o crânio deles, divirto-me vendo que a mioleira está cheia de zéfiro, de brisa, fresquinha da tarde, enquanto continuam vertendo no labirinto dos ouvintes o mel centrifugado da cultura, fecho mais um pouco as pálpebras e na televisão graduada florescem inumeráveis pavilhões de Orelhas..

Em 1957, ao organizar as suas *Poesias*, publicadas pela Livraria São José, Augusto Meyer incluiu outros "poemas em prosa" sob o nome de "Folhas Arrancadas", onde continuam a aparecer as suas reflexões sobre poesia, como no seguinte trecho, extraído de "O Telegrama": "As árvores da praça, o vento e a chuva embriuharam todas as vozes do dicionário num sussurro prolongado e confuso, anterior a qualquer sintaxe". Daí a afirmação de Lígia Chiappini Moraes Leite, no seu livro sobre o *Modernismo no Rio Grande do Sul*: "a obra de Meyer, também teoricamente está plena dessa concepção de ver o mundo antes da convenção, antes das fórmulas, antes das definições, antes da palavra".

É dentro desta tradição do "poema em prosa", tão altamente elaborado por Augusto Meyer, que se destaca a obra de Mário Quintana. As preocupações metalingüísticas que emergem de vários textos de Meyer, dos poemas aos "poemas em prosa", vão ganhar uma nova dimensão de contenção e linguagem na poesia, nos textos de Mário Quintana. Aliás, ele mesmo reconhece em Augusto Meyer o seu mestre, como se vê na entrevista concedida em 1970 a Lígia Chiappini, no livro acima mencionado. Antes, porém, de passarmos a uma leitura da obra de Mário Quintana, vejamos um aspecto teórico do tipo de texto que vai constituir a maior parte da sua obra — o do "poema em prosa".

2. UMA NOVA CONCEPÇÃO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

A velha discussão sobre poesia e prosa, que se supõe tenha partido de Aristóteles, nunca encontrou exatamente a sua teoria definitiva. E possivelmente nunca vai encontrar, dada a natureza móvel e imponderável do fato literário. Enquanto persistirem as noções de "criação literária" e de "individualidade artística", quer dizer, enquanto persistir na literatura a noção de autenticidade e de autoria (aquilo que vem sendo uma progressiva conquista cultural), o fato literário será sempre produzido por um homem, uma vez que o povo, coletivamente considerado, nunca produziu e nunca produzirá nada, não passando de simples linguagem figura-

da, qualquer referência a esse respeito. A própria língua não passa de uma abstração resultante do ato concreto da fala ou das falas que a estruturam. As noções de arquétipo e de inconsciente coletivo não passam de estratificações de fatos particulares, cujos sujeitos se perderam ou se anonimaram na dinamicidade da linguagem oral.

Não é preciso ser adepto de nenhum tipo de evolucionismo, como o de Brunetière, por exemplo, para compreender a mutabilidade dos gêneros literários, bem como de suas espécies: há gêneros que cumpriram historicamente o ritual do aparecimento, do apogeu e do total esquecimento. Não é aqui, evidentemente, o lugar de saber se essas "evoluções" dos gêneros se devem à sua própria estrutura ou a causas ideológicas que foram por sua vez evoluindo na história das sociedades. Talvez seja mais oportuno colocar outro problema: teria havido gêneros que ficaram à margem das histórias literárias? que não foram estudados? que não foram reconhecidos como tais? É na compreensão deste problema que reside uma nova concepção dos gêneros literários.

Parece que só se reconhecem como gêneros os que já vêm sendo cultivados e estudados (ou mais ou menos estudados) pelas duas correntes da tradição literária: a do criador, que os fecunda; e a do crítico, que os define. Dito de outro modo: só têm pertencido à tradição os gêneros que foram denominados e definidos pela convenção literária. É fácil, entretanto, perceber que muitos tipos de linguagem criadora não foram privilegiados pela tradição, não receberam ainda denominações literárias e, por isso, não "puderam" ser classificados na literatura. Era mais fácil relegá-los à caixa sem fundo dos fatos "folclóricos", embora sabendo que, indireta ou camufladamente, muitos desses tipos passavam para a literatura. Daí a pertinência da observação de Todorov: há gêneros históricos, os que "resultariam de uma observação da realidade literária", a maneira tradicional de estudá-los; e há gêneros teóricos, os que resultariam "de uma dedução de índole teórica", ou seja, de uma atitude de abertura com respeito à inventividade do escritor.⁴

De Aristóteles a Diomedes (IV, DC) e desta a Emil Staiger não houve praticamente nenhuma mudança fundamental na concepção dos gêneros: a divisão tricotômica de lírico, épico e dramático continua firme, às vezes mascarada em expressões como "fala do autor" (lírica), "fala da personagem" (dramática) e "fala de autor e personagem" (épica); ou "emoção", "tensão" e "recordação" (Staiger); ou ainda, nos elementos do processo de enunciação (eu, tu, ele) da teoria da comunicação. É claro que dentro dessa concepção não há muita possibilidade de se verem outros tipos de "gêneros", o que significa que muitos textos permanecem inclassificados, fora da literatura "oficial".

Os modernos estudiosos dos gêneros, de Northrop Frye a Todorov,⁵ estão cientes de que eles formam um sistema particular

no interior de cada período e interferem na estrutura do discurso literário, razão por que devem ser estudados indutivamente, a partir das características da obra ou das obras, e não a partir do nome consagrado pela tradição histórico-literária (poesia, prosa; épico, lírico, dramático; romance, epopéia, sátira, soneto, etc.). Neste sentido é que me parece bastante oportuna a classificação tipológica de André Jolles, destinada principalmente a cobrir as formas e tipos de linguagem que, por serem orais, ficaram sempre à margem dos estudos de literatura. Dando às formas literárias conhecidas a designação redutora de **formas cultas** (ou "complexas"), Jolles privilegiou os tipos em detrimento dos gêneros, vale dizer, dos arquétipos, e resumiu numa expressão, todas as discussões sobre prosa e poesia, sobre os gêneros épico, lírico e dramático. Para compreender a relação das **formas cultas** com a **linguagem**, partiu do princípio de que elas são criações individuais e não perdem, na escrita, as suas tonalidades de **fala**, sendo portanto diferentes de outras formas que se encontram incrustadas na **língua**, criadas por uma fala desconhecida mas fora já da dependência individual, como resíduos de criações primitivas que sobrevivem na memória popular. São as **formas simples**, às quais dedica todo o seu livro que tem, aliás, esse mesmo título.⁶ Essas formas simples compreendem as formas de linguagem oral que nunca foram verdadeiramente objeto de investigação literária, como o **mito**, a **lenda**, a **gesta**, a **fábula**, o **apólogo**, o **caso** (o **causo**), o **provérbio**, a **adivinhação**, a **anedota** e o **conto popular**, este muito mais estudado pelos etnólogos e folclorista do que pelos historiadores da literatura, apesar da identidade estrutural que os aproxima e confunde. Mesmo quando alguns estudiosos o fizeram, levados mais pelas preocupações culturais da época do que pelo fato em si, não ousaram misturar as duas formas, como é precisamente o que se deu com Sílvio Romero nos seus estudos de **Folclore brasileiro**.

André Jolles faz as **formas cultas** e as **formas simples** concluir para a **linguagem**. Para o estudioso holandês-alemão, a linguagem é a força que decompõe os acontecimentos reais e que os seleciona antes de os fixar em formas de conceitos. Um acontecimento da vida real se reduz a um denominador comum, "como se um certo número de fenômenos similares fosse tomado num torvelinho que mudasse seu sentido para fazer dele um conceito único, a figuração de um único conceito" (p. 41). A **forma simples** é a cristalização dos seres e dos acontecimentos em figuras que os indicam e representam. Por isso, Jolles diz que ela é a segunda criação da linguagem, sendo a primeira a própria linguagem. Trata-se, como ele mesmo o diz, de um "segundo nascimento de um princípio que renasce, uma vez mais, num terceiro nível, quando esta forma, num processo único e não repetível, se recristaliza numa obra, na produção de um artista, para atender assim a uma **plenitude definitiva**" (p. 42). Dessa relação de **formas simples** e

cultas, quer dizer, do contato da literatura oral com a literatura escrita é que se nutre a criação literária. A literatura escrita reproduz, consciente ou inconscientemente, inúmeros traços da literatura oral: reduplicando-os, como nos **Casos de Romualdo**, de Simões Lopes Neto, no **Alexandre e outros heróis**, de Graciliano Ramos e em **É Mentira, Terta?**, de Chico Anísio; selecionando-os, como o fizeram Mário de Andrade e Guimarães Rosa; ou então criando-os através de modelos tomados às **formas simples**, como é o caso de Raul Bopp, com a sua **Cobra Norato**, e como é também o que se dá com o nosso Mário Quintana que buscou na tradição bíblica e popular dos provérbios as formas para muitos de seus textos, de seus "poemas em prosa".

Para levar adiante a sua teoria, André Jolles procurou estudar melhor as **formas simples**, classificando-as não a partir de arquétipos mas a partir dos modos como se articulam dentro da linguagem. Combinando os modos do discurso (interrogativo, indicativo, silêncio, imperativo e optativo) com os tipos de formas selecionadas (mito, provérbio, lenda, etc.), tentou uma classificação tipológica que atenta para as características de cada **forma simples**, ou seja, de cada narrativa popular ou de cada tipo de expressão usada pela tradição popular. A sua experiência constitui um excelente ponto de partida para o reexame das **formas cultas** (literárias) e, portanto, para uma nova leitura dos gêneros literários. Em vez de arquétipos consagrados como épico, lírico e dramático ou de nomes como epopéia, novela e soneto, pode-se tentar uma classificação imanente das obras, buscar as suas próprias "leis" internas, respeitando assim os "tipos", as individualidades, as estruturas únicas e, literariamente, irrepetíveis. Só deste modo se poderá estudar melhor outra série de formas literárias que não têm ainda muita tradição ou que estão sendo continuamente "inventadas" ou experimentadas pelos escritores do século XX, ávidos de originalidade, deslumbrados pelo vanguardismo e ansiosos de liderança e epigonismo.

II — PARA UMA POÉTICA DE MÁRIO QUINTANA

A concepção de uma Poética e de uma Retórica concomitantes — a Poética tratando da teoria do discurso literário, a Retórica tratando da prática e da eficácia desse discurso⁷ — constitui hoje uma das mais lúcidas maneiras de se ler o termo Poética, quando este termo vem empregado com o sentido de "teoria da literatura". Partindo de que "o objeto de uma ciência não é o fato particular mas as leis que permitam dar conta dela", Todorov diz que a Poética "se propõe elaborar as categorias que deixam depreender ao mesmo tempo a unidade e a variedade de todas as obras literárias. A obra individual será a ilustração dessas categorias, ela terá um estatuto de exemplo, não de termo último".⁸

Dentro dessa concepção, é fácil estabelecer uma dialética entre a abstração da Poética e o concreto da obra literária, de modo que, através dessa dialética, desse jogo entre a teoria e a prática, se possa restringir o significado geral de Poética para um significado particular de Poética Menor, para a teoria literária específica de um escritor e até de uma obra. Trata-se por certo do lado reflexivo da criação literária; é a concepção poética e retórica que o escritor adquiriu ou construiu e foi aperfeiçoando ou repetindo, explícita ou implicitamente, ao longo de suas obras. Às vezes, o poeta deixa claramente expressa a sua concepção através do que já chamei de "metalinguagem externa", como nos manifestos, nos prefácios, nas cartas e nos diários; às vezes, porém, essa concepção toma a forma de uma "metalinguagem interna" que tem que ser mesmo depreendida pelo estudioso, como nos casos de crítica à obra de outros poetas e, principalmente, quando a linguagem literária se torna intransitiva, transformando-se no seu próprio objeto, aparecendo aqui e ali no texto, ao nível da palavra ou da frase ou então, recolhendo em si mesma, ao nível do poema, toda a referencialidade do texto literário.⁹

1. OS LIMITES DA ENUNCIÇÃO

Tomando a palavra **enunciação** como a vêem os lingüistas (de Bally a Benveniste) — conjunto de fatores que provocam a produção de um **enunciado** — e tomando a expressão **discurso literário** para designar o conjunto de obras de um escritor, tem-se que um dos limites da enunciação de um discurso literário pode ser traçado pelo estudo de um dos fatores que interferiram na sua produção. A metalinguagem, por exemplo, interfere no grau de transparência ou de opacidade do discurso, constituindo um dos elementos de seu processo de enunciação. Ela será aqui tomada como um dos limites desse processo; e o discurso literário será dimensionado através da manifestação do sujeito da enunciação no próprio enunciado, ou seja, nos casos em que o locutor toma o código literário como objeto de sua linguagem.

A leitura da obra de MÁRIO QUINTANA (1907) constitui um excelente modelo para um estudo desse tipo de metalinguagem interna, em que o sujeito da enunciação se volta para o próprio discurso, contemplando-o ou "contemplando" teoricamente as causas e os fatores de sua produção. Ao longo de sua obra, de **A Rua dos Cataventos** (1940) ao **Caderno H** (1973), pode o leitor ir acompanhando o afloramento da reflexão criadora na linguagem poética. De maneira tímida e ainda assistemática, em **A Rua dos Cataventos** e em **Canções** (1946); de maneira desinibida e quase sistemática, nos "poemas em prosa" de **Sapato Florido** (1948), nos quartetos de **Espelho Mágico** (1951) e nos poemas de **O Aprendiz de Feiticeiro** (1950). Em 1962 Quintana reuniu esses cinco livros num único

volume, com o título geral de *Poesias*. Mas, em 1973, um ano depois da segunda edição de *Poesias*, a Editora Globo lançou o *Caderno H*, série de textos que o poeta vinha publicando no *Correio do Povo*, em Porto Alegre. Estruturalmente não se trata de outro livro, pois o *Caderno H* não passa de desdobramento ou de continuação de um livro como *Sapato Florido*.

Para efeito deste estudo, a obra de Mário Quintana (o seu discurso literário) será lida em dois blocos (em dois segmentos discursivos): o primeiro, composto dos livros de poemas de versos metrificados e de versos livres, compreende *A Rua dos Cataventos*, *Canções* e *O Aprendiz de Feiticeiro*; o segundo, composto dos textos de "poema em prosa", compreende *Sapato Florido* e *Caderno H*, textos para os quais reservamos o nome de "*Quintanares*", palavra criada pelo poeta na "Canção de barco e de olvido" (de *Canções*), aproveitada por Manuel Bandeira no poema com que saudou Quintana numa homenagem da Academia Brasileira de Letras e, afinal, inteligentemente sugerida pela redator da orelha de *Caderno H*: "Fique, pois, o livro oficialmente classificado como de poesia epigramática. (O ideal, por simples e cômodo, e sobretudo por definir a notável personalidade do que vem nestas páginas, sabemos que seria estender a tudo — do primeiro ao derradeiro parágrafo — o mesmo termo *quintanares* que usou Manuel Bandeira em memorável saudação ao poeta. É uma palavra rápida e feliz: diz que isto aqui é simplesmente Quintana)".

Apesar de editado em 1951, o *Espelho Mágico* foi escrito em 1945, razão por que pode ser considerado um bloco à parte, de transição.

A. A "Condição do Poema".

Tem-se neste primeiro bloco, cujo título provém de um verso de "O Poema", em *O Aprendiz de Feiticeiro*, o que se poderia chamar de introdução à reflexão sobre a linguagem literária. Essa reflexão ganha relevo à medida em que se passa de um para outro livro, atingindo um relativo amadurecimento no último. Mesmo assim, *O Aprendiz de Feiticeiro* não possui o grau de inquietação teórica, por exemplo, de *Sapato Florido* (do segundo bloco) e de *Espelho Mágico*. É que este livro, como se vê no seu problema cronológico (escrito em 45 e editado em 1951), se destaca do primeiro bloco como um bloco de transição, participando assim — com o segundo bloco — de uma elaboração formal muito mais consciente, em que a linguagem é, no seu conjunto, muito mais metonímica que metafórica. Em comparação com o "bloco de transição" e com o segundo bloco, este primeiro privilegia a metáfora e, portanto, aquela atmosfera mágica de surrealismo que, de certa forma, envolve suavemente todo o discurso poético de Mário Quintana. Observemos cada livro, separadamente:

Há neste livro como que uma timidez em fazer da linguagem o objeto do poema. O que se documenta neste sentido são rápidos respiros de baleia, quer dizer, a consciência criadora emerge de vez em quando de dentro dos temas tratados. Vemos aí o poeta convidando o seu já famoso Anjo da Guarda para escutar os "palavrões de sua rua", dizendo-lhe, entretanto, que isso "Não é poesia socialista" e afirmando que só o seu Anjo da Guarda "É quem lê os meus versos afinal..." (p. 5). Noutro texto se compara a um operário triste que "está composto este soneto agora / Pra alminha boa do menino doente" (p. 6). Diz que faz versos "como os saltimbancos" (p. 9) e que, no seu "romantismo vagabundo", sabe que "nestes céus do Porto Alegre" (...) "S. Pedro pinta / Os mais belos crepúsculos do mundo!..." (p. 17). Informa o leitor de que tem vontade de escrever soneto ("Vontade de escrever quatorze versos..."), mas sabe que "Andam por tudo signos diversos / impossíveis da gente decifrar" (p. 18). Fala de Verlaine (o "Velho Poeta") e utiliza palavras que evocam o conhecido poema dos "violões de outono", falando por isso nas "velhas rimas" e na "flauta enferrujada de Verlaine" (p. 24). Já quase no final da série de sonetos que compõem o livro, escreve que, acometido do "mal sagrado" durante "Uma reunião em suma tão vulgar! / Tu caíste em estado de poesia / Quando o Sr. Prefeito ia falar..." (p. 25). O "mal sagrado" (que o povo identifica com a epilepsia) é o "furor poético" ou, como ele mesmo o diz, o "estado de poesia".

Talvez toda a fragmentação poética e retórica que se pode depreender dos trechos mencionados se reduzam ao pensamento teórico que se encontra no primeiro e no último sonetos. No primeiro, o poeta diz: "Escrevo diante da janela aberta. / Minha caneta é cor das venezianas: / Verde!... E que leves, linhas filigranas / Desenha o sol na página deserta!". A preocupação com a "página deserta", que vai logo depois marcar a poesia de João Cabral de Melo Neto, é antecipada por Mário Quintana que, neste texto, tenta combinar o ato de escrever com o de pintar, tal como faziam os poetas barrocos. É como se a "caneta" fosse também uma "paleta". O primeiro quarteto e o primeiro terceto contêm a preocupação de escrever; o segundo quarteto e o último terceto contêm a preocupação de pintar: o poeta escreve como se pintasse. Diante da paisagem, o poeta se esquece de escrever, pois existe um "paisagista doidivanas" que "Mistura os tons... acerta... deserta... / Sempre em busca de nova descoberta". Por isso o poeta se transmuda, se irisa e estremece "Nos leves dedos que me vão pintando!" O criador do poema acaba sendo o criador da paisagem, como se pode ler no verso final, onde a expressão "Nos leves dedos" está ligada à métrica e à imagem do instrumento de pintura, atualizando as duas sensações sugeridas pelo segundo verso do soneto, quando se diz que a "caneta é cor das venezianas".

Mas essa atitude um tanto esquiiva em face da linguagem poética só encontra mesmo a sua plena significação, quando o leitor chega ao segundo quarteto do último soneto, fechando o livro e o processo de enunciação. Ei-lo, sem mais comentários, já que a transparência de seu enunciado não deixa dúvida quanto às suas intenções teóricas:

Quero é ficar com alguns poemas tortos
Que andei tentando endireitar em vão...
Que lindo a Eternidade, amigos mortos,
Para as torturas lentas da Expressão!

b) Canções

Neste livro, a consciência metalingüística começa a concentrar-se na palavra, melhor dizendo, começa a abstratizar a palavra na direção do puro nome. O "pintor" do primeiro livro cede lugar ao poeta, a substância da linguagem agora é puramente verbal, mas o limite da enunciação não é a palavra, é o nome. É como se o poeta vacilasse entre o nome e a coisa, numa inquietação que tem muito de Platão, na dialética do **Crátilo**. Parece que o poeta crê numa verossimilhança sintática, numa lógica particular e surrealista da linguagem. Mas, talvez pela formação dos primeiros tempos modernistas, sente a necessidade de uma lógica externa, de uma verossimilhança semântica, de uma crença na referencialidade da linguagem. Daí certas contradições. Fala na "poesia pura" e, logo em seguida, afirma enfaticamente: "A poesia pura / Não existe não!" (p. 43). Através de referências diretas a "Uma palavra só" (p. 32), a uma "Canção que não foi escrita" (p. 32), a "Mais um nome na oração" (p. 33) e ao ato de gritar o nome dos outros no poço (p. 50), surge a declaração de que a sua poesia "é um vício triste" (p. 54) e o poeta tem "Medo da fala / surda / Que vai movendo / Que vai dizendo / Que não se sabe..." (p. 38). A "Canção azul" dá bem as dimensões teóricas de as **Canções**:

Triste, Poeta, triste a florinha a florinha azul que sem
[querer pisaste no teu caminho...
Miosótis, — disseste, inclinando um instante sobre ela.
E ela acabou de morrer, aos poucos, dentre a relva úmida.
Sem nunca ter sabido que se chamava miosótis.
Nem que iria impregnar, com o seu triste encanto,
O teu poema daquele dia...

A sua atitude perante a linguagem reafirma a arbitrariedade do nome (a florinha azul foi esmagada "Sem nunca ter sabido que se chamava miosótis") e a inutilidade de nomes para as coisas evocadas, pois elas são nomeadas segundo a mobilidade da evocação:

"Nunca dê um nome a um rio: / Sempre é outro rio a passar", diz o poeta em "Canção do dia de sempre" (p. 45). As **Canções** situam-se no vértice de uma transformação em face da linguagem: se, por um lado, o poeta age como um nominalista, conserva, por outro, o fetichismo de uma atitude realista perante a linguagem, tanto que, cronologicamente, o livro que aparece logo a seguir já se enquadra no segundo bloco que estudamos.

d) O Aprendiz de Feiticeiro

Já em **O Aprendiz de Feiticeiro** se nota o adensamento da inquietação metalingüística. É o menor livro deste primeiro bloco e é o que possui maior número de exemplos que, reagrupados, deixam perceber o delineamento dos pólos da Poética e da Retórica que caracterizam o discurso poético de Mário Quintana. Não é à-toa que o livro tem esse nome, "reapropriado" por certo da famosa balada de Goethe, musicada por Paul Dukas e levada ao cinema por Walt Disney. Na ausência do velho feiticeiro, seu discípulo põe a vassoura mágica para fazer a tarefa que ele, discípulo, deveria fazer. A vassoura, desastrada mas conscientemente, vai enchendo os baldes e os derramando no chão do laboratório. O discípulo não conhece a fórmula de parar o encantamento da vassoura e, amedrontado, corta-a pelo meio, mas os dois pedaços recomeçam desesperadamente o trabalho. E quanto mais corta, mais os pedaços se põem a trabalhar. Quando o laboratório se vê quase inundado, aparece o velho feiticeiro que dá uma olhada geral e, com uma palavra mágica, faz tudo retornar imediatamente à ordem. Mário Quintana se compara aos personagens de Goethe. Ele é, por um lado, pelo lado da modéstia, o discípulo que também quer experimentar a fórmula mágica de por a vassoura, a sua caneta, a trabalhar. Como o instrumento, animado por si mesmo — metalingüisticamente — foge a seu controle (a "palavra em liberdade", o "automatismo psíquico", o suave surrealismo de sua obra), ele procura cortar esse instrumento que, no entanto, se reproduz, como o cabo da vassoura, numa variedade de poemas pequenos que se animam aparentemente desordenados no laboratório do livro. Por outro lado, Mário Quintana é também o "velho feiticeiro" que, com a sua palavra mágica, faz tudo retornar imediatamente à ordem, mas àquela ordem oculta que o leitor terá que se esforçar por perceber, sob pena de ficar perdido no emaranhado das árvores e não poder contemplar a unidade da "Floresta noturna" de Baudelaire ou aquela "mortal beleza" que, para Quintana, constitui a "misteriosa condição" do poema (p. 152).

Os poemas de **O Aprendiz de Feiticeiro** já oferecem, como dissemos, as diretrizes de uma Poética e de uma Retórica particulares. Há a preocupação com a parte teórica da poesia, como há uma preocupação com a parte prática do discurso. Os elementos

da Poética podem ser lidos em "O Poema" (p. 151), "Casas" (p. 153), "Obsessão do mar oceano" (p. 156) e em "O Poema" (p. 160). Dois textos com o mesmo título e com muita semelhança de conteúdo teórico podem dar a idéia dessa preocupação teórica. No primeiro, entretanto, a ênfase é posta no objeto artístico; no segundo, a ênfase se desloca para o produtor desse objeto. No primeiro, o poeta quer "Um poema como um gole d'água bebido no escuro. / Como um pobre animal palpitando ferido". Quer um poema "Triste. / Solitário. / Único. / Ferido de mortal beleza". No segundo,

O poema é uma pedra no abismo,
O eco do poema desloca os perfis:
Para bem das águas e das almas
Assassinemos o poeta.

A concepção do poema como um produto irrepetível, particular, que se nota nesses poemas, se vê confirmada, por exemplo, num poema como "Casas", em que o poeta gaúcho reconhece a "casa", o estilo, de Herédia, Rimbaud, Apollinaire, Blake e Cecília Meireles, revelando, indiretamente, uma série de influências de leitura que dão bem as proporções de equilíbrio que animam o seu "surrealismo" lógico e irônico. Já os elementos de sua Retórica podem ser colhidos nas várias referências ao nome (p. 153, 156, 159, 163, 165 e 166), ao livro (p. 150), ao timbre (p. 154), à sílaba (p. 159) e às letras (p. 165). Mas é sem dúvida o nome que continua a preocupar o poeta: o Anjo diz o seu nome, o poeta anda pelas ruas sem nome, fala na pronúncia de seu nome, tem "Vontade de gritar claros nomes serenos / PALLAS NAUSICAA ATHENA Ai, mas os deuses se foram..." (p. 163). Diz ainda que escreve "Letras que não formam nome algum", repetindo adiante que "as estrelas não formam nenhum nome" (p. 166). Estas duas linhas teóricas se condensam em versos como os que ele diz que deixará quando morrer: "Uns poemas cheios da beleza única / De estarem inconclusos..." (p. 156).

Finalmente, para encerrar as observações sobre este primeiro bloco do discurso poético de Mário Quintana, é bom lembrar que em *A Rua dos Cataventos* o poeta já se preocupa com histórias e com formas simples; em *O Aprendiz de Feiticeiro* fala no "terror de construir mitologias novas" (p. 151). São índices por certo de um processo poético — de poetização — que marcará depois a natureza dos textos do segundo bloco.

B. "Do Cuidado da Forma"

Este bloco, constituído pelo livro *Espelho mágico*, ocupa uma fase de transição, de relação, entre os dois principais blocos de

toda a obra de Mário Quintana: se, pela forma, o livro está preso ao primeiro bloco; pelo conteúdo, ele se liga ao segundo. Foi escrito em 1945, mas só foi publicado em 1951. É formalmente de 45, da geração de 45 e, por isso, reflete o conflito teórico por que passava o poeta, herdeiro das tradições do modernismo e formalmente identificado com muitas concepções da geração que, para se impor, se arremetia contra o movimento de 22. O título acima é tirado do "Quarteto VI" que dá, de maneira irônica, uma visão geral da preocupação maior do livro — a da Retórica. É ela, a "demoiselle aux miroirs" (na expressão dos retóricos franceses), que transmite magia ao espelho. Este apenas reflete o lado visível, os cento e onze reflexos regulares, em forma de quartetos, cujos versos variam de seis a doze sílabas, sendo na sua maioria decassílabos. O lado "invisível" será refletido indiretamente, à medida em que o leitor passa da reflexão para a deflexão, isto é, para o desvio ético, irônico, humorístico ou puramente lúdico que cada quarteto esconde na sua significação. Como a forma deste livro será objeto do capítulo seguinte, sobre Locuções e Provérbios, estas observações dizem respeito somente ao aspecto metalingüístico que vem sendo estudado. Sob o ponto de vista formal, o *Espelho Mágico* é o livro mais rígido de Mário Quintana, constituído inteiramente de quartetos e, portanto, mais sintético do que o livro de sonetos. Mas é, do ponto de vista metalingüístico, o mais evoluído, embora a sua concepção literária esteja coerentemente muito presa às concepções poéticas e retóricas do passado.

O interesse retórico é realmente predominante. Se há neste livro alguma preocupação com a Poética, será com uma poética das formas, vale dizer, com uma Retórica. Colhidos diretamente nas obras de autores mencionados numa "Nota" final, reelaborados a partir de arquétipos populares e criados especialmente pelo poeta, os temas de *Espelho Mágico* são rigidamente submetidos a uma forma poemática, através da qual se filtra o sentido mais tradicional da palavra Retórica. Mas há nesse filtrar uma distorção irônica, uma segunda intenção que ilumina todo o livro, dando-lhe uma atualidade que é ao mesmo tempo uma afirmação e uma contra-venção às "normas" modernistas, por volta de 45. O que poderia parecer uma contradição é, antes, uma notável coerência estrutural: revela, de um lado, a tradição da forma literária proverbial; e, de outro, um traço do espírito de Quintana quando as compos, numa época em que experimentava os poemas em prosa e começava a radicalizar as suas formas literárias. É o que se pode deduzir das informações de Lígia Chiappini, segundo as quais Mário Quintana publicou *A Rua dos Cataventos* para reabilitar o soneto e "provar que era possível fazer poesia nessa forma, que uma libertação completa das formas inclui a aceitação sem preconceitos da forma antiga".¹⁰ Assim, os quartetos deste livro estão entre as formas métricas dos sonetos do primeiro bloco e as formas livres dos "Quintanares" (dos "poemas em prosa") do segundo.

Mesmo ficando apenas nos títulos de cada quarteto, terá o leitor uma visão das "leis" retóricas refletidas pelo **Espelho Mágico** de Mário Quintana. Há ali conselhos sobre **estilo**, sobre a preocupação de escrever, sobre as belas frases, sobre o cuidado da forma, sobre análise, livros, sistemas, idéias, sátira, etc. No meio desses elementos retóricos há concepções poéticas ratoricamente planejadas, como o quarteto sobre o belo, sobre o prazer, sobre a arte e sobre a própria obra. A beleza desses quartetos provém não do que está dito, mas do que fica nas entrelinhas, na zona do silêncio, no que foi ficando à margem da enunciação. Vejam-se, por exemplo, o quarteto V, "Das belas frases", e o XV, "Do mau estilo". No primeiro se diz que há

Frases felizes... Frases encantadas...
Ó festa dos ouvidos!
Sempre há tolices muito bem ornadas...
Como há pacóvios bem vestidos.

No segundo ensina-se que

Todo o bem, todo o mal que eles te dizem, nada
Seria, se soubessem expressá-lo...
O ataque de uma borboleta agrada
Mais que todos os beijos de um cavalo.

Se no primeiro o poeta vai contra as frases feitas e contra a linguagem adjetivada, no segundo prega aquilo que vem realmente praticando: a sutileza da expressão, a sugestão, o ataque da borboleta em vez do beijo do cavalo. Há muito de sabedoria bíblica, dos **Provérbios** e do **Eclesiastes**, neste livro que se inicia, aliás, com uma epígrafe do **Eclesiastes** (7, 16), a que prega a moderação, a virtude, a sabedoria. Só que Mário Quintana inverte tudo, com a mesma atitude de ceticismo da **Bíblia**, mas com a finura zombeteira da ironia. Por isso fala "Da inútil sabedoria", "Dos títulos do leão" e "Da análise", onde parece rir às escondidas de todo aquele que tem a pretensão de, através da análise, descobrir todos os segredos da obra literária: "**Eis um problema. E cada sábio nele aplica / As suas lentes abismais. / Mas quem com isso ganha é o problema, que fica / Sempre com um X a mais...**". Esse processo de ironia atinge o seu clímax no quarteto anterior, quando fala "Do 'Homo sapiens'":

E eis que, ante a infinita Criação,
O próprio Deus parou, desconcertado e mudo!
Num sorriso, inventou o homo sapiens, então,
Para que lhe explicasse aquilo tudo...

O tema tem ressonâncias de Mark Twain que também escreveu algo parecido: "Qual a criatura mais perfeita da face da terra? O homem. Quem é que descobriu isso? O homem". Vejam, ainda, como há uma ligeira alusão a Bilac, à sua "Profissão de fé", no quarteto VI, "Do Cuidado da forma". O manejo métrico em torno dos alexandrinos, a rima rica, o lado plástico e estético das imagens e, afinal, a reflexão metalingüística sobre a própria composição constituem o lado visível deste enunciado cuja enunciação o leitor terá que recompor para atingir o outro nível da significação:

Teu verso, barro vil,
No teu casto retiro, amolga, enrija, pule...
Vê depois como brilha, entre os mais, o imbecil,
Arredondado e liso como um bule!

C. "Quintanares"

Como os textos de **Sapato Florido** e **Caderno H** constituem a maior parte da obra de Mário Quintana, o material sobre Poética e Retórica que se pode extrair deles é suficiente para a organização de um sistema teórico que se baseie, principalmente, no processo de enunciação que os foi engendrando e produzindo. Dada, porém, a natureza contida e fragmentária do **plano de expressão** de sua obra, o qual segue, muitas vezes, o modelo formal dos provérbios e locuções, o objetivo final deste trabalho será mostrar como Mário Quintana escapa à convenção literária ao **atualizar** uma daquelas **formas simples** de Jolles ou a criar, a partir de enunciações parecidas, um texto literário plurivalente, capaz de conduzir o leitor pelos vários graus de um realismo que se deixa ler num plano tradicionalmente literário, num plano de tendências surrealísticas e, até, como é freqüente, num plano às avessas, de maneira irônica e desmistificadora da própria linguagem literária.

a) Sapato Florido

É bastante sintomática a epígrafe geral de **Sapato Florido**: um trecho do diálogo do burguês M. Jourdain com o seu professor de filosofia. Como se sabe, a obra de Molière retrata as pretensões de um novo-rico que contrata vários mestres (de música, de dança, de armas e de filosofia), a fim de adquirir as maneiras da nobreza, na corte de Luís XIV. Querendo conquistar uma dama da nobreza, M. Jourdain pede ao professor de filosofia que lhe ajude a escrever alguma coisa num bilhete. Depois da sugestão do professor, M. Jourdain responde que não quer prosa nem verso. O professor insiste que seja um ou outro. "Por quê", pergunta M. Jourdain. Ora, nenhuma epígrafe é inocente ou gratuita, mesmo quando colocada posteriormente à produção do texto, o que é comum. De uma maneira ou de outra, ela tem a ver com o texto. A

literatura, que muito tem a ver com o modernismo brasileiro. Citando de vez em quando a **Arte poética**, de Boileau, e se referindo a outras artes poéticas e retóricas, além de, indiretamente, se referir a obras e a poetas brasileiros, pode-se dizer que Mário Quintana trabalha aí com uma dupla consciência criadora: a consciência da convenção literária, que aceita ou finge aceitar; e a consciência da criação que faz com que o objeto de muitos de seus textos seja a própria teoria do conhecimento poético, o extravasamento de suas concepções a respeito de poesia e literatura.

Para que se tenha uma idéia da importância teórica deste livro, mencionamos a seguir alguns títulos dos minitextos que, sistematizados, constituirão uma das mais amplas concepções teóricas da poesia brasileira:

Lógica e linguagem — Simplifiquemos (sobre gramática) — Versículo inédito do Gênesis — Leituras — O Poeta e os exegetas — Os sonetos e o Dr. Quejando — A Escrita — Dos livros — Das escolas — Parênteses — Das escolas — Diálogo inútil — Diálogo crítico — Verso avulso — O autor invisível — Ars longa — Das frases históricas — Poesia e lenço — A poesia é necessária — Poeminha do contra — Imagem — O assunto — O poeta e a menina — Das escolas poéticas — Da liberdade criadora — Epígrafe — Palavras — Do estilo — Da pontuação — Alma e forma — Bilhete — Diálogo — Poesia e magia — Texto e pretexto — Semântica — Arte poética — O poema — Reticências — Assunto e desassunto — Sinônimos — Citação — Dos leitores — Como vai a poesia? — Poesia e interjeição — Nome e notícia — Da riqueza do estilo — Apontamento para um poema — Da crítica — Arte e mensagem — Ortografia — Oratória — Verso apócrifo — Prosa — Das rimas ricas — Crônica — Assunto para uma tese — Espírito e letra — Carta — Da arte pura — Assunto para um conto — Língua e expressão — A arte de ler — Última flor do Lácio — Mistérios da língua portuguesa — Palavra escrita — Verbete — Poesia brasileira — Do conhecimento — O poema — Poeta lírico — Da relativa inspiração — Dicionários — Poesia e peito, etc.

Mário Quintana toca em quase todos os problemas da Poética e da Retórica e da teoria da comunicação literária. A simples menção desses títulos é suficiente para mostrar a inquietação metalinguística do escritor. É claro que muitos "poemas em prosa", muitos "Quintanares" não trazem títulos reveladores da metalinguagem. Mas a preocupação com o discurso, com as artes, com a literatura, com a Poética e com a Retórica está presente em noventa por cen-

to dos textos do **Caderno H**. Um título como "Equívoco" esconde esta preciosidade: "**A Art Poétique**, de Boileau, sim... mas que extraordinária Arte da Prosa" (p. 59); em "Destino atroz" encontra-se esta revelação irônica: "Um poeta sofre três vezes: primeiro quando ele os sente, depois quando os escreve e, por último, quando declamam os seus versos" (p. 58); e em "Trecho de entrevista", este diálogo crítico:

— Mas por que falar em poesia concretista? Diga-se "concretismo", apenas, e estará ressaltada a poesia.

III — O MÍNIMO MÚLTIPLO COMUM DAS LOCUÇÕES E PROVÉRBIOS

O **Espelho Mágico**, livro que colocamos como bloco intermediário entre os dois tipos de texto de Mário Quintana, traz uma epígrafe tomada ao **Eclesiastes** (7, 7), num versículo em que se diz que a moderação em tudo é bom. Este livro é o único em que o autor resolve dar uma explicação direta de sua obra. Trata-se da "Nota" assinada pelas iniciais M. Q. no final do livro. A leitura dessa "Nota" é imprescindível "A paciente exegese das traças", na expressão do próprio poeta. A sua explicação atualiza, quer dizer, faz voltar, a cena o que foi dito inicialmente a respeito dos gêneros literários, quando se falou de **formas simples** e, dentro delas, nas locuções e nos provérbios. Todo o mecanismo de "atualização" estudado por André Jolles nos provérbios ali se encontra formulado. O poeta faz questão de ser rigoroso nas citações. Indica as suas fontes literárias: La Bruyère, Molière, Rivarol, La Fontaine, La Rochefoucauld e D. Francisco Manuel de Melo; diz que existem outras fontes de que não mais se lembra, "visto que não foram propriamente hauridos na obra de seus autores, mas retive-os, quase sem querer, ao acaso da preguiçosa e desconexa leitura de almanaques e revistas". Termina dizendo que "Outras aproximações ou encontros que porventura ocorram, acham-se incursos e previstos no número XLVII. O que existe no quarteto é, afinal, a conhecidíssima locução bíblica do **Eclesiastes** (1, 9), segundo a qual "nada há de novo debaixo do sol". O texto de Quintana se denomina "Do exercício da filosofia" e a atualiza da seguinte maneira:

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

Logo a seguir, está o texto denominado "Das idéias", que ele cita no início da "Nota":

literatura, que muito tem a ver com o modernismo brasileiro. Citando de vez em quando a **Arte poética**, de Boileau, e se referindo a outras artes poéticas e retóricas, além de, indiretamente, se referir a obras e a poetas brasileiros, pode-se dizer que Mário Quintana trabalha aí com uma dupla consciência criadora: a consciência da convenção literária, que aceita ou finge aceitar; e a consciência da criação que faz com que o objeto de muitos de seus textos seja a própria teoria do conhecimento poético, o extravasamento de suas concepções a respeito de poesia e literatura.

Para que se tenha uma idéia da importância teórica deste livro, mencionamos a seguir alguns títulos dos minitextos que, sistematizados, constituirão uma das mais amplas concepções teóricas da poesia brasileira:

Lógica e linguagem — Simplifiquemos (sobre gramática) — Versículo inédito do Gênesis — Leituras — O Poeta e os exegetas — Os sonetos e o Dr. Quejando — A Escrita — Dos livros — Das escolas — Parênteses — Das escolas — Diálogo inútil — Diálogo crítico — Verso avulso — O autor invisível — Ars longa — Das frases históricas — Poesia e lenço — A poesia é necessária — Poeminha do contra — Imagem — O assunto — O poeta e a menina — Das escolas poéticas — Da liberdade criadora — Epígrafe — Palavras — Do estilo — Da pontuação — Alma e forma — Bilhete — Diálogo — Poesia e magia — Texto e pretexto — Semântica — Arte poética — O poema — Reticências — Assunto e desassunto — Sinônimos — Citação — Dos leitores — Como vai a poesia? — Poesia e interjeição — Nome e notícia — Da riqueza do estilo — Apontamento para um poema — Da crítica — Arte e mensagem — Ortografia — Oratória — Verso apócrifo — Prosa — Das rimas ricas — Crônica — Assunto para uma tese — Espírito e letra — Carta — Da arte pura — Assunto para um conto — Língua e expressão — A arte de ler — Última flor do Lácio — Mistérios da língua portuguesa — Palavra escrita — Verbete — Poesia brasileira — Do conhecimento — O poema — Poeta lírico — Da relativa inspiração — Dicionários — Poesia e peito, etc.

Mário Quintana toca em quase todos os problemas da Poética e da Retórica e da teoria da comunicação literária. A simples menção desses títulos é suficiente para mostrar a inquietação metalinguística do escritor. É claro que muitos "poemas em prosa", muitos "Quintanares" não trazem títulos reveladores da metalinguagem. Mas a preocupação com o discurso, com as artes, com a literatura, com a Poética e com a Retórica está presente em noventa por cen-

to dos textos do **Caderno H**. Um título como "Equívoco" esconde esta preciosidade: "**A Art Poétique**, de Boileau, sim... mas que extraordinária Arte da Prosa" (p. 59); em "Destino atroz" encontra-se esta revelação irônica: "Um poeta sofre três vezes: primeiro quando ele os sente, depois quando os escreve e, por último, quando declamam os seus versos" (p. 58); e em "Trecho de entrevista", este diálogo crítico:

— Mas por que falar em poesia concretista? Diga-se "concretismo", apenas, e estará ressaltada a poesia.

III — O MÍNIMO MÚLTIPLO COMUM DAS LOCUÇÕES E PROVÉRBIOS

O **Espelho Mágico**, livro que colocamos como bloco intermediário entre os dois tipos de texto de Mário Quintana, traz uma epígrafe tomada ao **Eclesiastes** (7, 7), num versículo em que se diz que a moderação em tudo é bom. Este livro é o único em que o autor resolve dar uma explicação direta de sua obra. Trata-se da "Nota" assinada pelas iniciais M. Q. no final do livro. A leitura dessa "Nota" é imprescindível "A paciente exegese das traças", na expressão do próprio poeta. A sua explicação atualiza, quer dizer, faz voltar, a cena o que foi dito inicialmente a respeito dos gêneros literários, quando se falou de **formas simples** e, dentro delas, nas locuções e nos provérbios. Todo o mecanismo de "atualização" estudado por André Jolles nos provérbios ali se encontra formulado. O poeta faz questão de ser rigoroso nas citações. Indica as suas fontes literárias: La Bruyère, Molière, Rivarol, La Fontaine, La Rochefoucauld e D. Francisco Manuel de Melo; diz que existem outras fontes de que não mais se lembra, "visto que não foram propriamente hauridos na obra de seus autores, mas retive-os, quase sem querer, ao acaso da preguiçosa e desconexa leitura de almanaques e revistas". Termina dizendo que "Outras aproximações ou encontros que porventura ocorram, acham-se incursos e previstos no número XLVII. O que existe no quarteto é, afinal, a conhecidíssima locução bíblica do **Eclesiastes** (1, 9), segundo a qual "nada há de novo debaixo do sol". O texto de Quintana se denomina "Do exercício da filosofia" e a atualiza da seguinte maneira:

Como o burro mourejando à nora,
A mente humana sempre as mesmas voltas dá...
Tolice alguma nos ocorrerá
Que não a tenha dito um sábio grego outrora...

Logo a seguir, está o texto denominado "Das idéias", que ele cita no início da "Nota":

Qualquer idéia que te agrade,
Por isso mesmo... é tua.
O autor nada mais fez que vestir a verdade
Que dentro em ti se achava inteiramente nua...

Ora, o que Mário Quintana faz dentro da criação de seus "Quintanares" é uma contínua atualização das formas simples que estão, ou na língua, ou na literatura, ou na sua própria fala criadora, quer dizer, na sua natural disposição para criar esse tipo de texto. André Jolles inicia seu estudo sobre a **Locução** fazendo referência ao livro de Friedrich Sailer, **Deutsche Sprichwörterkunde** (Estudo sobre o provérbio alemão), onde se encontra a seguinte definição do provérbio: "Uma locução que tem curso na língua popular, fechada sobre si mesma, com tendência ao didatismo e com uma forma elevada". Sailer distingue dois tipos de provérbios: os que pertencem às classes inferiores da população e os que pertencem às classes superiores, já tomando forma de **sentenças**, isto é, de produtos literários. Para o estudioso alemão, "Os provérbios literários são muito mais numerosos do que se pensa comumente. Eles são às vezes os mais espalhados e os mais substanciais". Para Jolles, entretanto, o provérbio é o resultado de uma série de operações mentais que podem assim se resumir: Dada a impossibilidade de se pensar em termos conceituais a totalidade do universo, o espírito o apreende através de separações e ligações, de comparações e oposições de vivências e sensações. E cada vez que passamos a esse universo ideológico, "a forma que resulta da nossa disposição mental e das idéias que lhe estão ligadas é a **forma simples** que chamamos **Máxima** ou, melhor, **Locução**". E mais adiante: "A locução é, portanto, em nossa morfologia, a forma literária que encobre uma experiência sem que esta experiência cesse de ser elemento de detalhe no universo ideológico. Esta forma se atualiza nos **Provérbios** ou em outras formas mais difíceis de serem distinguidas, como a **Máxima** e a **Sentença**." Assim, um dos aspectos mais importantes do enunciado conhecido como provérbio é que ele realiza uma daquelas características que a semiologia distingue no discurso literário: a sua limitação, o seu fechamento, o seu acabamento estrutural. Além disso, a sintaxe do provérbio goza de uma disposição especial correspondente a do modo imperativo do discurso lingüístico, razão por que as suas figuras se dispõem simetricamente, tornando-se transparentes como uma metáfora cristalizada: o enunciado do provérbio esconde sempre uma referência, não se esgota em si mesmo. O que se conta no provérbio é o universo: físico, ético, religioso e político-social.

A obra de Mário Quintana — principalmente a do bloco de transação e a do segundo bloco — 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. Não se trata de uma simples transposição de elementos da língua para uma fala literária. A diferença é que a matriz estrutural do provérbio e o seu próprio conteúdo sofrem uma distorção criadora, quase sempre às avessas, antiproverbial, desmistificadora, como, por exemplo, naquelas "Coisas numeradas de um a trinta e cinco", do Caderno H, onde se encontram textos assim:

Os velhos, quanto mais velhos, mais vírgulas usam.
Coragem não é documento: os gangsters também são
[heróis.

Se não fosse Van Gogh, o que seria do amarelo?

As fontes de que o poeta se vale para o uso dos provérbios são, dentre outras:

- A **Bíblia**, através do **Livro dos Provérbios** e do **Eclesiastes**, como em alguns quartetos do **Espelho mágico**;
- as obras de moralistas como La Bruyère e La Rochefoucauld, além de outros que o próprio autor indica na sua "Nota";
- a tradição popular oral e escrita, de onde ele as retém, "quase sem querer, ao acaso da preguiçosa e desconexa leitura de almanaques e revistas";
- e, finalmente, a sua própria concepção literária, que o leva a produzir uma linguagem contida e conformada, em parte, com a tradição formal, como nos sonetos e nos quartetos, além dos tipos especiais de provérbios que ele cria tomando como modelo a estrutura lingüística dessa **forma simples**.

Deste modo, valendo-se continuamente desses expedientes, a maior parte dos textos de Mário Quintana se organiza, se tem organizado dentro dos limites da enunciação do provérbio. Estruturada semelhante àquele universo fragmentário de que fala Jolles, a sua obra — a maior parte da sua obra — resiste à redução a um único conceito. É impossível apreendê-la num ou noutro aspecto, a não ser que se extraia desses aspectos um fator comum, como é o caso da **metalinguagem**. Assim como o poeta manda, numa "Arte poética" do **Caderno H**, esquecer todos os poemas ("Que cada poema seja o número um"), o leitor dificilmente conseguirá esquecer a multiplicidade de seus textos para pensar apenas na abstração de um único discurso poético. É que essa preocupação com a unidade do poema conduz à idéia de contenção e esta, associada à natural inclinação do poeta pelas formas simples do provérbio, é a responsável pelo que se poderia chamar de mínimo múltiplo comum de sua linguagem literária: a forma curta desses textos que, por serem únicos, só podem mesmo denominar-se "Quintanares".

Uma leitura maior da obra de Mário Quintana — uma leitura que não se contentasse apenas com as surpresas sintagmáticas do universo fragmentário, mas que, firmada numa e noutra associação paradigmática, procurasse reunir certos elementos constantes, organizando-os numa ordem superior, numa ordem oculta mas facilmente apreensível — põe imediatamente à disposição do estudioso outro subuniverso fragmentado ou seja, de dentro de seu discurso literário, sistematicamente organizado, pode emergir outro tipo de discurso — um **metadiscurso** teórico — que terá de ser sistematizado pelo leitor. São as constantes preocupações com a metalinguagem: noções e conceitos de arte, de literatura, de poesia, de linguagem, de história literária, enfim, toda uma atitude de permanente vigília, de autocontemplação, como se o poeta vivesse espremido entre a tradição — que deve respeitar — e as formas e idéias novas, com que às vezes se identifica e que, na maioria das vezes, lhes parece destituídas de função e de valor literários. Essa persistente e variada manifestação reflexiva sobre o discurso levou-o à caracterização de um tipo de texto que, fugindo às convenções literárias, não foge à literatura, antes, pelo contrário, enriquece-a com novas formas, enriquecendo por isso mesmo a literatura brasileira com a sua contribuição original, única e irrepetível.

NOTAS

Conferência pronunciada no II Seminário de Literatura no Rio Grande do Sul, realizado em Porto Alegre, no dia 12 de setembro de 1974. Todas as referências às obras de Mário Quintana remetem para **Poesias**. Porto Alegre, Globo/MEC, 1972. E **Caderno H**. Porto Alegre, Globo, 1973.

1. Mário Quintana assistiu a esta conferência e, convidado pelos promotores do Seminário, jantou e ficou a nosso lado até às 2 horas da manhã, mas parecia sempre um pouco constrangido.
2. BARTHES, Roland. **El grado cero de la escritura**. Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1967.
3. PLACER, Xavier. **O Poema em prosa**. Rio, MEC, 1962.
4. TODOROV, Tzvetan. **Introducción a la literatura fantástica**. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
5. Cf. FRYE, Northrop. **Anatomía da crítica**. São Paulo, Cultrix, 1973; e **O Caminho crítico**. São Paulo, Perspectiva, 1973. E também TODOROV, Tzvetan. "Genres littéraires". In **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Paris, Seuil, 1972.
6. JOLLES, André. **Formes simples**. Paris, Seuil, 1972.
7. Cf. DUBOIS, J. et alii. **Rhétorique générale**. Paris, Larousse, 1970. E também TELES, Gilberto Mendonça. **Canções e a poesia brasileira**. Rio, Casa de Rui Barbosa, 1973.

8. TODOROV, Tzvetan. "Poétique". In **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Op. cit.
9. Cf. TELES, Gilberto Mendonça. "A Poesia na crítica". In **Terceiro congresso brasileiro de língua e literatura**. Rio, Edições Gernasa, 1972.
10. LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **Modernismo no Rio Grande do Sul**. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.
11. PLACER, Xavier. Op. cit.