

CRONISTA DA ETERNIDADE

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa¹

Resumo: Examina-se como Mario Quintana assimila e desenvolve algumas das principais linhas de força do modernismo. Ao se apropriar delas com originalidade, leva adiante o movimento em cenário local e faz com que sua poesia seja uma das maiores contribuições sul-rio-grandenses para o patrimônio da moderna poesia brasileira.

Abstract: It is examined how Mario Quintana assimilates and develops some of the main force lines of the modernism. Picking o them with originality, he takes ahead the movement in local scenery and becomes his poetry one of the biggest sul-rio-grandenses contributions to the inheritance of the modern brazilian poetry.

Palavras-chave: Quintana. Modernismo. Cotidiano. Poema em prosa.

Key words: Quintana. Modernism. Everyday. Prose poetry.

Quando as novas idéias estéticas propagadas pelo modernismo penetraram o Rio Grande do Sul, Mario Quintana era ainda muito jovem, de modo que, embora ele tenha tido uma participação formal no movimento, a sua prática poética não se liga diretamente a esse primeiro momento modernista.

Participação formal aqui diz respeito aos contatos de Quintana com poetas, grupo e revistas ligados à vanguarda de 22. Ele tinha uma relação muito estreita com um dos mentores e principal representante do modernismo gaúcho, Augusto Meyer, em quem reconhece o seu mestre. Mas enquanto Meyer estabeleceu contato, em nível nacional, sobretudo com aquele que é o máximo teórico do modernismo paulista e o seu representante que causou mais celeuma, Mário de Andrade, Quintana firmou laços de poesia e amizade especialmente com Bandeira, um dos mais moderados e críticos expoentes da vanguarda, com Drummond e Cecília, poetas que se beneficiaram das conquistas de 22, mas encaminharam o seu trabalho em um sentido mais maduro, despido dos excessos e dos radicalismos dos primeiros tempos da nova poesia.

¹ UFG - Universidade Federal de Goiás.

Com Meyer e outros artistas, Quintana chegou a integrar o grupo modernista de Porto Alegre, o Grupo da Globo. Era o mais moço do grupo e foi-lhe um membro tardio.

Quintana publicou em órgãos da imprensa divulgadores dos novos escritores. Textos seus aparecem, conforme acusa Lígia Chiappini (1972), no Diário de Notícias, jornal que foi, ao lado do Correio do Povo, o principal e mais constante veículo de divulgação do modernismo sulino; na Revista do Globo, publicação de circulação efêmera que, juntamente com a Revista Madrugada, divulgava as polêmicas e outras produções ligadas ao modernismo; e sobretudo em A Província de São Pedro, periódico de vida longa que se definiu como uma das mais importantes produções nacionais do seu gênero. Há que se acusar ainda uma publicação na Revista Para Todos que data de 1926. Trata-se de um poema inspirado em “O garoto” e publicado por intermédio de Álvaro Moreyra. O poema pode ser lido no livro *Baú de Espantos* (“MANHÃ”, p. 38) e nele o poeta faz um aproveitamento da linguagem coloquial tipicamente marioandradiano (ou augustomeyeriano?) em construções como: “A fresca manhã sirria!/(Os coqueiros cutucavam ela...)”.

Quintana também esteve presente nas conferências proferidas por Guilherme de Almeida em Porto Alegre, em 1925². As conferências, intituladas “A revelação do Brasil pela poesia modernista”, não revelaram as novas idéias estéticas para os gaúchos, visto que o movimento paulista já era conhecido e obras já tinham sido escritas sob sua influência. Mas a ida de Guilherme, no entender de Meyer (LEITE, 1972, p. 230-231), unificou, fortaleceu e incentivou o movimento no estado. Sobre as conferências, Quintana, que nessa época já acreditava no caráter individual de cada poema, diz, em entrevista, que elas não o abalaram muito: “Achou simplesmente que ele (Guilherme de Almeida) ‘dizia bem’, era bonito ouvi-lo declamar, só isso” (LEITE, 1972, p. 243). O poeta não faz referência alguma ao sujeito principal das conferências, o nacionalismo.

A participação formal de Quintana no modernismo já aponta para a relação de sua prática poética com esse movimento. Assim como o poeta travou contato, em nível nacional, com artistas que fugiam à ortodoxia do movimento em seu momento inicial, assim como ingressou mais tardiamente no Grupo da Globo, não participando do seu período de maior efervescência, assim como achou bonita a fala de Guilherme de Almeida mas não se abalou muito com ela, também a sua poesia não representa uma adesão incondicional ao modernismo como o realizaram Mário e Oswald de Andrade, Raul Bopp ou mesmo Augusto Meyer. Mas Quintana não foi refratário aos principais benefícios que a vanguarda trouxe para o nosso acervo poético. Mais do que não ser refratário, é ele

² Um resumo dessas conferências pode ser lido no Correio do Povo dos dias 17 e 18 set. 1925.

quem assimila e desenvolve algumas das suas principais linhas de força. Ao se apropriar delas com originalidade, não só leva adiante o movimento em cenário local (ZILBERMAN, 1992, p. 69) como também faz com que sua poesia seja uma das maiores contribuições sul-rio-grandenses para o patrimônio da moderna poesia brasileira.

A poesia quintaneana não foi permeável nem ao elemento que unificou os modernistas do Rio e de São Paulo, o nacionalismo, nem à solução que os gaúchos deram ao nacionalismo, o regionalismo renovado. Isso não quer dizer que o poeta reprove essas duas possibilidades literárias, como se pode comprovar pela admiração que devota a Raul Bopp (QUINTANA, 1987b, p. 107), Augusto Meyer (Ibidem, p. 125-127) e Simões Lopes Neto (QUINTANA, 1983, p. 79). O que rechaça é o exotismo a que deu origem o pior nacionalismo, e o bairrismo a que muitos gaúchos pagaram tributo, e ainda o querer transformar essas possibilidades em limites de criação. Sobre o primeiro, ironiza: “Um dia os modernistas brasileiros descobriram o Brasil. – Que engraçado! — assanharam-se em coro. – Mais um país exótico! E surgiu daí essa infinidade de poemas-piadas, de tão pouco saudosa memória” (QUINTANA, 1987b, p. 41). Em se tratando do gauchismo, ele, que se define como “um gaúcho sentado, o que o afasta da tradição” (QUINTANA, 1972, p. 243), dispara: “tirante honrosas exceções, o nosso regionalismo tem sido uma fantochada: gaúchos eternamente ‘valientes’ e chinas irremediavelmente traidoras, estes os bonecos convencionais que se agitam num texto aspeado de vocábulos fronteiriços, coisa muito boa para os futuros dicionaristas, mas de tão complicada leitura para um cidadão medianamente civilizado” (QUINTANA, 1988, p. 20).

Mas se Quintana não rejeita o nacionalismo e o regionalismo em si, não é, entretanto, o aproveitamento do traço local que lhe sensibiliza em Simões Lopes Neto, Meyer e Bopp. É como *conteur* do mundo e não como regionalista que admira Simões Lopes. É o milagre da poesia que ignora limites e não o caráter amazônico que elogia em Bopp. São os versos que mal pousam no papel e não o colorido local do autor de *Coração Verde* que louva.

Também, a sua obra é, na tradição da moderna lírica gaúcha e brasileira, uma das mais despidas de referências explícitas aos lugares mais freqüentados pelo regionalismo e pelo nacionalismo; o que não diminui em nada o seu caráter gaúcho e nacional. A formação simbolista, com um cosmopolitismo que corrigiria, e o horror ao gauchismo provavelmente influenciaram os rumos que Quintana deu à sua poética. Trata-se de uma poesia que se volta freqüentemente para a literatura oral, mas, quando o faz, prefere aquela tradição de feição menos local. Assim, em lugar das lendas do sul, das histórias missioneiras, o poeta prefere as formas populares de alcance mais amplo. Em vez do Negrinho do Pastoreio, dos Zaoris, opta pelos contos maravilhosos, pelas cantigas de roda

e de ninar. E, ao aproveitar essa literatura popular, confere a ela muita vez uma dimensão humana, um valor arquetípico, que ignora nacionalidades. Ilustrativo da reinvenção que faz das formas simples é “Canção ballet”:

Ele sozinho passeia
Em seu palácio invisível
Linda moça risca um riso
Por trás do muro de vidro.

Risca e foge, num adejo.
Ele pára, de alma tonta.
Um beijo brota na ponta
Do galho do seu desejo.

E pouco a pouco se achegam.
Põem a palma contra a palma.
Mas o frio, o frio do vidro
Lhe penetra a própria alma!

“Ai do meu Reino Encantado,
Se tudo aqui é impossível...
Pra que palácio invisível
Se o mundo está do outro lado?”

E ainda busca, de alma louca,
Aquele lábio vermelho.
Ai, o frio da própria boca!
O amor é um beijo no espelho...

Beija e cai, como um engonço,
Todo desarticulado...
Linda moça, como um sonho,
Se dissipa do outro lado...
(QUINTANA, 1989, p. 43-44)

Nesse texto, o poeta se apropria de elementos típicos dos contos maravilhosos, como o príncipe, o “Reino Encantado” e a “linda moça”. Mas enquanto nesses contos o beijo normalmente funciona como dissipador do encanto, na canção, esse elemento, ironicamente, serve para reforçá-lo, porque o amor é um sentimento narcíseo: “O amor é um beijo no espelho”. Assim, o príncipe que recebe o beijo, em vez de se libertar do encanto, “Beija e cai como um engonço,/Todo desarticulado.../Linda moça, como um sonho,/Se dissipa do outro lado...”

Do mesmo modo que o diálogo da poesia quintaneana com a literatura popular

não se subordina à intenção nacionalista dos modernistas, o elemento gaúcho, quando comparece nessa poesia, apresenta-se despido de uma conotação regionalista e vestido com uma força simbólica universal. É o que acontece com o vento e a primavera, *leitmotivs* dos quintanares estreitamente ligados à região sulina. Ao recorrer reiteradamente a esses elementos, o poeta, em vez de destacar-lhes o colorido local, vê neles, respectivamente, o símbolo do tempo e da renovação da vida.

Quintana não foi permeável nem ao nacionalismo, nem ao regionalismo renovado, mas assimila, seguindo uma tradição iniciada por Meyer, duas conquistas do modernismo anteriores ao nacionalismo e que irão, findo o verde-amarelismo, influenciar um sem número de poetas. Trata-se da libertação formal, que o leva à experiência com o poema em prosa, e da quebra da distinção entre motivos, linguagens e ritmos poéticos e não poéticos, o que resulta na preferência de sua poesia pelo cotidiano. Poder-se-ia elencar outras heranças modernistas em Quintana, mas estas estão subordinadas às duas principais linhas de força citadas.

Desenvolvendo uma lição simbolista, os modernistas “descobrem” que a poesia não está na forma exterior do poema, mas em seu dinamismo interior. O verso livre, liberto da métrica e da rima fixas, torna-se a bandeira dessa descoberta. Quintana se aproveita dessa libertação formal e a radicaliza com o cultivo do poema em prosa. Mas a sua postura teórica e prática se difere tanto daquela adotada pelos modernistas menos avisados, quanto da defendida pelos mais ortodoxos.

Para Quintana, o verso livre não significa uma forma de versejar mais fácil, em que basta dizer qualquer coisa em linhas irregulares e chamá-lo poema para que o seja; o que deu origem a uma leva de maus prosadores escrevendo em verso. Para ele, “O modernismo, ou melhor, o verso-librismo libertou o verso (...) mas não libertou o poeta” (QUINTANA, 1994b, p. 87). Isso porque, enquanto um poema de forma fixa fornece ao artista elementos estabelecidos (métrica, acentuação, rimas) com os quais deve apreender esse pedaço esvoaçante de vida que é a poesia, um poema de versos livres é uma aventura em que se é obrigado a reinventar um ritmo novo a cada criação, o que faz do poema “um jogo de equilíbrio, prestes a desabar ao mínimo descuido do construtor” (Ibidem, p. 87). De acordo com uma comparação feita pelo próprio poeta, a prática do verso regular é um equilíbrio em uma corda bamba com rede de segurança por baixo, ao passo que a do verso livre é também um equilíbrio em corda bamba, mas sem rede de segurança. Fiel a essa idéia e tendo primeiro aprendido a poetar dentro dos moldes clássicos, antes de aderir ao verso livre, Quintana afirma, um tanto quanto exageradamente, que “só tem capacidade e moral para criar um ritmo livre quem for capaz de escrever um soneto clássico” (Ibid., p. 139).

Se Quintana, por um lado, compartilha a máxima de Eliot de que para o verdadeiro poeta o verso livre nunca é livre, e se afasta daqueles espíritos menos avisados, que acham não ser preciso “suar para fazer um poema livre” (Ibid., p.88), por outro, vê com reservas e sensatez a ortodoxia libertária. A reabilitação do soneto e a defesa da rima são posturas adotadas pelo poeta que bem evidenciam que a libertação formal, para ele e para os melhores modernistas, não significa, como para alguns “liberatos”³, um desprezo para com a tradição das formas poéticas.

Ao estreitar em livro em 1940, Quintana optou por fazê-lo com uma coletânea de sonetos, ainda que seus sonetos “vagabundos”, “de mãos no bolso”, “sem chave de espécie alguma” (Ibid., p.134), apresentem uma acentuação rítmica e alguns deles tenham uma oscilação métrica que os diferenciam internamente do soneto clássico. A sua opção não decorreu de ignorância das novas idéias formais. Basta lembrar que, quando da publicação de *A Rua dos Cataventos*, já tinha material suficiente para estreitar com *O Aprendiz de Feiticeiro* (MEYER, 1981, p. 160), seu primeiro livro composto basicamente de versos livres e o preferido por seus companheiros modernistas. Também, uma de suas primeiras publicações avulsas de que se tem notícia, o já citado poema publicado, em 1926, na Revista Para Todos, apresenta-se vazado em versos livres, comprovando que muito cedo, bem antes de começar a publicar em livro, o poeta já era conhecedor das novidades formais que vinham da Europa e de São Paulo.

Muitas hipóteses explicariam a opção de Quintana por estreitar com esta forma tão cara aos parnasianos. “Espírito de contradição”, como observa Meyer (Ibidem, p. 160). Precaução para não perder os poemas da juventude, conforme nota Fausto Cunha (1978, p. 215). Desejo de comunicação com o público mediano, que em 40 ainda não tinha absorvido as novidades de 22. Outras tantas hipóteses poderiam ser aventadas. Mas a que interessa resgatar aqui é a assumida pelo próprio poeta, a de que a publicação de um livro de sonetos era a sua contribuição particular para reabilitar essa forma poética que há muito vinha sendo desmoralizada, senão pelos maiores do modernismo (Mário de Andrade pratica o soneto e reconhece que o verso livre por ele preferido não significa o abandono dos metros já existentes), pelo menos por muitos “pegadores de andorinha voando”.

Do mesmo modo que Quintana se propõe a reabilitar o soneto quando ele havia “caído da moda”, também toma a defesa da rima e a pratica numa época em que ela soava *demodée*.

³ Quintana chama de “Liberato”, em carta aberta, um suposto interlocutor que lhe escreve e se refere ao metro e à rima como peias absurdas (1994b, p. 87-88).

Os parnasianos, em seu apego à forma exterior, reservaram para a rima uma posição de destaque. Bilac organizou um verdadeiro tratado rímico, no qual prescreve que “em composição alguma se deve prescindir da rima” e que o poeta deve preferir as rimas ricas e raras em detrimento das pobres (BILAC, 1918, p. 79-82).

Os modernistas rebelaram-se contra a obrigatoriedade e a sistematização desse recurso técnico pelos parnasianos. Mário de Andrade faz a sua apologia da “‘rima livre’, variada imprevista, irregular, muitas vezes ocorrendo no interior do verso” (ANDRADE, /s.d./, p. 229) e propõe, em lugar dela, a assonância, “muito mais natural, muito mais rica, muito mais cósmica” (Ibid, p. 230). O máximo teórico do modernismo e os melhores poetas do movimento tinham consciência de que a rima livre não implica o abandono da rima fixa, ainda que preferissem aquela a esta. Mas não foi o que aconteceu com muitos poetas e críticos novidadeiros, que passaram a ver a rima como um recurso ultrapassado. E ela foi combatida, mais combatida do que outros elementos do verso tradicional, talvez por ser mais facilmente reconhecível, notada até por quem não dispõe de um conhecimento teórico rudimentar do verso.

Neste contexto em que a rima é vista com restrições pelos melhores poetas e críticos do modernismo e tomada pelos menos avisados como a personificação de um passado formal a ser atacado, Quintana, que soube tirar dela efeitos sonoros e expressivos, a define como um “mágico anzol de imagens” e toma-lhe a defesa: “a rima não é um recurso ultrapassado, mas um recurso adquirido e conservado” (QUINTANA, 1987b, p. 74). Para ele, o verso rimado é, como os versos livre e branco, uma possibilidade feliz da língua, que só enriquece o cabedal poético. O artista tem a liberdade, de acordo com a sua necessidade de criação, de se valer ou não dessa possibilidade. É por isso que, mesmo defendendo a rima, discorda do seu uso obrigatório e prescritivo estabelecido pelos parnasianos e dispara com humor contra a primazia que estes conferem às rimas ricas: “As rimas ricas acabam morrendo por falta de recurso” (QUINTANA, 1994b, p. 18).

A postura teórica de Quintana em relação ao soneto e à rima, a sua realização dessa forma fixa e de versos rimados são indicativos do aproveitamento crítico, seletivo e maduro que fez das inovações formais do modernismo de 22. Para ele, essas novidades somaram-se à memória das formas poéticas já existentes em vez de subtraí-las. É por isso que transitou com muita autoridade entre as mais diversas espécies líricas. Escreveu sonetos com ressonâncias simbolistas, canções das mais musicais da literatura brasileira, quadrinhas com sabor de epigrama, versos livres que pisam as margens fronteiriças da prosa, poemas em prosa que são pura poesia. Isso sem falar naqueles textos inclassificáveis, que não encontram lugar nos manuais das formas literárias, como as tiradas de lirismo e humor, as crônicas do cotidiano, as reflexões bem humoradas sobre o tragicômico da vida, entre tantas outras.

A maior contribuição formal do modernismo para a poesia de Mario Quintana foi, nas palavras do poeta, “a libertação das formas para descobrir a forma” (In: LEITE, 1972, p. 243). Ao perceber que cada poema impõe o seu próprio ritmo, a sua própria forma, que pode ser tanto livre quanto regular, ele praticou sem preconceitos e com originalidade as mais variadas espécies poéticas, tanto as fixas quanto outras por ele reinventadas, híbridas por excelência, e deu a sua contribuição pessoal para o acervo da poesia brasileira.

Em Quintana, o leitor se depara tanto com textos em verso que são “quase prosa” quanto com textos em prosa que são pura poesia, tanto com poemas como “Pequena crônica policial” (QUINTANA, 1989, p. 51-52) e “Crônica” (QUINTANA, 1987a, p. 12-13), em que a matéria poética é, a exemplo de Manuel Bandeira, “tirada de uma notícia de jornal”, quanto com uma prosa lírica como a que se segue:

VELHA HISTÓRIA

Era uma vez um homem que estava pescando, Maria. Até que apanhou um peixinho! Mas o peixinho era tão pequenino e inocente, e tinha um azulado tão indescritível nas escamas, que o homem ficou com pena. E retirou cuidadosamente o anzol e pincelou com iodo a garganta do coitadinho. Depois guardou-o no bolso traseiro das calças, para que o animalzinho sarasse no quente. E desde então ficaram inseparáveis. Aonde o homem ia, o peixinho o acompanhava, a trote, que nem um cachorrinho. Pelas calçadas. Pelos elevadores. Pelos cafés. Como era tocante vê-los no “17”! — o homem, grave, de preto, com uma das mãos segurando a xícara de fumegante moca, com a outra lendo o jornal, com a outra fumando, com a outra cuidando o peixinho, enquanto este, silencioso e levemente melancólico, tomava laranja por um canudinho especial...

Ora, um dia o homem e o peixinho passeavam à margem do rio onde o segundo dos dois fora pescado. E eis que os olhos do primeiro se encheram de lágrimas. E disse o homem ao peixinho:

“Não, não me assiste o direito de te guardar comigo. Por que roubar-te por mais tempo ao carinho do teu pai, da tua mãe, dos teus irmãozinhos, da tua tia solteira? Não, não e não! Volta para o seio da tua família. E viva eu cá na terra sempre triste!...”

Dito isto, verteu copioso pranto e, desviando o rosto, atirou o peixinho nágua. E a água fez um redemoinho, que foi depois serenando, serenando... até que o peixinho morreu afogado... (QUINTANA, 1989, p. 78-79)

Como classificar um texto como esse? A sintaxe lógico-gramatical aponta para a linearidade da prosa. A presença de um enredo, de personagens, de um narratário (Maria), o modo de iniciar a história com a clássica e popular expressão liminar “era uma vez”, todos esses elementos também são indicativos do traço épico do texto. Mas esse

traço se esgarça frente ao lirismo que emana da insólita e por fim trágica história de amor entre um homem “grave, de preto” e um peixinho “pequenino e inocente” e diante do delicado humor com que o poeta reconstrói essa “velha história”, arquetípica dos desencontros afetivos.

Ao se tentar nomear essa composição, é preciso recorrer a expressões como *récit poétique*, poema em prosa, miniconto lírico, ou qualquer outra nomenclatura, que se não define precisamente o texto, pelo menos aponta para o seu caráter híbrido, para a sua evidente oscilação entre o prosaico e o poético.

Essa oscilação de gênero que caracteriza “Velha história” assinala também boa parte dos quintanares, constituídos muita vez por poemas que são “quase crônicas” e por uma prosa extremamente poética. Os primeiros modernistas, na esteira dos simbolistas, definiram que poesia é dinamismo interior, não forma exterior. Mas poucos desenvolveram tão bem a lição por eles ministrada quanto aquele que se descrevia como um gazeador de escolas. Poucos modernistas exprimiram tanta poesia em forma tão prosaica como o fez Mario Quintana. Pode-se dizer, pois, que uma das maiores contribuições de Quintana para as formas poéticas da literatura brasileira é o seu trabalho com o poema em prosa, espécie híbrida que ele popularizou e cultivou de maneira sistemática, com uma frequência e com uma qualidade poucas vezes alcançadas na poesia brasileira.

Outra contribuição de Quintana é a poetização do “ritmo da rua”, da linguagem pedestre e da matéria prosaica. A cotidianização desses três níveis (ritmo, linguagem e tema) se faz conjuntamente, já que o poema é um todo indissociável. Assim, a adesão do poeta à matéria diária implica também a adoção de um ritmo pedestre, mesmo que ele trabalhe com uma forma fixa, pois que o ritmo não é apenas alternância de sílabas átonas e tônicas, mas o próprio ser do poema, som e sentido. Destarte, se aqui esses níveis são abordados separadamente, é apenas por uma necessidade de sistematização do assunto tratado.

A liricização do cotidiano está intimamente ligada a outras linhas mais gerais do modernismo: a adoção do verso livre, a estetização da linguagem falada diariamente e a indistinção entre temas poéticos e não poéticos.

O verso livre significa uma volta intencional ao ritmo irregular e imprevisto da língua diária, que é por onde começa a poesia mais antiga. Cada língua possui possibilidades várias, múltiplas e imprevistas de combinações rítmicas, dispondo irregularmente momentos fortes e fracos. Levando isso em consideração, Alfredo Bosi destaca três ritmos ao longo da história poética. O “poema primitivo e arcaico”, que reproduz espontaneamente o caráter ondeante, aberto e vário do ritmo da língua; o “poema clássico”, que

estabelece o domínio da regularidade métrica sobre os muitos ritmos da língua, reduzindo o ritmo ao metro; e o “poema moderno”, que, através do verso livre, torna intencional a equivalência entre o ritmo descontínuo, assimétrico da língua, e o do poema (BOSI, 1993, p. 69-86).

Mário Quintana radicaliza a experiência do verso livre na sua volta ao ritmo da fala cotidiana ao insuflar o ritmo poético em uma prosa singela. Mas mesmo quando ele se vale de um verso clássico, outros elementos concorrem para definir o ritmo prosaico de sua poesia; ritmo que penetra nos quintanares também através da poetização dos acontecimentos miúdos, das gentes humildes, da preferência pelos metros mais populares, dos constantes diálogos com as formas simples e da estilização da fala cotidiana.

A língua diária, largamente aproveitada em literatura por Meyer e pelos vanguardistas de São Paulo, converteu-se em um dos principais meios para a realização do projeto nacionalista dos modernistas. Para estes, a estilização da língua de todo dia, como havia feito pioneiramente Baudelaire e depois as vanguardas européias, servia sobretudo para legitimar o direito de o escritor empregar, em seu trabalho, as variantes do português falado no Brasil, o que concorreria para a afirmação de uma expressão nacional e, conseqüentemente, para a redescoberta do país a que eles se propunham.

Serenado o nacionalismo programático dos modernistas, podados os excessos brasileirísticos de alguns poetas, o emprego, em literatura, da fala cotidiana, permanece como uma das possibilidades literárias mais sólidas definidas pela geração de 22. É, pois, despido da intenção de se expressar em língua nacional que se dá o aproveitamento da linguagem prosaica em Mário Quintana. O poeta é sensível às diferenças entre o português do Brasil e o de Portugal, conforme expõe em várias crônicas, e tem uma expressão genuinamente nacional. Mas ao estilizar a sintaxe e o vocabulário de todo dia, ao se valer de clichês, de expressões surradas e até de gírias para a construção da sua fala poética, não é movido por intenção nacionalista alguma. Também, a língua que mimetiza não é a usada pela escória social, mas aquela empregada diariamente por um brasileiro medianamente “culto”. Assim, o emprego do pronome reto depois do verbo, o uso incondicional da próclise, mesmo quando ela soa antinatural, a recorrência desmesurada a regionalismos, essas e outras possibilidades lingüísticas, que formam o jargão literário dos defensores da “língua brasileira”, não definem a fala poética de Quintana. Esta, recortada do português usado diariamente por um brasileiro de “cultura” mediana, é expressão necessária de uma matéria encontrada na vida de todo dia.

A poetização da matéria cotidiana decorre da visão comum dos modernistas de que não há temas de antemão poéticos, tudo é assunto de poesia. “Antes só se podia falar em cisne, agora fala-se em pato e sapato” (QUINTANA, 1987b, p. 146), sintetiza o poeta

exemplificando. Essa indistinção não implica a recusa da matéria consolidada pela tradição como eminentemente digna de figurar em poesia. Mas esta recebe freqüentemente um tratamento que simplifica e ironiza o seu caráter solene e sublime. Compare-se, por exemplo, o soneto “O cisne e o lago”, de Eduardo Guimaraens (1944, p. 342), com a reflexão jocosa de Quintana: “Os cisnes, de tão elegantes, de tão heráldicos e serenos e decorativos, a gente acaba achando-os chatos como patos” (QUINTANA, 1994b, p. 6). As palavras de Quintana não passam de um comentário xistoso quando comparadas com o poema simbolista. Mas trata-se de um comentário que denuncia o enfado modernista frente ao sublime clássico e realiza a sua dessublimação.

Esse enfado para com os assuntos elevados ocasionou, além de uma mudança no tratamento dos ex-temas poéticos por excelência, uma preferência pela matéria prosaica. O sublime poético passa a ser extraído sobretudo a partir da matéria mais chã, do mais humilde cotidiano, o qual, redescoberto pelos poetas, torna-se, como bem diz Quintana, “o incógnito do mistério” (QUINTANA, 1989, p. 81).

A liricização de temas cotidianos remonta aos precursores da lírica ocidental moderna, notadamente a Baudelaire, e às vanguardas européias, e encontra, na nossa realidade comezinha, terreno fértil para prosperar. Bandeira e Meyer, depois Drummond e Quintana, poucos poetas como esses levaram tão longe e de maneira tão feliz essa aventura de extrair poesia das nadezas diárias. Reis Midas às avessas, para parafrasear o próprio poeta, converteram em ouro todo o latão em que tocaram. “Subnutridos de beleza”, para usar outra metáfora do poeta, procuraram poesia em tudo e encontraram “filhotinho de estrela” atirado ao lixo (QUINTANA, 1994b, p. 68).

Essa preferência modernista pela temática mais corriqueira, em Quintana, parece ter sido fortalecida pelo agudo senso de observação diária de que ele era dotado e pela profissão de jornalista que exerceu ao longo da vida, sobretudo no jornal *Correio de Povo*, de Porto Alegre. No trato com os pequeninos anúncios, com os heróis sem história, com a tragédia sem grandeza das matérias sensacionalistas do informativo, o poeta talvez tenha fortalecido o seu veio modernista de tirar poesia do “efêmero instante”, das “coisas deliciosamente quotidianas” (QUINTANA, 1989, p. 77).

Esse veio, avigorado pela sua experiência pessoal, leva-o a buscar uma comunhão entre a matéria poética e a jornalística: “Ah, essas pequenas coisas, tão quotidianas, tão prosaicas às vezes, de que se compõe meticulosamente a tecitura (sic) de um poema... talvez a poesia não passe de um gênero de crônica, apenas: uma espécie de crônica da eternidade” (QUINTANA, 1994b, p. 128). Enfadado do sublime clássico, conseguido mediante temas elevados e uma forma solene que afasta o discurso literário da linguagem de comunicação, o poeta busca a poesia fora das esferas do que, até o advento do

modernismo, era considerado poético. Então o cotidiano, o mesmo que serve de matéria para a crônica jornalística, torna-se um fecundo manancial lírico, de modo que a poesia se faz “uma espécie de crônica da eternidade”.

Mais do que por compartilharem o mesmo motivo prosaico, a poesia e o jornal se irmanam porque é neste meio de comunicação que, às vezes, Quintana e outros poetas modernos e modernistas desentranham a matéria poética. Em vez de ser na observação direta da realidade de todo dia, é na leitura desta realidade feita pelo informativo diário que o poeta colhe o seu mito poético.

Exemplos, em Quintana, de poemas “extraídos” da matéria jornalística são “Crônica” (QUINTANA, 1987a, p. 12-13) e “Pequena crônica policial” (QUINTANA, 1989, p. 51-52). Acompanhemos o segundo:

PEQUENA CRÔNICA POLICIAL

Jazia no chão, sem vida,
E estava toda pintada!
Nem a morte lhe emprestara
A sua grave beleza...
Com fria curiosidade,
Vinha gente a espiar-lhe a cara,
As fundas marcas da idade,
Das canseiras, da bebida...
Triste da mulher perdida
Que um marinheiro esfaqueara!
Vieram uns homens de branco,
Foi levada ao necrotério.
E quando abriram na mesa,
O seu corpo sem mistério,
Que linda e alegre menina
Entrou correndo no Céu?!
Lá continuou como era
Antes que o mundo lhe desse
A sua maldita sina:
Sem nada saber da vida,
De vícios ou de perigos,
Sem nada saber de nada...
Com a sua trança comprida,
Os seus sonhos de menina,
Os seus sapatos antigos!

Esse texto não figura na primeira edição de *Canções*, mas aparece substituindo “Canção do meio do mundo” quando da publicação de *Poesias*. Parece que o poeta, consciente de que “poesia pura/Não existe não”, resolve inserir, entre canções que pelo lirismo e pela musicalidade se aproximam da poesia pura, um poema que, já pelo título, assume a sua impureza ao apontar para prováveis vínculos com o informativo diário.

Ao aludir aos vínculos desse poema com o jornal é imperativo resgatar uma tradição poética fundada numa relação entre a poesia e certos canais de comunicação modernos, como o jornal e a publicidade. No Brasil, essa tradição encontra em “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”, “Poema tirado de uma notícia de jornal” e “Tragédia brasileira”, de Bandeira, e em “Morte do leiteiro” e “Desaparecimento de Luísa Porto”, de Drummond, alguns dos seus exemplos mais bem realizados e sempre citados. David Arrigucci (1990, p. 89-119), na mais bela e profunda leitura já feita de Manuel Bandeira, ao analisar “Poema tirado de uma notícia de jornal”, lembra que Jules Laforgue foi um dos pioneiros na incorporação de citações de cartazes de publicidade em seus poemas. Justamente Jules Laforgue, que, segundo o poeta gaúcho Paulo de Gouvêa (1953), em crônicas em que pinta um retrato saudosos da geração modernista de Porto Alegre, teria sido a figura mais lida pelos modernistas do Sul. Prosseguindo a sua reconstrução, Arrigucci cita a contribuição dos poetas do *Esprit Nouveau*, especificamente Apollinaire, por quem Quintana, diga-se de passagem, diz “ter tido mania” (QUINTANA, 1972, p. 244). Apollinaire, no poema “Zone”, do livro *Alcools*, se desdobra e diz ao seu duplo: “A la fin tu es las de ce monde ancien” (“Afinal cansaste deste mundo ancião”). Ao “eu” cansado da antiguidade, propõe a poesia dos prospectos, dos catálogos, dos cartazes: “Tu lis les prospectus les catalogues les affiches que chantent tout haut/Voilà la poésie ce matin” (“Tu lêes os prospectos os catálogos os cartazes que cantam muito alto/Eis a poesia esta manhã”). Finalmente, registra Arrigucci ter sido Blaise Cendrars, que teve contato direto com a vanguarda paulista, o poeta que despertou nos modernistas do centro o gosto pela poesia do cotidiano e, por conseguinte, pelo cotidiano estampado nas páginas dos jornais. No caso de Quintana, talvez Apollinaire em lugar de Cendrars.

Como se vê, a experiência particular de Quintana de “tirar” poesia de uma matéria jornalística o filia a uma tradição que remonta, em nível nacional, sobretudo a Bandeira, e, em nível internacional, a poetas que ponteavam o movimento reformador na França e eram muito lidos pela vanguarda brasileira: Jules Laforgue, Apollinaire e Cendrars.

Voltando ao poema, verifica-se que Quintana encontra, numa pequena crônica policial, uma fonte de irradiação lírica e musical. Assinale-se que não é na coluna social, onde desfila a burguesia endinheirada, que o poeta acha a sua matéria poética. É nas páginas policiais, em que se amontoam pobres coitados, como a Maria Elvira de “Tragédia-

dia brasileira”, o João Gostoso de “Poema tirado de uma notícia de jornal”, o pobre leiteiro de “Morte do leiteiro”, é nessas páginas que ele descobre a sua “triste mulher perdida/ Que um marinheiro esfaqueara”.

Maria Elvira, João Gostoso, o anônimo leiteiro, a prostituta esfaqueada, todos esses representantes de uma classe desclassificada, da escória social, são os heróis de uma poesia fundada, como o jornal, na realidade diária. Como se percebe por alguns de seus representantes, o heroísmo de uma poesia tecida com os fios do cotidiano é diverso daquele da poesia épica. Como nota Benjamin (1989, p. 73), ao analisar a figura do herói em Baudelaire, “para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica”. Mas o herói da epopéia não tem lugar numa sociedade moderna. Conforme ironiza Quintana: “Aqui, qualquer heroísmo se desmoraliza dia a dia” (QUINTANA, 1987a, p. 36). Numa sociedade em que o heroísmo épico se desmoraliza diariamente e a poesia é trazida para o mais humilde cotidiano, é freqüentemente no lixo da sociedade que o poeta encontra os seus heróis (BENJAMIN, 1989, p. 78).

O lixo da sociedade freqüenta habitualmente as páginas sensacionalistas do jornal, onde se amontoa um sem número de prostitutas esfaqueadas e outras vidas obscuras. Mesmo que tenham o nome mencionado no relato da tragédia que protagonizam, como geralmente têm, o tratamento sem personalidade que a crônica jornalística dispensa a esses pobres coitados não lhes confere identidade, individualidade. O jornal apenas sublinha, na maneira como lida com as tragédias sem grandezas, as vidas anônimas e massificadas que delas participam. O destino dessas vidas saídas do lixo da sociedade para as páginas do informativo é, finda a leitura do jornal, retornar literalmente para o lixo. Nada mais velho do que o jornal do dia anterior. É preciso se desfazer dele. Assim, um tratamento da matéria que não traz a impressão pessoal do cronista diário, a ausência de individualidade na caracterização do sujeito tratado e a efemeridade da notícia caracterizam a matéria jornalística aonde o poeta vai buscar o seu mito poético.

Aqui começa a diferença, que acaba por se revelar abissal, entre o informativo diário e a poesia que se quer “tirada de uma notícia de jornal”, entre a crônica jornalística, objetiva, impessoal, efêmera, e a poesia, crônica lírica do cotidiano e, como tal, subjetiva, pessoal, eterna.

Enquanto a informação tem a intenção de transmitir pura e simplesmente o acontecimento, dando ao leitor a ilusão de que ele está, não diante de uma interpretação do fato, mas em presença da própria ocorrência, a poesia, como a narrativa de que fala Benjamin (1989, p. 107), integra o fato à vida do poeta, “para passá-lo aos ouvintes como experiência”. Na narrativa como na poesia, ficam impressas as marcas do criador como

vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila. Assim, a mulher da vida, como os heróis dos outros poemas citados, é um ser por cujo destino trágico e humilde o poeta se sensibilizou e acolheu em sua intimidade, revelando-o ao leitor com as suas marcas: o lirismo, a subjetividade, a musicalidade. Essas marcas estão sempre impressas, mesmo que nas entrelinhas, como acontece com “Poema tirado de uma notícia de jornal”.

Ao vivenciar interiormente a matéria tratada, o poeta, contrariamente ao cronista jornalístico, em vez de apresentar seres sem identidade, que mesmo tendo um nome que supostamente os individualizaria, são na verdade anônimos, pinta-os como seres humanos únicos e, ao mesmo tempo, representantes de uma massa inominada de pobres diabos. Não se sabe o nome da mulher da vida de Quintana, nem o do delicado leiteiro de Drummond, mas ao terem suas tragédias pessoais resgatadas e contadas pelo poeta, são reconhecidos como seres singulares e, simultaneamente, como símbolos individualíssimos de toda uma massa igualmente sem nome, desprotegida e marginalizada.

Os seres sem identidade tratados com indiferença pelo jornal são esquecidos tão logo se fecha o informativo. Os personagens individuais sentidos com a subjetividade do poeta permanecem como um foco duradouro de irradiação lírica. As duas diferenças salientadas entre o jornal e o poema concorrem, pois, ao lado da linguagem, para que a novidade do informativo se esgote no ato da leitura, e para que o poema, que nasce do informativo, permaneça como uma novidade. Daí Quintana dizer que a poesia não passa de “um gênero de crônica, apenas: uma espécie de crônica da eternidade”. Enquanto “a informação só tem valor no momento em que é nova”, enquanto ela “só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele”, a narrativa, e como ela a poesia, “não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (BENJAMIN, 1994, p. 204). Assim, o assassinato de uma mulher da vida, quando recriado poeticamente, não é matéria para ser jogada fora. Acontecendo no tempo poético, que é um tempo fora do tempo cronológico, a matéria lírica representa uma novidade a cada leitura, quer tenha ela a idade que for. E, finda a leitura, em vez do lixo e do esquecimento, ela permanece vibrando na alma do leitor.

Não obstante a profunda semelhança entre “Pequena crônica policial” e os poemas mencionados de Drummond e Bandeira, é mister notar que a relação estabelecida por Bandeira entre a poesia e o canal de informação é mais radical (no melhor sentido que esta palavra pode ter) do que aquela empreendida por Drummond e Quintana. Não se trata de criar hierarquias, mas apenas de registrar diferenças entre os poemas, todos ligados à crônica jornalística. Enquanto “Morte do leiteiro” e “Pequena crônica policial” são assinalados por categorias facilmente reconhecíveis como poéticas e que os distan-

ciam de imediato do jornal, “Poema tirado de uma notícia de jornal” estabelece, em sua própria estrutura e linguagem, uma proximidade muito grande com o informativo, ainda que seja para, depois, firmar uma distância. A subjetividade que ponteia os dois primeiros textos, a musicalidade e o tom imaginoso que assume o poema de Quintana, a forma como Drummond sugere a aurora, entrevista na fusão do leite derramado com o sangue do leiteiro assassinado, todos esses elementos apontam de imediato para a feição lírica desses textos. Mas no caso do poema de Bandeira, o seu lirismo, sem ser menor, não está tão evidente. A linguagem objetiva, direta e concisa de “Poema tirado de uma notícia de jornal”, o seu verso livre que, em alguns momentos, se estende até tocar as margens da prosa, estão mais para a linguagem jornalística do que para uma poesia fundada na subjetividade, na linguagem indireta e figurada. O lirismo, nesse caso, deve ser buscado, como bem ensaiou Arrigucci em trabalho já citado, sobretudo nas entrelinhas do poema.

Desprezando as escolas poéticas, se querendo um gazeador de todas elas, Quintana tira de letra as lições mais fecundas do modernismo, como a indistinção entre as formas da poesia e da prosa, e a poetização do cotidiano, dá-lhes uma interpretação pessoal e faz-se um mestre na continuação da tradição modernista após a vanguarda de 22.

Referências

- ANDRADE, Mário. A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. In: _____. *Obra imatura*. São Paulo: Livraria Martins /s.d.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (obras escolhidas, v. 3).
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CORREIO DO POVO. Resumo das conferências de Guilherme de Almeida. Porto Alegre, 17 e 18 set. 1925.
- CUNHA, Fausto. Poesia e poética de Mario Quintana. In: _____. *A leitura aberta*. Rio de Janeiro: Cátedra, Brasília: INL, 1978.
- GOUVÊA, Paulo. Retrato saudoso de uma época. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 jun.1953 e 11 jul.1953.
- GUIMARAENS, Eduardo. *A divina quimera*. Porto Alegre: Globo, 1944.
- LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul*; materiais para seu

estudo. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1972.

MEYER, Augusto. O 'fenômeno Quintana'. In:_____. *A forma secreta*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

QUINTANA, Mario. *Apontamentos de história sobrenatural*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1987a.

_____. *A vaca e o hipogrifo*. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 1983.

_____. *Baú de espantos*. 5. ed. São Paulo: Globo, 1994a.

_____. *Caderno H*. 5. ed. Porto Alegre: Globo, 1994b.

_____. *Da preguiça como método de trabalho*. Rio de Janeiro: Globo, 1987b.

_____. *Poesias*. 8. ed. São Paulo: Globo, 1989.

_____. *Porta giratória*. São Paulo: Globo, 1988.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Recebido para publicação em 18 de maio de 2006.

Aceito para publicação em 28 de julho de 2006.