

TATIANE LEANDRO DA SILVA

**A LIRICIZAÇÃO DO COTIDIANO EM A *COR DO  
INVISÍVEL*, DE MARIO QUINTANA**

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA  
COGEAE  
PUC-SP

SÃO PAULO  
2015

TATIANE LEANDRO DA SILVA

**A LIRICIZAÇÃO DO COTIDIANO EM A *COR DO  
INVISÍVEL*, DE MARIO QUINTANA**

Monografia de Conclusão do Curso de Especialização em Literatura  
da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae), sob a  
orientação da Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida Junqueira

SÃO PAULO

2015

## **Oração**

*Dai-me a alegria  
Do poema de cada dia.  
E que ao longo do caminho  
Às almas eu distribua  
Minha porção de poesia  
Sem que ela diminua...  
Poesia tanta e tão minha  
Que por uma eucaristia  
Possa eu fazê-la sua  
“Eis minha carne e meu sangue!”  
A minha carne e meu sangue  
Em toda a ardente impureza  
Deste humano coração...  
Mas, ó Coração Divino,  
Deixai-me dar de meu vinho,  
Deixai-me dar de meu pão!  
Que mal faz uma canção?  
Basta que tenha beleza...*

(QUINTANA, 2012a, p. 136)

*Dedico este trabalho a todos que acreditaram e apoiaram a sua  
realização.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por me inspirar coragem e sabedoria.

Aos meus pais, Helena e José, por estarem sempre ao meu lado.

Ao meu irmão, Igor, por sua paciência e apoio.

À professora Cida, por sua sábia orientação, pelas palavras de carinho e exemplo de pessoa, que me inspira.

## RESUMO

Este trabalho consiste no estudo da poesia de Mario Quintana (2012) na obra *A cor do invisível*. Focaliza-se a liricização dos poemas, enquanto processo de criação poética, a partir de três principais eixos. O primeiro diz respeito ao recolhimento das coisas simples no cotidiano, aproximando o poeta de seu contexto. O segundo enfatiza a ironia presente nos poemas e sua finalidade poética, que é a de garantir humor ao texto, e o terceiro eixo relaciona os dois primeiros na compreensão da relação do poeta com o leitor, acrescentando que os textos poéticos contidos nessa obra favorecem a reflexão deste leitor acerca dos valores humanos. Nota-se com este trabalho que a poesia de Quintana está vinculada à lírica modernista a partir da perspectiva do cotidiano e da adoção do verso livre, mas também se verifica que Quintana não se restringe a ela em virtude de sua peculiar simplicidade poética, do poema em prosa e de sua preocupação com as essencialidades humanas. Os teóricos que fundamentam este estudo são: Theodor Adorno (2012), George Hegel (2012), Segismundo Spina (2002), Solange Yokozawa (2006), Luís e Sérgio Fischer (2006), além da obra, que reúne importantes textos críticos, elaborada por Nelson Fachinelli (1976). A pesquisa foi desenvolvida a partir da análise da fortuna crítica tanto do modernismo, quanto de Mario Quintana. Buscou-se apreender um sentido da poesia em *A cor do invisível*, evidenciando que não só o gênero lírico brasileiro enriqueceu com Quintana, mas também o leitor, que recebe como presente cultural uma poesia dotada de sentido, inteligência e valor humano e poético.

PALAVRAS-CHAVE: Mário Quintana; *A cor do invisível*; lirismo; cotidiano.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>CAPÍTULO I - O MODERNISMO BRASILEIRO E O POETA MARIO QUINTANA</b> ..	11
1.1. Contextualização do modernismo brasileiro.....	11
1.2. A vida do poeta Mario Quintana.....	16
<b>CAPÍTULO II - A POESIA NO MODERNISMO</b> .....	23
2.1. Poesia, lirismo e crítica brasileira.....	23
2.2. Inserção da poesia de Quintana no Modernismo brasileiro.....	26
<b>CAPÍTULO III – UM RECORTE DO LÍRICO EM <i>A COR DO INVISÍVEL</i></b> .....	33
3.1. A poesia da simplicidade.....	33
3.2. A poesia do humor.....	38
3.3. A poesia da aproximação.....	39
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	42
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	45

## INTRODUÇÃO

Há muito tempo que o fazer poético tem sido investigado por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento. A começar pelos filósofos da Grécia antiga, que discutiam, no tempo de Platão, a importância que a poesia teria para persuadir o conhecimento coletivo, chegando a ameaçar a estrutura da sociedade. Na poesia brasileira, muitos estudiosos e poetas também pensaram sobre o trabalho poético, principalmente com o advento da modernidade, quando as concepções fundadoras desse tempo penetram na poesia. Um dos poetas brasileiros que revela em sua poesia princípios modernos é Mario de Miranda Quintana. Popularmente conhecido como Mario Quintana.

Este poeta nasceu em 30 de julho de 1906, na cidade de Alegrete, Rio Grande do Sul, numa família de classe média, na qual seus avós eram médicos e seu pai dono de uma farmácia. Quintana estudou no Colégio Militar por algum tempo, mas não finalizou estes estudos, preferindo a vida de jornalista e tradutor na Editora Globo. Dentre suas traduções, destacam-se as de Marcel Proust, Virginia Woolf e Honoré Balzac. Apesar de seu abastado contato com a literatura, ele só publicou seu primeiro livro na década de 1940, cujas composições líricas eram sonetos, o que naquele momento despertou estranheza não só da crítica, mas de outros poetas, como de seu predecessor Augusto Meyer. No entanto, Quintana tinha consciência de seu trabalho desde o começo, demonstrando que não era um poeta qualquer, mas um lírico da modernidade.

O presente estudo tem por finalidade focalizar a liricização desse poeta rio-grandense, Mario Quintana, em seu livro **A cor do invisível**, publicado em 1989. Considerado pela crítica como um livro que demonstra maior maturidade intelectual e poética de Quintana. **A cor do invisível** apresenta temas de ordem diferenciada como: a morte, o amor, a infância, a paisagem, a vida cotidiana, assim como várias formas de composição. Um dos motivos que nos leva a pesquisar sobre este poeta é o seu modo de ser lírico e a sua proximidade com o leitor.

O acesso ao público leitor, todavia, se, por um lado, confirma a sua popularidade, por outro, coloca-o, justamente por isso, como um poeta de menor

importância no desenvolvimento da poesia brasileira, pois lhe remete a uma facilidade que não é própria à boa poesia. Curioso dessa relação, este trabalho busca investigar o caráter lírico da poesia de Mário Quintana, no livro selecionado, refletindo sobre o seu lirismo à luz do legado do modernismo e de sua autocrítica poética.

Centraliza-se este estudo na seguinte problematização: Até que ponto a poesia de Mario Quintana, em **A cor do invisível**, revela um lirismo vinculado à lírica modernista? Como as reflexões críticas do poeta, no interior de sua poesia, constituem-se como parâmetros para análise de seu lirismo? Enfim, como inscreve o lirismo em seus poemas? As hipóteses que orientam o desenvolvimento do trabalho são: a ironia é procedimento para manifestação de um lírico irônico em Mário Quintana; o lirismo quintaneano se assenta nas “pequenas coisas”, assim como nos “sentimentos elementares; sua lírica está fundada na lírica modernista com traços na lírica surrealista e romântica”.

O trabalho fundamenta-se nos estudos teórico-críticos sobre o modernismo brasileiro que contribuem para o entendimento do pensamento da época e das diferenças e semelhanças entre poetas e poesias. Para a abordagem da lírica em Quintana, são relevantes obras teóricas sobre o lirismo como os estudos de **Theodor Adorno** (2012) e **George Friedrich Hegel** (2012). O estudo das formas literárias da poesia como o texto de Segismundo Spina, **Na madrugada das formas poéticas** (2002), que traz um profícuo estudo sobre a poesia primitiva e as formas poéticas, também é significativo para a compreensão da poesia deste poeta. Da mesma forma os estudos críticos, entre eles, os intitulados **Mario Quintana: uma vida para a poesia**, de Luís Augusto Fischer e Sérgio Luís Fischer (2006), que trata da integração da vida do poeta com a sua poesia, **Mario Quintana: vida e obra**, de Nelson Fachinelli (1976), que reúne textos e excertos de obras críticas que dizem respeito ao seu modo particular de fazer poesia, e **A memória lírica de Mario Quintana**, de Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (2006), que evidencia a relação do poeta com o Modernismo.

O trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro, intitulado “Modernismo brasileiro e o poeta Mario Quintana”, que trata da reflexão sobre a configuração da poesia moderna no país. Principia com a Semana de Arte Moderna, que representou

o avanço do fazer artístico como um todo, o que não foi diferente na literatura, pois até então ela se encontrava em um estado de submissão às regras que vinham da Europa, prioritariamente. Ainda que houvesse uma tentativa, a partir do romantismo, de nacionalizá-la, é sabido que essa não foi uma conquista romântica, mas da modernidade. Busca-se, então, compreender primeiro o panorama histórico do movimento modernista, uma vez que ele configura o contexto em que a poesia de Quintana está inserida. Salaria ainda que não se ignora as influências que outros poetas e escritores tiveram na vida de Quintana, bem como nota-se que, a partir dos trabalhos de tradução e de leituras que o poeta naturalmente foi fazendo, eles foram permeando suas escolhas na estruturação de seu projeto estético.

O capítulo dois, intitulado “A poesia no modernismo”, procura compreender como a crítica recebeu o lirismo de Quintana e de que maneira ele consegue seu espaço não só na crítica literária, enquanto poeta, mas na poesia brasileira junto aos leitores. Observa que a não recusa das formas clássicas é uma característica que o fez superar o desenvolvimento da poesia moderna, especialmente no seu estado de origem, evidenciando o crescimento do poema em prosa para além da poesia de verso livre. Pontua também as diferenças entre o Modernismo rio grandense e o paulista, ressaltando as contribuições que inscrevem Quintana na poesia nacional.

O último capítulo, intitulado “Um recorte do lírico em *A cor do invisível*”, demonstra, por meio da análise de poemas, de *A cor do invisível*, o quanto o lírico, advindo das coisas simples, aproxima o leitor da poesia, e contribui para a importância de Mario Quintana na poesia brasileira. Enfatiza também aspectos que promovem o seu lirismo: a simplicidade na linguagem, ainda que velada, a ironia como recurso de resistência e promotora de reflexão e poeticidade.

## **CAPÍTULO I – O MODERNISMO BRASILEIRO E O POETA MARIO QUINTANA**

### **1.1. Contextualização do modernismo brasileiro**

O século XX iniciou-se, no Brasil, com a ebulição e renovação de diversos campos, sendo marcado por revoluções artísticas, políticas, econômicas, entre outras. Dentre esses campos tratar-se-á da arte, mais especificamente da literatura, que pela primeira vez demonstra uma preocupação maior com o surgimento de algo mais tipicamente brasileiro e não de importação, como era comum, até então, com as correntes literárias do Naturalismo, Simbolismo e Parnasianismo.

Esse novo momento surge a partir do movimento denominado Modernismo. Alguns autores divergem quanto ao período em que se pode marcá-lo, no entanto, é fato que excetuando seus preparativos, ele começou consensualmente a partir da Semana da Arte Moderna, em São Paulo. Para Francisco Iglesias (1975, p. 13), é passível de afirmação que “se é comum datá-lo da Semana de Arte Moderna, de fevereiro de 22, não é possível dizer quando termina – se é que já terminou [...]”. Contudo, Iglesias ainda sugere que existem hipóteses que colocam o movimento entre 1922 a 1930, entre 1922 a 1945 e outra que o coloca em um período que vai desde 1922 até os dias de hoje.

Antonio Candido e José Castello (1977, p. 7) dividem o Modernismo com alguma diferença, já que considera importante o seu dinamismo para marcar períodos. Para ele, o movimento permaneceu agressivamente até 1930 e daí até 1945, em uma fase de maturação, quando se deu por encerrado.

Alfredo Bosi (1978, p. 431) acredita que o sistema cultural que trouxe o Modernismo continua nas tendências contemporâneas, mas não fazem parte da mesma estrutura artística desde 1930. Portanto, para ele, o Modernismo, enquanto ruptura de um tempo literário começou em 1922 e terminou em 1930.

Para refletir sobre o movimento em questão e convergir com as ideias defendidas, aceitemos, por ora, que o Modernismo teve seu ápice até 1930 e seus importantes desdobramentos na história da literatura brasileira podem seguir por

muito mais tempo desde que sua estrutura libertária e nacional esteja nos trabalhos de escritores e poetas.

No que trata da compreensão do movimento enquanto renovação para um ideal artístico, a Semana de 1922 tentou demonstrar que a arte precisava de um espírito mais liberto e expressivo para que surgisse uma nova forma de fazer essa arte. Isso quer dizer que os moldes estéticos até então em voga não poderiam servir para a vontade que estava nascente, que era basicamente a de que o escritor tivesse liberdade na forma e no conteúdo e que tudo o que fosse relativo ao fazer poético ou prosaico pudesse nascer também do conflito individual e social, não mais e somente do belo e messiânico.

Colocadas essas considerações, é preciso levar em conta que alguns intelectuais do início século XX, já estavam se habituando à nova forma de pensar que vinha sendo delineada e, apesar de sofrer influências europeias, havia um grande esforço para que houvesse uma releitura que se aplicasse ao país. Oswald de Andrade, influenciado por Marinetti e pelo Futurismo que vira na França, foi o precursor do movimento e, como afirma Afrânio Coutinho (2001, p.4.), sustentava o “desejo de atualizar as letras nacionais [...] a principio sozinho, depois em companhia de outros artistas e intelectuais”. Entretanto, o primeiro impulso para o inconformismo que gerou o espírito inquieto, e que daria origem ao movimento denominado Modernismo brasileiro, foi a exposição de Anitta Malfatti ocorrida em 1917, que sofreu duras críticas de Monteiro Lobato, por trazer como referências elementos plásticos pós-impressionistas, influenciados por seus estudos na Alemanha e nos Estados Unidos.

Dentre os intelectuais brasileiros preocupados com a renovação da literatura, encontra-se uma peça chave para o acontecimento da Semana da Arte Moderna enquanto evento formal, que é a presença de Graça Aranha, já consagrado escritor e membro da Academia Brasileira de Letras. Sua presença e sua conferência contribuíram para chamar atenção aos espetáculos que configuraram o movimento e marcaram o início da fase de ruptura da estética brasileira em diversos campos artísticos. A fim de esclarecer razoavelmente esses campos, é importante pontuar a participação de alguns de seus representantes, como Anitta Malfatti e Victor Brecheret no que se refere às artes plásticas, Êrnani Braga e Vila Lobos com a

música e na prosa e poesia Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade.

Para toda ramificação de arte, o objetivo principal da Semana foi promover a liberdade na criação artística, mas é claro que tanto a Semana quanto os movimentos que se seguiram não foram imediatamente compreendidos pela sociedade paulista e mesmo por todos os intelectuais envolvidos, de modo que alguns entraves ficaram conhecidos. O primeiro ponto de entrave foi a própria incompreensão que pairou sob o movimento, uma vez que os pilares que o sustentavam tinham por base os mesmos que o condenavam, que era a importação de ideias. Como sustenta Iglésias (1975, p. 17):

o que conta é que desejavam dar novo alento a uma cultura que lhes parecia esclerosada – e era –, pondo o país a par do que se passava de novo no mundo. Se traziam fórmulas importadas para combater fórmulas importadas, tinham o mérito de trazer algo diferente e que era eficaz.

Ainda sobre essa questão, é válido acrescentar a visão de Benedito Nunes (1975) que defende Oswald de Andrade e Mário de Andrade como escritores que muito se esforçaram para garantir o pragmatismo do movimento e não fazer apenas a Semana de Arte como uma reunião festiva. Tal fato foi o que garantiu que o movimento se firmasse e rompesse com as escolas literárias, como é possível verificar no seguinte trecho:

Tanto Mário quanto Oswald orientaram o trabalho pragmatista do modernismo na direção das correntes europeias que melhor refletiam e ativavam as transformações da arte e da literatura posteriores ao Impressionismo e ao Simbolismo. Ora, essas correntes, que representavam o 'estado de espírito universal', de que os nossos modernistas começaram a se aproximar ainda antes de 22, não eram apenas expressão de um renovamento, no rodízio das tendências que se sucedem. Exprimiam também uma ruptura, a partir da qual se instaurou o sentido da modernidade como situação problemática da própria arte, e assinalavam, concomitantemente, a estabilização de uma atitude de 'heterodoxia e de oposição' que caracteriza, como parte daquele sentido, o fenômeno do vanguardismo próprio à nossa época (NUNES, 1975, p. 42).

Assim, é possível dizer que o que se buscava era acima de tudo uma visão crítica de realidade e, para isso, foram procurados modelos importados apenas como base para seguir uma linha de pensamento que enveredasse para a liberdade.

Essa liberdade era solicitada pela sociedade com urgência, porque o país se modernizava em termos políticos, tecnológicos e industriais, e a arte não poderia continuar a mesma. Era preciso refletir acerca do trabalho artístico e a que ele servia, se para a própria reflexão e compreensão ou para o conforto e simples reprodução.

Nesse sentido, Affonso Ávilla (1975, p. 34) afirma que

esse princípio valorizador da experimentação exerce-se em nível de *reflexão*, com o escritor voltado de início para a inerência linguística imediata – a palavra, a frase, o sintagma –, daí evoluindo para operações mais complexas que abarcam toda a problemática estrutural do texto. Entretanto, o que passa a ser questionado não é tão-só uma linguagem literária brasileira que se precisa rever e reformular, mas a própria modernidade da escritura naquilo que as correntes internacionais do momento impõem então como força renovadora do pensamento criador.

Dito isso, compreende-se que a busca pela originalidade da arte e da literatura só poderiam resultar na ruptura das escolas literárias e no nascimento do movimento modernista, mesmo que nesta primeira fase estivesse um pouco desajustado enquanto integralidade. Desse modo, saiu a primeira publicação do movimento, a revista Klaxon, em 1922, que durou nove números e sempre foi dedicada à Graça Aranha. Nas palavras de Bosi (1978, p. 383) esse “foi o primeiro esforço concreto do grupo para sistematizar os novos ideais estéticos ainda confusamente misturados nas noites bulhentas do Teatro Municipal”.

Entretanto, é preciso retomar outro notório entrave do Modernismo, que foi a nomeação de futurista que a princípio pertencia ao movimento e não incomodava, porque defender um futurismo como o de Marinetti era defender a ruptura necessária para o verso que se queria livre e não metrificado, por exemplo, mas não deixava de ter alusão ao fascismo e à forma de governo que se diferenciava dos ideais que estavam em jogo. Isso fica claro nas palavras de Coutinho (2001, p. 15):

Durante longo tempo, hesitaram os escritores novos em perfilhar o futurismo. Se, de um lado, aceitavam as inovações de Marinetti, que lhes proporcionavam um roteiro para combater a literatura e artes praticadas então no Brasil, de outro desejavam preservar a própria personalidade para a construção de seu destino cultural.

Bosi (1978, p. 378), por sua vez, afirma que “mantendo uma atitude crítica mais equilibrada, Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda, negam a fatalidade de um ‘futurismo paulista’, na esteira de Marinetti [...]”. Ou seja, dentro do grupo modernista suas diferenças idealistas eram conflituosas e talvez por mais isso fica difícil estabelecer apenas uma visão do que foi o primeiro momento do movimento, senão um tempo de refletir sobre muitos aspectos embaralhados na literatura, no processo de produção e de manipulação do fazer artístico que agora se encaminhava para a conscientização de nação em termos literários.

De acordo com Coutinho (2001, p. 31), “de 1923 a 1925 os modernistas consolidam suas posições”, mas antes disso vivenciaram o Manifesto Pau-Brasil e, dentro dele, bem como nas publicações de Klaxon, esses conflitos estavam claros, assim como outros, por exemplo, os citados por Bosi (1978, p. 386):

[...] o Manifesto Pau-Brasil lançado por Oswald em 1924 entra por uma linha de primitivismo anarcóide [...], contrapõe-se uma corrente de nacionalismo não menos mítico, cheio de apelo à Terra, à Raça, ao Sangue, o *Verde-amarelismo* (1926), de Cassiano, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho e Plínio Salgado [...], quer regredir ao matriarcado primitivo (*sic*) já agora sob sugestões de um Freud equívoco e mal deglutido.

Em outras palavras, Candido e Castello (1977, p. 15) traduzem o movimento Pau-Brasil como sendo de uma poesia ingênua e que não durou mais de um ano, quando foi substituído pelo Verde-amarelo que teve como principal diferença do primeiro a crença de ser uma atitude de inspiração francesa. De qualquer forma, um movimento se opunha ao outro e, alguns anos depois, vieram a se transformar em movimento Anta, no caso do Verde-amarelo, e o Pau-Brasil, em Antropofágico.

Esses dois últimos – Anta e Antropofágico – foram naturalmente mais amadurecidos no que se refere à preferência de uma literatura para além de si mesma, uma literatura que estivesse verdadeiramente comprometida com causas maiores referentes à humanidade, ou melhor, à parte brasileira da humanidade. O movimento Antropofágico voltava-se novamente ao primitivismo, mas agora de uma forma mais pura, anterior à chegada dos portugueses e à existência de leis religiosas e políticas. É o Manifesto Antropófago que inaugura a Revista de Antropofagia em 1928, liderada por Oswald de Andrade. Nesse manifesto, a presença do moderno e da necessidade de valorização e reconhecimento da nação

integram o ápice vital do movimento que consegue frutos gloriosos para romper definitivamente com as tradições conservadoras e caracterizar o momento final de ruptura do Modernismo, em 1930.

A partir de 1930 o Modernismo já estava consolidado como pensamento nacional, de modo que se inicia uma nova fase, cuja preocupação não era mais a de romper com o que vinha sendo feito e criar uma identidade de consciência nacional, mas o de criar uma estética própria daquele momento que exprimisse pela arte o que é próprio do homem e da sociedade. Como evidencia Coutinho (2001, p. 172), “adquirida, porém, a consciência nacional, já a poesia modernista toma conhecimento de si própria e passa a independe das modas europeias, convicta de sua própria existência”. Analisando este momento, o autor esclarece ainda que “a expressão se faz mais densa do que na primeira fase, levando até ao hermetismo nalguns casos. O que se procura é exprimir a verdade humana ou social de cada poeta, não se perdoando a ausência de personalidade definida” (2001, p. 172).

Assim, as novas configurações estéticas só foram possíveis por causa do movimento iniciado na década de 20, daí a relevância de tratá-lo em primeira instância, e de não balizar um tempo de encerramento do Modernismo. A esse respeito Bosi (1978, p. 430) evidencia que a

compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Carlos Drummond de Andrade...O Modernismo foi para eles uma porta aberta: só que o caminho já era outro.

Nesse caminho é admissível enquadrar todas as manifestações artísticas, mas segundo Bosi (1978, p. 431) “a dívida maior foi, e era de esperar que fosse, a da poesia”. Assim também pensava Nunes (1975, p. 39) quando escreve que “foi em torno da poesia que se precisou o conflito entre o novo e o velho, o antigo e o moderno”. É nesse contexto que a poesia de Mário Quintana aparece e sobrevive.

## **1.2. A vida do poeta Mario Quintana**

Para tratar da poesia de Mario Quintana é preciso considerar quem foi o homem Mario de Miranda Quintana no contexto modernista que traçamos até aqui. Nesse sentido, as diversas biografias disponíveis a respeito dele e também os

trabalhos que se dirigem a compreensão do poeta sempre trazem referências a respeito de sua infância, uma vez que esse tema é bastante trazido em seus poemas e também porque denotam uma parte importante do nascimento do poeta enquanto observador da realidade. Quanto a isso, ele próprio faz menção em uma entrevista concedida à Nórís Eunice Duarte na ocasião da publicação de *Quintana, 85 anos de poesia* e encontrada nos *Cadernos de literatura brasileira* (HOHLFELDT et al, 2009, p. 30) “Eu fui um menino por trás de uma vidraça – um menino de aquário. Via o mundo passar como numa tela cinematográfica, mas que repetia sempre as mesmas coisas, as mesmas personagens”.

Luís Augusto Fischer e Sérgio Luís Fischer (2006, p. 14) declaram que Quintana nasceu prematuramente e sempre teve uma saúde debilitada, de modo que cresceu sob muitos cuidados dentro de casa e por consequência passava a maior parte do tempo lendo e estudando, assim como outros artistas, mencionados pelos autores, que não viveram em uma cidade tão interiorana quanto a Alegrete do poeta. Fato que revela sua precoce dedicação à literatura enquanto leitor, como é demonstrado, posteriormente, no soneto V de seu primeiro livro *A rua dos cataventos* (apud QUINTANA, 2012b, p. 13):

Na minha rua há um menininho doente.  
Enquanto os outros partem para a escola,  
Junto à janela, sonhadoramente,  
Ele ouve o sapateiro bater sola.

Ouve também o carpinteiro, em frente,  
Que uma canção napolitana engrola.  
E pouco a pouco, gradativamente,  
O sofrimento que ele tem se evola...

Mas nesta rua há um operário triste:  
Não canta nada na manhã sonora  
E o menino nem sonha que ele existe.

Ele trabalha silenciosamente...  
E está compondo este soneto agora,  
Pra alminha boa do menino doente...

Obviamente este poema poderia ter sido dedicado a qualquer menino, mas como revela Quintana, em *Notícias Agrale* (apud HOHLFELD, 2009, p. 30), ele foi dedicado justamente ao menino que ele próprio foi e a alusão ao operário, nada mais pode ser do que o próprio poeta muitos anos depois recordando aquela sua

infância de pequeno observador do que acontecia no mundo fora de sua janela. Também foi na tenra idade que Mario Quintana aprendeu a ler, antes de ir para a escola – o que aconteceu por volta de seus sete anos, e compreender francês, ensinado por seus pais. Vale salientar que o francês era culturalmente a língua internacional e assim permaneceu até a Segunda Guerra Mundial, quando o inglês passou a ocupar este lugar.

Contudo, de acordo com o estudo dos Fischer (2006, p. 17) “Mario Quintana não se contentou com a lembrança dessa pequena e acolhedora Alegrete de sua infância [...] indo em 1919 matricular-se no Colégio Militar, como interino, para cursar o ginásio”. Esse colégio situa-se em Porto Alegre e, na época, representava a educação mais refinada possível no Rio Grande do Sul. Ainda em conformidade com os Fischer, esse foi o primeiro passo efetivo de Quintana no contato com a modernidade, já que a cidade aspirava a grande metrópole que veio a se tornar pouco depois.

Segundo Pedro Villas-Boas (apud FACHINELLI, 1976, p. 9), o ano de 1919 balizou o início de sua carreira literária, pois aparecem as primeiras publicações de Quintana na “revista *Hyloea*, órgão da Sociedade Cívica e Literária dos alunos” do Colégio Militar. Apesar disso, Quintana voltou a Alegrete para trabalhar na farmácia do pai e só em 1926, conforme Villas-Boas, volta a Porto Alegre, onde começa a trabalhar na Livraria do Globo e “ganha um concurso de contos, realizado pelo ‘Diário de Notícias’, de Porto Alegre, com o trabalho ‘A Sétima Personagem’, sob o pseudônimo de Antonio Morteiro”.

Para Luís e Sérgio Fischer (2006, p. 22), essa foi uma fase difícil na vida do poeta, pois além de raras publicações, seus pais falecem e muitos de seus poemas datados de 1926 e 1927, só são editados seis décadas depois, em *Baú de espantos* (1986). Para esses estudiosos, foi a partir de 1929, quando Mario Quintana começou a trabalhar no jornal *O estado do Rio Grande*, que a questão política apareceu em sua vida de forma mais imanente, pois o jornal em questão mantinha fortes posições políticas contra o governo do estado. Nesse contexto, os estudiosos acreditam que o poeta queria demonstrar não se interessar por política ou mesmo pela questão social. Para denunciar esse ponto de vista, teria feito o seguinte soneto (2012, p. 23):

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

Contudo, se de um lado, os mesmos autores, Luís e Sérgio Fischer (2006, p. 23-24) estranham o posicionamento de Quintana, haja vista que era o comum que os intelectuais e artistas daquele momento tivessem suas posições políticas bem definidas. Explicam o fato, então, através da diferença que teve o Modernismo em São Paulo e no Rio Grande do Sul. Suzana Kanter (1984, p. 10), por outro lado, evidencia que no ano de 1930, o poeta se alista, voluntariamente, no Sétimo Batalhão de Caçadores, e vai até o Rio de Janeiro numa viagem de seis meses. De acordo com a entrevista feita por Evelyn Berg em 1969, para o *Correio do povo* (apud HOHLFELDT et al, 2009, p. 38-39), Quintana faz questão de deixar claro que esse alistamento foi uma contravenção ao que é dito no poema, ou seja, ele se importava tanto com o aspecto social que o fez em atos, indo à Revolução de 30 e o seu poema a esse respeito, denota uma sutil ironia que o acompanha durante toda a sua obra, de maneira mais ou menos marcada, como veremos no terceiro capítulo ao discutir esse aspecto no livro *A cor do invisível*.

Voltando à vida do poeta, Fischer (2006, p. 28) afirma que a viagem ao Rio de Janeiro, foi a mais longa que ele fez durante a vida e o único lugar para o qual fora vez ou outra antes de completar setenta anos. Quando retorna à Porto Alegre, Quintana acaba se estabelecendo na poesia de maneira mais incisiva, mas ao mesmo tempo sua vida vai se tornando mais solitária, como fica evidente no livro dos Fischer (2006, p. 31) ao trazer à discussão o lugar que o poeta resolveu morar, uma pensão. Assim foi ao longo de toda a sua vida, morando em pensões e hotéis. Vivendo uma boêmia, gozando da independência com humor, como fica claro no seguinte trecho da entrevista que concedeu a Jussara Porto e Teresa Cardoso em 1983 (apud HOHLFELDT et al, 2009, p. 41):

Vou dizer uma coisa que nunca disse porque isso é meio chato. Quando me perguntam por que nunca casei digo, por exemplo, que não gosto de pijamas. Há muitos motivos paralelos também. Na minha época, o pijama era a veste nupcial do noivo. Por mais pobre que fosse o camarada, não podia casar sem pijamas. Ora, eu jamais gostei de pijama porque a gente sunga as calças e os botões pisam a gente...E a gora é tarde para casar. Tinha uma moça que sempre

me perguntava: 'Por que o senhor não casou?' E eu respondia: 'Porque elas fazem muitas perguntas'. Mas o fato é que antes de tudo não tive tempo, aliás, elas não tiveram tempo. Porque eu estive em tantas partes que, quando uma coisa queria ficar mais ou menos séria, eu ia para outra parte [...]. Outra coisa que colaborou muito para que eu não casasse foi o secretário de Educação de 1940, 1941, porque eu tinha uma namorada que era funcionária pública e ela mudou-se de turno. Me desencontrei dela.

Nesse trecho, é possível perceber que, apesar da seriedade do assunto, ele não deixou de fazer a declaração com seu inerente humor. O humor é um aspecto que caracterizou Quintana não só enquanto homem, mas dentro de sua própria poesia, através da já dita ironia, e que serviu de material para diversos estudos de suas obras. Juarez Fonseca (2011, p. 9) homenageia o poeta com o livro *Ora bolas: O humor de Mario Quintana*, justamente com essa intenção, a de demonstrar que o humor fez parte da personalidade do poeta, e afirma que “ele também se via como um humorista. Às vezes ele próprio se surpreendia com a piada que brotava, tal a velocidade do raciocínio”.

Porém, o humor não é algo simplesmente jocoso e nem aparece somente para fazer graça, mas na poesia moderna, ele se trata de um artifício de resistência, como trataremos mais adiante. Por ora, é importante retomar a biografia de Quintana a fim de reconhecer que o trabalho iniciado em 1936 como tradutor muito teve a contribuir com a defesa de que ele não foi um poeta ingênuo, quando optou pela publicação de um livro de sonetos, mas um poeta que já havia estudado muito e era acima de tudo crítico de seu próprio trabalho. Sobre a tradução ele a defende como “coisa séria” (BIAS, 1985, apud HOHLFELDT et al, 2009, p. 42). Já quanto a sua estreia com *A rua dos cataventos* (1940), ele afirma que “foi só para provocar, porque na época o soneto estava muito desmoralizado, e eu queria provar que o soneto também poderia ser um poema” (HOHLFELDT, 1981 apud HOHLFELDT et al, 2009).

Depois de *A rua dos cataventos*, muitos outros livros foram sendo editados, mas é preciso salientar que a fortuna crítica viu a recepção de diferentes maneiras, pois, para Villas-Boas (apud FACHINELLI, 1976, p. 10), o livro foi tão bem aceito que repercutiu em reprodução dos poemas para livros didáticos e antologias assim que foi lançado. Entretanto, para Luís e Sérgio Fischer (2006, p. 39), “não houve nenhum grande crítico que apontasse ali uma real vocação poética superior”

resultando em uma publicação de pouco sucesso. Outrossim, os livros que se seguiram demonstraram a versatilidade do poeta, como o livro *Canções* (1946), tratado por Paulo Becker (1996, p. 61-62) como verdadeiro contraste em relação ao primeiro, pois apresenta o uso do verso livre, e, além de outras formas poéticas, a leveza através da ludicidade dos temas e o distanciamento do eu, o que, para Becker, representa o alinhamento do poeta com a estética modernista.

Não é de todo importante tratar aqui de todos os livros de Quintana e também não faz sentido colocá-los em ordem cronológica, pois ele mesmo evidencia que seus poemas foram sendo feitos aleatoriamente e não correspondem com o ano de publicação (BECKER, 1996). Ao mesmo tempo, é de primeira importância, para esse estudo, compreender que alguns poemas de Quintana foram sendo repetidos ou reformulados em diferentes obras, como é o caso de dois sonetos que compõem o livro *A cor invisível* (2012a).

Antes da década de 1950, Quintana já havia iniciado também sua carreira de poeta escritor de livros infantojuvenis e precisamente, neste ano, sai a publicação do livro *Aprendiz de feiticeiro*, o predileto de muitos modernistas, entre eles, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Augusto Meyer, segundo Villas-Boas (apud FACHINELLI, 1976, p. 10).

Nos anos que se seguiram, a poesia de Quintana foi sendo mais bem vista pela crítica e foram se seguindo homenagens tanto em nível regional, no Rio Grande do Sul, quanto nacional e universal. Esse último aspecto, é certamente o que define seu importante lugar enquanto poeta brasileiro e, para isso, vale muitas outras razões além das citadas até aqui.

Contudo, nenhuma das possíveis razões pode ser, segundo os Fischer (2006), a de que a sua maneira de fazer poesia tenha mudado ao longo dos anos. Na verdade, para os estudiosos, ouve um amadurecimento do poeta e de seus poemas, saindo mais do caráter intimista para o caminho do abstrato, mas isso é explicado por seu trabalho como jornalista e escritor de crônicas líricas e de poemas em prosa. Essa questão é evidente na poesia de Quintana, tanto que suas escolhas temáticas, de acordo com Becker (1996, p. 210), retomam a sua influência clássica para além da forma, mas essencialmente nas temáticas advindas da tradição lírica,

“como a infância, o tempo, o amor, a morte e a poesia”, preocupando-se em como isso tudo pode estar inserido nas realidades humanas, fundamentalmente e ao mesmo tempo dentro da época em que o eu lírico está sendo construído, ou seja, na modernidade.

Dessa forma, Quintana, enquanto homem, sempre se reconheceu como poeta, mesmo na adolescência quando se recusava a estudar matemática e era sempre reprovado. É muito provável que já soubesse que seu futuro estava na poesia. Em uma entrevista ao Instituto Estadual do Livro (IEL), no ano de 1984 (p. 5), afirma:

quando estava no Colégio Militar só estudava Português, Francês e História. O resto absolutamente não me interessava. Era sempre reprovado em matemática porque só assinava as provas. Afinal de contas, o que eu tinha a ver com a raiz quadrada e outras bobagens?

É importante dizer que, mais do que a certeza de que a poesia seria sua vida, ele sabia que tipo de poeta seria. Por isso, nunca se preocupou com escolas literárias ou definições. Sua pretensão em ser um poeta lírico, foi alcançada como fica evidente no poema Madrigal, de seu penúltimo livro publicado A cor do invisível:

Não sou mais que um poeta lírico,  
Nada sei do vasto mundo...  
Viva o amor que eu te dedico,  
Viva dom Pedro Segundo!

Assim, percebe-se o tom que a poesia tomou na vida de Quintana e a forma como ele a viveu de maneira intensa. Quintana sempre se preocupou que ela fosse arte verdadeira e atingisse o seu propósito: as essencialidades humanas, que estão, em primeiro lugar, voltadas para o amadurecimento do “eu” de cada um.

## CAPÍTULO II – A POESIA NO MODERNISMO

### 2.1. Poesia, lirismo e crítica brasileira

É evidente que a poesia Pau-Brasil demarcou o valor da poesia propriamente dita no desenvolvimento do movimento modernista, sendo impossível ignorar que ela foi a verdadeira porta de entrada para a renovação. Esse fato faz com que seja necessário compreender suas razões, e assim localizar Mario Quintana e reconstruir minimamente a recepção de sua obra pela crítica brasileira.

Péricles Ramos já demonstra em 1967 uma visão lógica da poesia, em seu livro *Poesia Moderna*, no qual são apresentadas quatro fases para a poesia moderna. A primeira denomina-se fase heroica, que é aquela que inicia as discussões do Modernismo, aproximando-se do futurismo italiano de Marinetti e do cubismo, juntamente com o dadaísmo que são de origem francesa. É válido acrescentar que é também nesta fase que Mário de Andrade redefine sua teoria poética pautada primeiramente em Paul Dermée e depois a completa, como explicita Ramos (1967, p. 15):

a sua teoria de arte não é apenas lirismo, isto é, mensagem do inconsciente, mas lirismo somado à arte, teoria esta que repetiria até o fim da sua vida, embora com alterações de pormenor: em A escrava que não é Isaura, por exemplo, mudaria a fórmula de P. Dermée, de que lirismo + arte = poesia, para propor: lirismo puro (estado ativo proveniente da comoção) + crítica (isto é, trabalho, baseado em leis estéticas provindas da observação ou apriorísticas) + palavra (o veículo) = poesia.

A segunda é a fase primitivista, cuja preocupação foi a apropriação de uma consciência nacional que nasce a partir da poesia “pau-brasil” de Oswald de Andrade e termina com o fim do movimento antropofágico encabeçado pelo mesmo poeta. Ramos afirma que nesta fase há uma forte tendência humorística presente na poesia advinda justamente da abrangência que conseguiu atingir, deixando de ser uma força regionalista para de fato tornar-se poesia nacional. Em outras palavras, o humorismo se explica inicialmente pelo uso de termos regionais e gírias que criavam certo clima para reformulação da linguagem poética.

A terceira fase é a de autodeterminação. Nela o engajamento social e o pitoresco nacional abrem espaço para o lirismo que evoca o amor, a individualidade do poeta e o seu caráter intimista, como é o caso de poetas como Mario Quintana. De acordo com Ramos, essa fase iniciou-se após 1930 e terminou com o início da quarta fase em 1945.

Nesse momento, tem-se a fase construtivista, cujo objetivo era fazer uma poesia despojada, de expressão nítida e ao mesmo tempo crítica, abordando assuntos sociais e cotidianos. Essa poesia foi defendida por Mario de Andrade em uma espécie de retorno àquela que ele já anunciava na primeira fase – e em situação de crítica a fase autodeterminista – sem que se perdessem as conquistas do trajeto literário até então e ainda mais preocupada com a aproximação do homem e da poesia. Acrescenta-se aqui o surgimento do grupo de poetas concretistas, como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

É claro que, no presente estudo, interessa-nos a fase dita terceira por Ramos, uma vez que é nela que se enquadra o poeta a que o estudo se dirige, mas é preciso salientar que muitos dos poetas dessa época ultrapassaram o ano marco de 1945 e isso, obviamente, representa continuidade de seus projetos estéticos, ainda que estes tenham ou venham sofrendo alterações com a passagem do tempo. Neste ponto, já é possível perceber que a poesia apresentada em *A cor do invisível* é uma poesia que ultrapassa tal marco, o que lhe dá nítidas possibilidades de ter alcançado certa maturidade quanto ao projeto estético, como será visto ao longo do texto.

Outros autores também contribuem para a compreensão do referencial em questão, como Bosi (1978, p. 488-90) que diz que os poetas do início da década de 40 contribuíram efetivamente para conquistar novas temáticas, não só no território da política e da religião, mas também da metafísica e da hermética. Além disso, esses poetas são apontados como causadores de polêmica na poesia moderna no que diz respeito à tradição literária, pois a partir deles voltam formas clássicas de poesia lírica, como a elegia, que retoma a melancolia no verso, o soneto, em que a forma poética é fixa com dois quartetos e dois tercetos, somando quatorze versos, dentre outros.

Gilberto Mendonça Teles (1979) esclarece que a década de 40 e especificamente o ano de 45 motivou uma geração de poetas ainda confusos, os quais causavam tantos conflitos que podem ser considerados como parte isenta de críticas, pois experimentavam justamente o novo. Por esse motivo, Teles prefere analisar a década de 1960 a 1970, em que já era possível perceber certa estabilidade na poética, além da continuidade dos projetos que estavam postos, afirmando, a esse respeito, que “o que realmente se deve contar é o caráter ‘modernista’ e a unidade temperamental do movimento” (TELES, 1979, p. 153).

Já para Candido e Castello (1977), os anos de 1930 a 1945 representam uma fase lírica admirável, em que os poetas se renovaram, se descobriram e criaram suas obras primas, como por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e outros. Esteticamente, Candido revela que o enriquecimento formal de muitos desses poetas, incluindo Mario Quintana, se deu devido não só ao verso livre, que inicialmente era o ponto principal do movimento, mas também à volta de “formas regulares, estrofes de redondilhas, baladas, sonetos brancos e rimados, novos jogos como o decassílado, mostrando que o Modernismo suspendera mas não abolira as formas tradicionais, possibilitando a sua volta quando foi possível reinterpretá-las com ouvido e espírito novos” (CANDIDO e CASTELLO, 1977, p. 24).

Exposto isso, percebe-se acima de tudo a diversidade na busca da compreensão a respeito da poesia. É notável ainda que a poesia do período não foi bem aceita por parte da crítica, que em alguns casos acaba por engessar o poeta em um tempo, ou mesmo pelos poetas contemporâneos que não se enquadram efetivamente entre os modernistas, mesmo que não tenha havido outra ruptura de tamanha relevância e que lhe dêem pertencimento escolar literário. No livro *A memória lírica de Mario Quintana*, Solange Yokozawa (2006, p. 31) defende que todo poeta depois de 1922 pertence ao Modernismo, uma vez que “o modernismo não se reduz apenas ao seu período de ruptura com a arte”, mas abrange um caráter muito mais amplo que deveria, por exemplo, compreender e aceitar o uso das formas clássicas na poesia, já que se quer poesia de libertação.

## 2.2. Inserção da poesia de Quintana no Modernismo brasileiro

A poesia lírica moderna, a que participa Mario Quintana, se difere da épica e da sátira, porque nela a flexibilidade é o ponto chave para o trabalho estético. Neste o eu-lírico pode manifestar-se com individualidade, o que representa, na maior parte dos casos, a aparição de poemas metalinguísticos, demonstrando que esse eu-lírico não é a pessoa do poeta, mas a representação da voz de quem se manifesta no poema.

Para Bosi (2000, p. 167-68), desde que se instaurou o sistema capitalista não é possível que a poesia retome a função que tinha nos primórdios, que era voltada para a criação de nomes e sensações. Assim, ela passa a ser uma poesia de resistência, pois é única maneira de continuar sobrevivendo na modernidade. Para isso, a poesia recorre à metalinguagem, na qual alcança um nível de silêncio e desarticulação do real, ainda que não seja essa a verdadeira essência da poesia, mas sim a sua forma de sobreviver. Não se pode negar que o poeta tem um trabalho ainda mais árduo do que antes, já que agora ele vai contra a ideologia social dominante.

Porém, antes de prosseguir nessa questão, é válido reparar em como Quintana demonstra, a partir de sua individualidade, essa resistência pela metalinguagem, como, por exemplo, no poema *Quem ama inventa* (2012a, p. 52), do livro *A cor do invisível*:

Quem ama inventa as coisas a que ama...  
Talvez chegaste quando eu te sonhava.  
Então de súbito acendeu-se a chama!  
Era a brasa dormida que acordava...  
E era um revoó sobre a ruinaria,  
No ar atônico bimbahavam sinos,  
Tangidos por uns anjos peregrinos  
Cujo dom é fazer ressurreições...  
Um ritmo divino? Oh! Simplesmente  
O palpar de nossos corações  
Batendo juntos e festivamente,  
Ou sozinhos, num ritmo tristonho...  
Oh! meu pobre, meu grande amor distante,  
Nem sabes tu o bem que faz à gente  
Haver sonhado...e ter vivido o sonho!

Esse poema poderia ser de um eu-lírico apaixonado por um amor comum, todavia só isso não basta para compreendê-lo. Existe um algo a mais que nasce no entressono, juntamente com o próprio poema. Aparece rapidamente e reproduz a fugaz paixão, une-se ao poeta, a ponto de não saber se trata-se de uma felicidade conjunta, pois o poema tem a representação da sua voz, ou é sentimento de realização do poeta. O ritmo é marcado pela distância, o que combina com as várias reticências e por isso autodenomina-se tristonho. A consciência dada ao eu-lírico é marca de resistência, assim como o lugar – entressono – que acaba não sendo um lugar qualquer, mas o da tomada de consciência do poeta. Vê-se que não se trata de uma mera descrição, mas de um trabalho com a linguagem que se força a aparecer e a conquistar o seu espaço.

Retomando a questão da individualidade, é preciso salientar que ela não ignora o caráter social do poema, pois uma vez que o poema fala da humanidade, para ela, não é determinante que ela seja engajada, mas que participe de um todo, ao mesmo tempo em que se envolve com ele, por ser seu produto. Como afirma Adorno (2012, p. 66):

[...] o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal.

Em outras palavras, os sentimentos que o poeta expressa em forma de poesia veem do que é comum a todos, ou seja, do elemento social e por isso é possível chegar ao patamar universal. O que o poeta faz é transformar esse sentimento em expressão de arte, o que não pode ser feito por qualquer indivíduo.

Nesse sentido, Solange Yokozawa (2006, p. 45) já adianta que, na poesia de Quintana, “o não-social do poema, agora, se torna o seu elemento social”, corroborando com a ideia de Adorno acerca de que o social vem de dentro do poema e não de fora. Portanto, analisar o contexto da poesia de Quintana é também procurar entender como esse contexto vai se estruturando dentro de sua lírica para compreender a própria lírica.

Isso pode parecer simples, mas como salienta Fausto Cunha (1964), Mario Quintana não fez uma poesia simplista, pois é cheia de alusões absorvidas por tradições distintas e por um humor sutil disfarçado em uma clareza ilusória. Nesse caso, Hugo Friedrich (1978, p. 15) defende que a lírica moderna parte do princípio de dissonância, que é a junção da fascinação do leitor para com o texto poético e da incompreensão que ele suscita, causando uma tensão que permite ao leitor elaborar uma estratégia de pensamento.

Desse modo, é evidente que não se pode esperar uma clareza absoluta dos textos modernos, ainda que a lírica de Quintana pareça, à primeira vista simples, pois há nela uma imbricação do social e um trabalho específico com a linguagem que denota a individualidade do poeta.

Essa individualidade passa por diversos níveis de compreensão. Um deles é a própria liricização do cotidiano, uma vez que é por meio do tornar líricos assuntos corriqueiros que ele alcança sua especificidade enquanto poeta moderno. Isso acontece por intermédio dos temas que intencionalmente aparecem na composição de seu projeto estético. Além disso, como afirma Yokozawa (2006, p. 188), “remonta aos precursores da lírica ocidental moderna, notadamente a Baudelaire, e às vanguardas europeias, e encontra, na nossa realidade comezinha, terreno fértil para prosperar”, além da adoção dos versos livres e da transformação de linguagem falada em linguagem poética.

Também diz respeito à individualidade de Quintana, sua escolha de estreia enquanto poeta, buscando no soneto a forma de trazer os elementos modernos de poesia. Para Luís Fischer e Sérgio Fischer (2006), existe uma justificativa para tanto, que remonta às diferenças que o Modernismo assumiu nos estados do sudeste e no Rio Grande do Sul. Tais diferenças retratam o contexto em que se encontrava Mario Quintana,

Em Porto Alegre, bem diferentemente disso, os poetas até podiam estar entusiasmados com as possibilidades da vanguarda estética, mas nada os obrigava a atitudes radicais, ainda que a capital gaúcha ostentasse ares de cidade moderna, com os tais arranha-céus, os bondes elétricos, as novas avenidas, ainda se podia encontrar um jeitão de cidade pequena [...]

Esse é o primeiro motivo para entender a diferença entre o Modernismo gaúcho e o paulista [...] O segundo motivo da diferença tem a ver com outro aspecto: é que por aqui, ao contrário de São Paulo e mesmo do Rio de Janeiro, houve uma grande voga da poesia simbolista, que deixou marcas profundas na sensibilidade das novas gerações e certamente está por trás do jeito de compor poesia de Mario Quintana (FISCHER e FISCHER, 2006, p. 26).

Sobre esse último aspecto, Solange Yokozawa (2006, p. 135) considera que o simbolismo realmente apresentou-se como uma constante na poesia inaugural de Quintana pelo fato de estarem marcados

o predomínio de uma atmosfera crepuscular, com a presença reiterada do tema da morte; um certo 'dar de ombros' para o social; a preferência pela sugestão em detrimento do descritivismo; a valorização do sonhar acordado e a construção de uma poesia intimista, calcada na emoção e na sensibilidade.

Para Teles (1979, p. 208), a maior contribuição simbolista na poesia do Rio Grande do Sul, foi o poema em prosa, que, apesar de ser empregado ocasionalmente por modernistas de outros estados, teve seu ápice com Augusto Meyer e Álvaro Moreyra e, até o ano da publicação do livro de Teles, estava sendo estruturado linguisticamente e alcançando novas dimensões por meio dos poemas de Quintana. Segundo Teles, é Quintana quem faz o uso superior desta forma de fazer poemas.

A partir disso, pode-se afirmar que a poesia de Quintana acolheu orientação simbolista, mas também a desenvolveu em um contexto em que ela já não era mais tão manifesta na literatura. Justamente, devido à decorrência dessa superação do simbolismo, não é possível colocá-lo como um poeta simbolista. De acordo com Solange Yokozawa (2006), dizer o contrário seria negar sua aproximação com o Modernismo, que se pauta, a priori, em buscar seu material poético na camuflada simplicidade cotidiana, como fica evidente no seguinte trecho:

[...] enquanto os simbolistas buscavam o mistério contido nas formas vagas, indefiníveis e etéreas, Quintana, aproveitando e intensificando a paixão modernista pelo cotidiano, opta por descobrir o mistério da vida diária, ou melhor, por banhar esta realidade de todo dia numa intensa irrealidade, numa forma onírica, sobrenatural e lúdica (YOKOZAWA, 2006, p. 155).

Mas é também essa autora quem alerta para o fato de que o modernismo não é inteiramente responsável por trazer para a poesia assuntos do cotidiano, embora

tenha sido ele que fez com que assuntos dessa ordem prevalecessem e ganhassem destaque regular juntamente com a ironia, a qual é um procedimento poético de Augusto Meyer e depois de seu sucessor Mario Quintana.

Ainda a respeito da relação do poeta com o modernismo, Afranio Coutinho (2001, p. 192-193) trata da poesia de Quintana como poesia de alto valor, especialmente em seu primeiro livro *A rua dos cataventos*. Afirma que ao mesmo tempo em que é simples, revela, a seu ver, suavidade, sonho, melancolia, humor e comiseração. O mesmo Coutinho afirma sobre *O aprendiz de feiticeiro*, acrescentando apenas que há uma estranha profundidade, angustia e pesadelo, que corrobora a atitude da época pós 1930, em que o ser humano e os valores estavam em análise. Contudo, sem que isso exclua ou comprometa a personalidade do próprio poeta exposta em suas obras, especialmente porque personalidade é algo que não faltou a Mario Quintana nem em seu primeiro livro. Paulo Becker, a esse respeito, fala sobre a ousadia do poeta ao estrear na poesia com um livro recheado de sonetos. Em suas palavras, trata-se da “independência de espírito que manterá ao longo de toda a sua produção, cuja unidade e originalidade são em grande parte decorrentes da insubmissão ou indiferença do poeta em relação aos movimentos estéticos que estão na ordem do dia” (BECKER, 1996, p. 19).

Ainda assim, e apesar da negação irônica de Mario Quintana quanto ao pertencimento ao Modernismo, como em um dos poemas do livro *Caderno H* (1973, p. 42), “A minha escola poética? Não frequento nenhuma. Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho...Tão bom!”, ele contribuiu de modo fundamental para o desenvolvimento de uma poesia modernista no sul do país, como salienta Yokozawa (2006, p. 177): “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 mais tardio”. Ainda assim é valiosa sua participação como sendo o poeta que soube fazer uma releitura do modernismo e aplicar no seu próprio fazer poético. E Yokozawa (2006, p. 178) continua: “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 nosso acervo poético”.

Mario Brito (1980, p. 57-58) observa que Quintana não submetia a poesia à forma. Por isso, era possível que ele não só estivesse numa perspectiva moderna de poesia como, por exemplo, com o uso do verso livre, mas também alcançasse um nível superior a partir da poesia em prosa, como poucos se atreveram eficientemente. Para Yokozawa (2006, p. 181-183), Quintana era consciente de que se o Modernismo liberou o uso de versos livres e da não obrigatoriedade da rima na composição do poema, tornou mais difícil o trabalho do poeta, porque agora ele poderia escolher entre uma forma e outra. Tal escolha remete à consciência do fazer poético e à postura que ele adota para reinventar ritmos e novas formas, transitando entre a tradição e o novo.

Nesse sentido, torna-se compreensível porque Mario Quintana não foi apenas um integrante do grupo modernista no Rio Grande do Sul, como também um desenvolvedor de novas ideias por meio de sua poesia. Isso se deu ainda que, no começo de sua carreira, ele não tenha sido totalmente compreendido pela crítica, como mostra Fausto Cunha (1972, p. 105-06) ao desvelar trechos da crítica que fez Álvaro Lins na ocasião da publicação de *Rua dos cataventos*, cuja intenção foi a de isolar Quintana do movimento modernista e, mesmo depois quando foi corrigida, não fazia jus à figura do poeta, como deixa claro o estudioso ao expor sua opinião sobre a correção:

A alusão 'à delicadeza, à simplicidade, à humildade' de Mário Quintana mostra como sua poesia é mais difícil, mais obscura, do que parece à primeira vista. Ela nada tem e humilde nem de simples: estamos diante de um artesão irônico e astuto, com um grande domínio de seu instrumento de trabalho, alquimista da ambiguidade, cultivador do hermetismo. Muitos versos de Quintana permanecerão inexplicáveis. (CUNHA, p. 106)

Segundo Luís e Sergio Fischer (2006, p. 61), o reconhecimento só chegou para Quintana cerca de vinte anos depois de sua estreia, na década de 60, quando “em sua terra ele virou celebridade e no centro do Brasil ele passou a ser visto como um poeta do primeiro time, um sujeito com voz singular e dicção específica, em meio a um tempo de grandes poetas em atividade”. Isso se comprova, porque, há alguns anos, Quintana já vinha recebendo homenagens de colegas modernistas que provam seu prestígio no desenvolvimento da poesia moderna brasileira. Vários textos lhe foram dedicados, como o conhecido poema *Quintana's bar* de Carlos

Drummond de Andrade; *Louvado para Mario Quintana* de Manuel Bandeira; *Quintanares* de Cecília Meireles; além de outros poemas e cartas, como fica evidente na obra *Mario Quintana: vida e obra*, de Nelson Fachinelli (1976). Fachinelli transcreveu boa parte desse tipo de trabalho e um em especial – porque foi o primeiro a levantar a crítica do modernismo –, que é a carta de Monteiro Lobato, na qual ele parabeniza o talento poético de Quintana e o reconhece um poeta filósofo, por tratar, em seus poemas, da forma e da filosofia com a destreza de um grande poeta, como fica claro no trecho:

Que novidade eles representam no nosso **mare magnum**<sup>1</sup> de poetas puramente sentimentais ou descritivas, sem uma sombra de ideia filosófica dentro! Cada conjunto de quatro versos seus constitui uma perfeita joia de forma e de filosofia da mais alta qualidade – a que paira no Olimpo do ‘humour’. Tanto me têm encantado, que já despertei a atenção de meus amigos, e muitos andam com cópias à máquina no bolso [...].

Que coisa bonita o verdadeiro talento! Como vence, como se impõe – como se alastra, por mais escondido que comece... (LOBATO apud FACHINELLI, 1976, p. 35).

À vista disso, faz-se possível confirmar que a poesia de Quintana foi de grande importância para o Modernismo, ainda que seu nome não tenha sido aclamado como o de outros poetas e ele tenha ficado mais à margem. É certo, entretanto, que, por outras vias, ele adentrou no mistério do cotidiano e desenvolveu o poema em prosa, tornando-se mais próximo do leitor, tanto do leitor de outros tempos, quanto do presente.

---

<sup>1</sup> Grifo do autor. O termo se remete à grande mar e tem origem latina.

## CAPÍTULO III – UM RECORTE DO LÍRICO EM *A COR DO INVISÍVEL*

### 3.1. A poesia da simplicidade

O livro *A cor do invisível* é prefaciado por Viviana Bosi, com um texto intitulado Vidaviagem. Nele a autora adianta que é preciso ter consciência de que existe um convite para a imersão em uma paisagem simples, interior e, ao mesmo tempo, acolhedora. Por meio dessa viagem, o poeta recria a expressão do espírito e da sensibilidade, emprestando sua voz ao leitor e trazendo significância para que ele não só se sinta próximo daquilo que lê, mas também do mundo em que vive, porém, sempre de maneira reflexiva.

Uma particularidade de Quintana, segundo Viviana Bosi (2012a, p. 11), é a de que o poeta recusa grandes explicações de sua obra. Ele preferiria que o leitor adentrasse já na imagem poética que ele oferece a fim de que fosse tornando-se parte dela. Nesse ponto, já se percebe a intencionalidade do poeta ao dispor o primeiro poema, intitulado “Hoje é outro dia” (2012a, p. 15):

Quando abro cada manhã a janela do meu quarto  
É como se abrisse o mesmo livro  
Numa página nova...

Tal intencionalidade parece colocar o leitor como responsável pela apreensão dos elementos que virão ao virar das páginas, pois, embora faça parte de algo já conhecido, tendem a tomar proporções que nunca tomaram, como a própria vida é no dia a dia. Presume-se saber como é o viver, mas quando se levanta dia após dia, tudo pode ser diferente. Espera que sua poesia desperte essa sensação, criando, desde o início, uma relação indivisível com o leitor.

De acordo com Hegel (2012, p. 144), isso só é possível na poesia lírica, porque ela é subjetiva e esse é o aspecto que a transforma em poesia universal. Não se trata do que o poeta quer criar sentimentalmente, mas dos valores humanos que estão por trás da poesia e são inerentes a qualquer um que aceite a expressão da arte e eleve a poesia a um grau superior, que evoque imagens e exercite a alma a apurar os sentimentos.

Para Herculano Moraes (apud FACHINELLI, 1976, p. 56), a poesia de Quintana é uma espécie de síntese da vida como um todo e serve para qualquer um. Em suas palavras, ela conta com “nascentes filosóficas, psicológicas e sociais, emergindo de cada verso o sentimento lúcido das coisas simples”. É esse sentimento que possibilita uma redescoberta de si mesmo, como que fica claro, por exemplo, no poema intitulado “Jardim interior” (2012a, p. 25):

Todos os jardins deviam ser fechados,  
Com altos muros de um cinza muito pálido,  
onde uma fonte  
pudesse cantar  
sozinha  
entre o vermelho dos cravos.  
O que mata um jardim não é mesmo  
Alguma ausência  
nem o abandono...  
O que mata um jardim é esse olhar vazio  
de quem por eles passa indiferente.

Nesse poema é possível inferir a respeito dessa redescoberta, pois o sujeito lírico aproxima a imagem do jardim com o que a vida é. Esse jardim guarda uma aparência de si mesmo, que pode ser fechada e pálida, mas é preciso que a alma/fonte cante, ou seja, ela precisa ter uma espécie de chama para se manter viva. A vida não faria sentido sem que houvesse momentos de contemplação, caso contrário p vazio que habitaria a alma/fonte/vida, que seria povoada pela indiferença, conduzindo-a à morte.

Nessa mesma simplicidade e rogando um segundo olhar, como quem avisa não só acerca da vida, como sobre a poesia, que Quintana mostra o mistério escondido nas coisas simples, por mais ingênuas que possam parecer. Frisa também que pela ironia se dá seu olhar, como, por exemplo, ocorre no poema “As coisas” (2012a, 27):

O encanto  
sobrenatural  
que há  
nas coisas da Natureza!  
No entanto, amiga,  
se nelas algo te dá,  
encanto ou medo,  
não me digas que seja feia  
ou má,  
e, acaso, singular...

E deixa-me dizer-te em segredo  
 um dos grandes segredos do mundo:  
 – Essas coisas que parece  
 não terem beleza  
 nenhuma  
 – é simplesmente porque  
 não houve nunca quem lhes desse ao menos  
 um segundo  
 olhar!

Aqui, vê-se a simplicidade do falar calmo a partir da cadência, que parece reproduzir a fala de um eu-lírico mais velho, oferecendo um conselho. Esse é um processo bastante utilizado na poesia de Quintana. Entretanto, Eucanaã Ferraz (2009, p. 29), no prólogo da *Nova antologia poética*, afirma: “o lirismo de Quintana busca solucionar suas tensões internas longe dos olhos do leitor, forjando um quadro de aparente calma”. No poema, a natureza não é àquela que comumente chamamos, mas o todo da criação, por isso é lhe dado uma letra maiúscula. Ao mesmo tempo, as coisas que antes eram sobrenaturais no final do poema já não o são, são apenas coisas que não podem ser julgadas sem um olhar mais atento.

A respeito do mistério que Quintana tende a desvelar em seus poemas, Kenny Braga salienta que (apud FACHINELLI, 1976, p. 97) declara que

Mario Quintana é íntimo do mistério das coisas. E nos ajuda a desvendá-lo, como a estrela-guia de sua alma [...] ele veio ao mundo para contemplar e interpretar. Do seu posto de silêncio, Quintana registra, como um sismógrafo, as mais tênues pulsações do coração dos homens e da natureza.

Desse modo, no processo estético de Quintana perpassa o recolhimento das coisas cotidianas e dos mistérios que as envolvem. A realização das interpretações e transformações dessas coisas em imagens líricas servem ao leitor como guia para compreender algumas das verdades humanas, sem torná-las simplistas, no sentido pejorativo da palavra, mas que lhe possibilitem, seja utilizando ou não o recurso da ironia, tomar consciência de determinado acontecimento.

Essa concepção vai ao encontro do que defende Hegel (2012, p. 145, grifos do autor) quando assume que a poesia “tem uma missão mais elevada: não a de livrar o espírito *do* sentimento, mas de o emancipar *no* sentimento”. Assim sendo, percebe-se que Quintana não precisa utilizar de hermetismo para estar numa perspectiva de poesia moderna e significante. Ele tem sua linguagem própria, que

está dentro da simplicidade e, ainda que tenha muitos poemas metalinguísticos – como o já citado “Quem ama inventa” –, não são apenas eles que demonstram a capacidade de fazer o leitor refletir de maneira crítica a respeito de sua realidade.

Danilo Ucha (apud FACHINELLI, 1976, 93) posiciona sua visão de crítico nesse mesmo sentido, pois, para ele, “numa época de hermetismo e poesia-laboratório, quando a maioria dos poetas pensa que já se disse tudo, Mario Quintana continuou pesquisando o mistério profundo da alma do homem e voltando de suas incursões com achados preciosos”. Um desses achados, de que trata Ucha, pode ser compreendido a partir do poema que Quintana (2012a, p. 40) dedicou a seu irmão Milton Quintana, falecido em 1968, intitulado “Não basta saber amar...”:

Neste mundo, que tanto mal encerra,  
 não basta saber amar,  
 mas também saber odiar,  
 não só servir a paz, mas também ir a guerra.  
 Seguiremos assim o próprio exemplo  
 de Jesus, que tanto amor pregou na Terra...  
 quando Ele,  
 num ímpeto de cólera,  
 a relhaço expulsou os vendilhões do templo!

Este poema apresenta muitos dos recursos poéticos utilizados por Quintana. Primeiro, porque traz um referencial cotidiano, que, neste caso, é Jesus e a presença do texto bíblico, invocando simplicidade ao tema. O segundo recurso é encontrar o enigma ou mistério que se encerra neste fato cotidiano: o amor que é sempre pregado como ensinamento incondicional das religiões. Depois, na forma de verso livre em que se estrutura o poema, mas marcado por um ritmo diferenciado que cria, através dos cortes, um passo em marcha, como que da própria guerra. E daí, chega-se ao ponto de encontrar uma possível e muito sutil crítica ao social, ou seja, a este mundo violento que não é só da modernidade, mas que é tão antigo quanto Jesus.

É importante enfatizar que neste poema acima a questão de crítica social não representa a maior preocupação do eu-lírico, pois antes de procurar atingir e denunciar, existe um problema detectado e de maior relevância, que diz respeito ao homem e à maneira como se comporta com relação ao amor e ao ódio. Tânia Carvalhal esclarece ainda mais esse ponto de vista, ao analisar o poema “A construção” - cujo teor é o mesmo de “Não basta saber amar...” –, ela afirma que “a





O humor também está presente nas observações simples da realidade feitas pelo eu-lírico, como acontece em “Um retrato” (QUINTANA, 2012a, p. 73):

Margarida tinha uma boca tão grande  
Mas com tanto frescor e doçura  
Que parecia um leque quando sorria...

Nota-se aqui, que a intenção de dizer algo é inteiramente velada. O que fica aparente é uma espécie de comentário que bem poderia ser do poeta. Mas a partir de um olhar mais atento – como já ensinou o poeta – fica mais claro o lirismo do pequeno poema e no momento da recitação/leitura, o leitor consegue recriar a imagem da personagem Margarida fisicamente, uma vez que os versos fazem a boca movimentar-se do mesmo jeito que dita o poema. Nesse sentido, o poeta é tão consciente da imagem que ganha vida pelo leitor, que termina com reticências, para que o sorriso continue existindo e não se acabe como em um ponto final.

Essa intenção do poeta, de fazer o leitor sorrir junto com o poema, revela quem ele exatamente como é. Como demonstra Paulo Hecker Filho “Quintana é muito ele mesmo, e qualquer leitor anota em seguida a sua maneira menina, humorada, realista ou extática” (apud FACHINELLI, 1976, 77). Aliás, Quintana mesmo se define como sendo um poeta lírico que trabalha a partir do que é relevante para ele mesmo, enquanto ser humano. (SAWITZKI, 2007, p. 40 apud HOHLFELDT et al, 2009, p.31).

### **3.3. A poesia da aproximação**

Muitos estudos tratam da familiaridade que a poesia de Quintana suscita no leitor, assegurando a sua popularidade do mesmo. Armino Trevisan (apud FACHINELLI, 1976, p. 90) considera que isso se dá em decorrência de que “sua poesia é daquelas que penetram nas veias, alojam-se no coração e na memória, e acabam emergindo à flor da conversação diária”. Isso acontece quando não se é possível ficar indiferente ao poema, seja por sua beleza, seja por ser mais comum, por parecer que o poema lê o leitor e não o contrário. Paulo Campos (apud FACHINELLI, 1976, p. 54) experimenta essa sensação:

Era adolescente em Porto Alegre, quando achei os teus poemas.  
Mudei de cidades, de bairros, de casas: teus livros mais antigos  
sempre me acompanham. Alguns de teus poemas e muitos de teus

versos não precisam estar impressos em tinta e papel: eu os carrego de cor e, às vezes, brotam espontaneamente em mim como se fossem meus. De certo modo, são meus, e há de convir comigo que a glória melhor do poeta é conceder essas parcerias anônimas pelo mundo.

Pois poesia é de quem se apossa dela.

Essa é justamente a sensação que, o livro *A cor do invisível*, quer penetrar no leitor por meio da ternura que evidencia todo o lirismo de Quintana. Em todos os poemas isso vem sendo reforçado, como em “As estrelas” (QUINTANA, 2012a, p. 18), poema que havia sido publicado em 1934, e foi reorganizado para compor a obra:

Foram abrindo-se aos poucos as estrelas...  
De margaridas lindo campo em flor!  
Tão alto o Céu!...Pudesse eu ir colhê-las...  
Diria alguma se me tens amor.

Estrelas altas! Que se importam elas?  
Tão longe estão...Tão longe deste mundo...  
Trêmulo bando de distantes velas  
Ancoradas no azul do céu profundo...

Porém meu coração quase parava,  
Lá foram voando as esperanças minhas  
Quando uma, dentre aquelas estrelinhas,

Deus a guie!...do céu se despencou...  
Com certeza era o amor que tu me tinhas  
Que repentinamente se acabou!

Esse poema em forma de soneto, cuja proposta poética é totalmente diferente daqueles sonetos do romantismo, a começar pelas muitas reticências que abrem espaço para o pensamento livre do leitor – ainda que direcionado. Há, também, a invocação de amor que pode oferecer ao leitor, numa primeira leitura, apenas uma similaridade de sentimentos que ele pode sentir. Porém, na verdade, a ideia se aproxima da própria invocação do leitor, que se faz mais forte com a releitura da cantiga de roda infantil, trazendo o contexto da criança para o poema. Isso contraria, mais uma vez, a utilização do soneto enquanto apreensão do belo e confirma o projeto estético da simplicidade cotidiana.

O apelo à musicalidade conhecida do leitor coloca melodia na poesia de Quintana, possibilitada a partir da magia que, já na poesia primitiva, demonstrava-se evidente. Segundo Spina, “a música é a espinha dorsal da poesia lírica; a melodia, o

nervo da Música e a fonte de todo lirismo” (2002, p. 128). Assim, Quintana brinca com toda a sua referência literária para deslumbrar o leitor.

Para Bosi (2000, p. 130-31), a proximidade do leitor para com o poeta acontece quando este poeta fala de seu tempo e de sua experiência fora das perspectivas de senso comum, conseguindo trazer aspectos ideológicos que causam empatia, sentimentos de semelhança e intimidade com o leitor. Legitimando essa ideia, Hegel (2012, p. 129) evidencia que é a poesia que se faz presente no leitor a partir do próprio leitor, pois somente as palavras não são suficientes para expressar toda sua natureza. É só quando deixa de ser elemento externo – palavra escrita – que ela se torna elemento vivo e participante da vida do leitor.

Quintana compartilha dessas ideias através de um de seus poemas denominados “Trova” (2012a, p. 75). Nele a identificação de poeta e leitor é manifesta de forma clara, já numa primeira leitura:

Quem as suas mágoas canta,  
Quando acaso as canta bem  
Não canta só as mágoas,  
Canta a de todos também.

Contudo, ao olhar novamente para o poema, já se percebe que não é só acalanto ao leitor que é oferecido, mas também é possível que esteja sendo feita uma rememoração daqueles poetas que foram seus predecessores e que são trazidos na ocasião de uma poesia bem feita, porque fazem parte da formação do poeta.

Por conta dessa simplicidade e intimidade com a linguagem, Quintana consegue alcançar tanto o leitor, como dar relevância a sua poesia. Isso pode ser confirmado em qualquer poema de *A cor do invisível*, assim como em suas demais obras, fazendo dele um poeta bastante lido e amado por seus leitores, sejam eles de qualquer tempo. Simultaneamente, vem ganhando da crítica literária brasileira o lugar que lhe é de direito.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise entre os poemas que constituem a obra *A cor do invisível* e os textos teóricos selecionados para esta pesquisa, pode-se concluir que é possível apreender uma construção lírica a partir do cotidiano na poesia de Mario Quintana. Do mesmo modo, compreender de maneira sistemática a importância do poeta na poesia brasileira e suas contribuições para esta poesia.

Para tanto, estudou-se o movimento modernista no Brasil e se buscou compreendê-lo a partir de sua contextualização junto às vanguardas artísticas e literárias. Os textos fundadores da escola literária e da crítica da época foram fundamentais para que se entenda a liberalização do verso, assim como a valorização das formas clássicas numa nova perspectiva de atualização com esse tempo histórico.

Foi igualmente possível perceber que o Modernismo apresentou-se no país na forma de releitura daquilo que estava acontecendo em países desenvolvidos e enfrentou, por ser justamente uma releitura e não uma cópia fiel, algumas barreiras, como a incompreensão de sua proposta, de como seria colocada em prática. Em certo sentido, tal situação é aceitável dada a pouca organização do movimento.

Em meio à ebulição do movimento, identificou-se Mario Quintana, enquanto homem e poeta. E então apreender a raiz de sua lírica e, em seguida, a sua participação no desenvolvimento da poesia modernista.

A reconstrução da vida de Quintana a partir da infância permitiu a percepção de que desde muito cedo a sua dedicação à linguagem e ao entendimento dos valores humanos esteve relacionada com o seu projeto poético, iniciado oficialmente na terceira fase do modernismo. Esse projeto ganhou especial riqueza com as experiências pelas quais Quintana passou com o trabalho de tradutor e jornalista, com as amizades que conquistou ao longo da vida e com a viagem ao Rio de Janeiro. Isso demonstrou que em nenhum momento é possível dizer que o poeta esteve alienado do contexto em que viveu ou que não partilhou minimamente dos ideais escolásticos do Simbolismo e do Modernismo.

Refletiu-se, também, sobre a recepção crítica da poesia de Mario Quintana e a forma como ela estava intimamente relacionada com a poesia do momento, atrasando o reconhecimento do poeta enquanto lírico. A razão pela qual isso aconteceu, foi principalmente porque o processo poético de Quintana foi mal compreendido, devido a sua simplicidade disfarçada. Na verdade, o poeta rio-grandense, recolhia o mesmo material que os modernistas aclamados, que era o cotidiano, mas via nele o mistério da vida e os transformava em lirismo, com o objetivo de revisitar os valores humanos em primeiro lugar e não para fazer a famosa crítica social.

Foi com a certeza de quem ele era e para que ele estava no mundo que, durante os quase setenta anos em que seguiu publicando poemas das mais variadas formas, dentre elas o poema em prosa, que sempre defendeu seus próprios ideais e absorveu conhecimento de diversas fontes literárias. Com isso tornou o seu trabalho relevante para si mesmo e para os leitores que o acompanharam e para aqueles que ainda virão, pois o poeta teve o sucesso de tornar sua obra atemporal.

O último ponto tratado nesta pesquisa, demonstra a validade da obra *A cor do invisível* (2012) como amostra de um projeto poético maior e que, por questões de tempo e espaço, não pode ser trazido em sua integralidade. Percebe-se que os poemas da obra estudada transbordam em lirismo, ao evidenciar a simplicidade do cotidiano transformada em objeto poético, propondo reflexão sobre muitos assuntos que passam despercebidos na lógica da vida moderna.

A título de organização, subdividiu-se a obra, em três elementos que correspondem a sua lírica, mas o tempo todo é possível perceber que o projeto estético de Quintana consegue trabalhar todas as características num só poema, o que oferece beleza para sua poesia. Essas subdivisões são didáticas, facilitam o estudo da simplicidade, da ironia e do caráter de proximidade com o leitor quintaniano.

Quanto à simplicidade, percebe-se que existe um esquema de funcionamento, que possibilita ao leitor, que se compromete a olhar para a poesia com sensibilidade, encontrar um guia para compreender as verdades humanas sob

o viés da imagem lírica que foi interpretada e transformada a partir das coisas do cotidiano.

A respeito da ironia, foi notável que o recurso do humor não se basta para resistir ao social, mas para garantir leveza à leitura e à reflexão acerca da humanidade e de seus valores.

Por fim, entende-se que todos os recursos utilizados em *A cor do invisível* aproximam o leitor da poesia. Esses recursos são os mais diversos, como a musicalidade, a própria simplicidade na linguagem, a validade dos temas etc. Contudo, essa aproximação, não acontece de modo obscuro, mas o poeta opera como um artífice junto do eu-lírico. Isto é, é como se o eu-lírico entrasse no sonho do leitor, conquistasse sua confiança, ouvisse seus problemas e lhe ensinasse que a humanidade é simples, mas na sua simplicidade guarda mistérios e enigmas que muitas vezes não é possível sozinho compreender, refletir e seguir adiante: precisa-se da poesia.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

ÁVILLA, Affonso. Do barroco ao modernismo: O desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. IN: \_\_\_\_\_ (org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 29-37.

BECKER, Paulo. **Mario Quintana: as faces do feiticeiro**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.

BRITO, Mário. **O fantasma sem castelo**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: Modernismo**. 6 ed. Rio de Janeiro: Difel, 1977.

CARVALHAL, Tania. Quintana, entre o sonhado e o vivido. In:\_\_\_\_\_. INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Mario Quintana**. Porto Alegre, n. 6, 1984. Revista.

COUTINHO, Afrânio (dir.). **A Literatura no Brasil: Era modernista**. 6 ed. rev. atual. São Paulo: Global, 2001.

CUNHA, Fausto. Mario Quintana. IN: AZEVEDO FILHO, Leodegário. **Poetas do modernismo: antologia crítica**. Brasília: Ministério da Educação e cultura, 1972. v. 5. p. 101-138.

CUNHA, Fausto. Assassinemos o poeta. In: \_\_\_\_\_. **A luta literária**. Rio de Janeiro: Lidor, 1964.

ELIOT, T. S. **Ensaio de doutrina crítica**. Lisboa, Guimarães Editores, 1997.

FACHINELLI, Nelson. **Mário Quintana, vida e obra**. Porto Alegre: Bels. 1976.

FISCHER, Luís & FISCHER, Sérgio. **Mario Quintana: uma vida para a poesia**. Porto Alegre: WS Editor, 2006.

FONSECA, Juarez. **Ora bolas: o humor em Mario Quintana**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas cidades, 1978.

HEGEL, George W. Friedrich. **Estética: textos seletos**. São Paulo: Ícone, 2012.

HOHLFELDT, Antonio, et al. **Cadernos de literatura brasileira: Mario Quintana**. n. 25, Instituto Moreira Salles, 2009.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional. In: ÁVILLA, Affonso (org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 13-26.

KANTER, Suzana. Cronologia da vida e da obra de Mario Quintana. In: INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Mario Quintana**. Porto Alegre, n. 6, 1984. Revista.

NUNES, Benedito. Estética e correntes do modernismo. In: ÁVILLA, Affonso (org.). **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 40-53.

RAMOS, Péricles. **Poesia moderna**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

QUINTANA, Mario. **A cor do invisível**. Porto Alegre: Globo, 2012a.

QUINTANA, Mario. **Quintana de bolso: Rua dos cataventos e outros poemas**. Porto Alegre: L&PM, 2012b.

QUINTANA, Mario. **Nova antologia poética**. 12 ed. São Paulo: Globo, 2007.

QUINTANA, Mario. **Caderno H**. Porto Alegre: Globo, 1973.

TELES, Gilberto. **A retórica do silêncio**: teoria e prática do texto literário. São Paulo: Cultrix, 1979.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

YOKOZAWA, Solange. **A memória lírica de Mario Quintana**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.