

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

ANA CRISTINA TANNÚS ALVES

**A ESPACIALIDADE NA POÉTICA DE MARIO QUINTANA: linguagem,
forma e experiência**

Belo Horizonte

2015

ANA CRISTINA TANNÚS ALVES

**A ESPACIALIDADE NA POÉTICA DE MARIO QUINTANA: linguagem,
forma e experiência**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de doutor em Literatura Brasileira.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques

Belo Horizonte

2015

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Q7.Ya-e

Alves, Ana Cristina Tannús.

A espacialidade na poética de Mário Quintana [manuscrito] :
linguagem, forma e experiência / Ana Cristina Tannús Alves. –
2015

206 f., enc.

Orientador: Reinaldo Martiniano Marques.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 199-206..

1. Quintana, Mário, 1906-1994 – Crítica e interpretação –
Teses. 2. Poesia brasileira – Teses. 3. Imaginário – Teses. 4.
Espaço e tempo – Teses. 5. Realidade em literatura - Teses. I.
Marques, Reinaldo Martiniano. II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.13



Tese intitulada *A espacialidade na poética de Mário Quintana: linguagem, forma e experiência*, de autoria da Doutoranda ANA CRISTINA TANNÚS ALVES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos - FALE/UFMG

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva - CEFET/MG

Prof. Dra. Maria da Glória Bordini - UFRGS

Prof. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 9 de abril de 2015.

Para Ivan, minha melhor realidade.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo fomento e incentivo à realização da pesquisa.

Aos professores da banca de qualificação, Luis Alberto Ferreira Brandão Santos e Sérgio Alcides Pereira do Amaral, pelas preciosas interlocuções que contribuíram para o desenvolvimento da tese.

Aos amigos e colegas que conviveram comigo nestes anos tão frutíferos, inspirando-me constantemente na pesquisa, mas, sobretudo, nas questões da vida.

Ao Reinaldo, pela orientação singular, pois, marcada de amizade e alegria, trouxe-me o apoio necessário nas reflexões e na escrita da tese.

À Marisa Martins Gama-Khalil, pela acolhida no GPEA (Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas), momento de leituras fundamentais sobre o espaço.

À minha família, por entender minha ausência e por me proporcionar uma vida simples.

Ao Ivan, pela paciência, pelo carinho e por alegrar a minha vida com seu amor constante.

Àquele que muitos chamam Deus e para mim é “inteligência suprema e causa primária de todas as coisas”, agradeço essa existência tão bela.

O imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo. Por isso não está no mundo, pois é o mundo, tomado e realizado em seu conjunto pela negação global de todas as realidades particulares que nele se encontram, por sua colocação fora do jogo, sua ausência, pela realização dessa mesma ausência, com a qual começa a criação literária, que se dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de criá-los, porque agora os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo.

(BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer, Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 305).

RESUMO

Esta tese propõe um estudo da espacialidade na linguagem de Mario Quintana, observando o modo como as imagens poéticas determinam uma percepção de espaço que não se realiza somente pela representação da realidade, mas pelo modo como elas descrevem o espaço rerepresentando-o. Em um primeiro momento, busca-se examinar a articulação entre espaços reais e imaginários a partir de algumas vozes críticas, uma vez que a articulação se tornou uma especificidade discursiva na obra de Quintana. Tal especificidade, todavia, foi amplamente estudada sob o viés da representação dos espaços, conduzindo a reflexão à transposição do real ao imaginado. A possibilidade de reler o espaço poético para além da representação sinaliza uma abordagem voltada ao espaço criado pela linguagem, evidenciando a sutil articulação entre real e imaginário na poesia quintaneana. Para tanto, a análise dos textos de Quintana permite observar o processo de fundação da realidade pela linguagem, revelando um espaço menos referencializado. A decisão de estudar a poética de Quintana, em relação a tantos outros poetas brasileiros, se justifica pela intensidade com que o poeta gaúcho ressignifica os espaços através da construção de seu imaginário. Portanto, promove o deslocamento da percepção do real, torna patente a composição de uma realidade mergulhada em reminiscências tão particulares e ao mesmo tempo tão universais.

Palavras-chave: Espaço. Mario Quintana. Poesia brasileira. Real. Imaginário. Não-representacional.

ABSTRACT

This thesis proposes a study based on the spatiality of the language used by Mario Quintana. For this purpose, an analysis is made as to how poetic images determine a perception of space, which is realized not only through the perception of reality, but also by the way in which these images describe the space that represents them. The initial intention is to examine the articulation between real and imaginary spaces based on the perception of critics, the moment that this articulation becomes of specific discussion regarding Mario Quintana. However, such specificities were widely studied through the lens of understanding space reflection in order to transpose the real to the imaginary. The possibility to reread the poetic space to beyond the representation signifies an approach, which connects to the space created through language, evincing a subtle articulation between the real and the imaginary in quintanian poetry. Therefore, the analysis of Quintanan texts allows one to perceive the creative process founded upon the reality of language, by revealing a less referenced space. The decision to study Quintana poetry, in relation to other Brazilian poets, is justified through the intensity with which the South Brazilian poet gives new meaning to different spaces through the construction of his imaginary perception. Consequently, Quintana's poetry provides a differentiation of the perception of the real, in other words, his work produces a clear composition into a reality immersed in memories that are distinct and at the same moment universal.

Keywords: Space. Mario Quintana. Brazilian poetry. Real. Imaginary. Antirepresentational.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – A fecundidade dos quintanares: ecletismo, autenticidade e imaginação.....	11
1. ESPACIALIDADES POÉTICAS: uma possível leitura da linguagem quintaneana.....	25
1.1 Síntese da proposta: para onde iremos.....	25
1.2 A articulação entre universos reais e imaginários: novos caminhos, outros olhares.....	30
1.3 Poesia e espaço, linguagem e exterioridade.....	36
1.4 O soneto I de <i>A rua dos cataventos</i> e a definição do lugar discursivo.....	40
1.5 A via do leitor e o lugar discursivo em Quintana.....	52
1.6 Espaço: categoria, metáfora, discurso.....	56
1.6.1 Algumas reflexões sobre o espaço como categoria de linguagem.....	57
1.6.2 O reexame da representação a partir dos quintanares.....	61
2. O ESPAÇO POÉTICO EM QUINTANA: da articulação de espaços reais e imaginários à instituição de uma mitologia.....	83
2.1 Mario Quintana e a crítica: revisitando falares.....	84
2.2 Notas sobre o caráter acontecido/imaginado na poesia quintaneana.....	106
2.2.1 Do traçado memorialístico à constituição de uma mitologia – o par real/imaginado.....	108
2.3 A poesia caminhante: matiz que circunda o espaço poético de Quintana.....	117
3. A ESPACIALIDADE NA POÉTICA DE MARIO QUINTANA: linguagem, forma e experiência.....	140
3.1 A articulação entre espaços reais e imaginários: espaço como linguagem.....	141
3.2 Novas formas de pensar o espaço poético em Quintana.....	148
3.3 A rua imaginária.....	153
3.4 O quarto-navio.....	173
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	195
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	200

INTRODUÇÃO

O tamanho do espaço

A medida do espaço somos nós, homens,
 Baterias de cozinha e *jazz-band*,
 Estrelas, pássaros, satélites perdidos,
 Aquele cabide no recinto do meu quarto,
 Com toda a minha preguiça dependurada nele...
 O espaço, que seria dele sem nós?
 Mas o que enche, mesmo, toda a sua infinitude
 É o poema!
 – por mais leve, mais breve, por mínimo que seja...

(QUINTANA, 2009, p. 151)

A fecundidade dos quintanares: ecletismo, autenticidade e imaginação

Para falar de espaço em Mario Quintana, o estudioso geralmente é conduzido a observar os lugares consagrados em sua poesia. São locais que delineiam um mapa poético ímpar e, sobretudo, constituem motivos centrais na tessitura de muitos poemas. Em “O tamanho do espaço”, poema que serve de epígrafe, Quintana demonstra as possíveis formas de se perceber o espaço. A princípio, a referência ao espaço contempla a mensuração deste a partir da percepção dos objetos dispostos num determinado lugar. Trata-se da primeira noção a que recorreremos quando pensamos em espaço. Para descrevê-lo, o poeta o apresenta em locais restritos – o “cabide no recinto do meu quarto” – e locais amplos, lugar de “estrelas”, “pássaros” e “satélites perdidos”. Mas, o que realmente enche o espaço, em “toda a sua infinitude”, “é o poema!”.

Apresentar primeiramente a noção de espaço conectada ao aspecto dimensional permite a Mario Quintana oferecer, em seguida, a acepção que circunda todo os quintanares: o espaço do poema onde tudo acontece, lugar onde as palavras, ininterruptamente, são revistas e alteradas em seus significados habituais. No poema cabe a geografia de lugares imaginários, os cenários da realidade relidos pela linguagem, as vastidões dos sonhos. Cabe o universo da palavra em permanente estado de criação. A perspectiva espacial, em Quintana, já fora observada em diversos matizes pela fortuna crítica do poeta. Três se destacam pela frequência com que aparecem e, também, por serem vistos como traços distintivos na obra quintaneana. São eles: a apresentação do poema em diferentes formas poéticas, pois, ao inaugurar sua entrada no cenário da poesia brasileira com um livro de 35 sonetos, o poeta preferiu não se rotular como um ‘modernista’ já na sua estreia; a relação com a cidade de Porto Alegre que, conseqüentemente, daria uma dimensão caminhante à poesia; e, por último, a representação

de lugares como o quarto, a casa da infância e a rua, os quais, metamorfoseados na poesia, revelam-se mais que lugares experienciados e revividos pela imaginação, revelam-se elementos estruturantes do universo quintaneano.

Os primeiros estudos sobre o espaço poético em Mario Quintana buscaram assinalar os inúmeros lugares físicos e imaginários povoados pelo poeta. Desse modo, focalizaram a noção representacional do espaço na leitura dos poemas, uma leitura imprescindível à época, pois ampliava a recepção da obra quintaneana. Contudo, observamos que os estudos mais recentes ainda referendam tal discurso sobre o poeta gaúcho no que tange à configuração de uma espacialidade mais evidente em sua poesia, deixando de perceber outras formas de espacialidades. Acreditamos que há na lírica de Mario Quintana uma sofisticada leitura de espaço poético que ainda não foi observada com o devido interesse. Referimo-nos à espacialidade sutilmente tecida no discurso, já que a simples ordem das palavras (sintaxe) e suas leis de combinação e substituição – diria Michel Foucault – obedecem a exigências sincrônicas, portanto, espaciais (FOUCAULT, 2005, p. 168).

Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, faz uma consideração sobre o poema “Um lance de dados” de Mallarmé, dizendo que o poema mallarmeano inaugura um novo entendimento de espaço literário, “um espaço onde podem ser engendradas, por meio de novas relações de movimento, novas relações de compreensão”. Permite que pensemos a linguagem no “movimento oscilante de aparição e desaparecimento”:

As palavras só estão ali para designar a extensão de suas relações: o espaço em que elas se projetam e que, mal é designado, se dobra e redobra, não estando em nenhum lugar onde está. O espaço poético, fonte e “resultado” da linguagem, nunca existe como uma coisa: mas sempre ‘se espaça e se “dissemina”’. (BLANCHOT, 2005, p. 346).

A premissa blanchotiana incide na ideia de que uma frase, por exemplo, pode apresentar “diferentes níveis de profundidade, outros ritmos de falas” (BLANCHOT, 2005, p. 347). Daí que esse tipo de abordagem do espaço poético procure revelar a espacialidade da obra em processo, ou seja, para além dos recursos de fragmentação e combinação de palavras. Significa que a redefinição de espaço poético está amparada no movimento infinito das palavras, lugar onde elas se dobram e redobram. Como consequência, resulta em um espaço que se afasta do pensamento interior para assumir o pensamento do “exterior”, pois que, no desaparecimento do sujeito da enunciação, os traços individuais daquele que escreve se dissolvem para que a obra possa existir. Blanchot baseia-se na literatura moderna para caracterizar esse redobramento, já que o ponto de vista sobre a literatura como espelho da

realidade sofre modificações com a Modernidade. Trata-se da possibilidade de ler o espaço a partir do arranjo das palavras no texto, ou seja, no momento de gestação da obra, permite que se veja a linguagem ao nível de seu ser.

O aparecimento da linguagem ficcional a partir da ‘morte’ do sujeito da enunciação demarca uma mudança no estatuto da experiência representacional da palavra literária. A função de criar uma outra realidade, de fundar um outro mundo predomina sobre as funções de representar o mundo. Nesse caso, o espaço da linguagem é o espaço da brancura do papel onde as palavras fundam um universo que pouco tem a ver com as experiências da realidade. No poema de Quintana, “O tamanho do espaço”, os versos finais aludem ao preenchimento do espaço que, qualificado pela infinitude, supre-se com o poema, “por mais leve, mais breve, por mínimo que seja...”. Quintana revê o usual sentido de espaço para uma conceituação espacial da linguagem literária, isto é, o espaço onde a linguagem continua infinitamente estendendo-se para além da morte. Se a linguagem ultrapassa os limites da morte, podemos dizer que ela não apresentaria as determinações de uma instância interior que oriente o discurso. Dessa forma, a linguagem poderia ser pensada ao infinito, tal como deseja Quintana ao dizer que o poema toma conta da infinitude do espaço.

A leitura blanchotiana de espaço conduz ao questionamento de que as palavras não seriam mais “entidades vazias se referindo ao mundo exterior”, adverte Tatiana Levy (2011, p. 20). Isso porque, até o século XIX, a linguagem reflexiva fazia com que as experiências de realidade convergissem para a dimensão da interioridade. Com a modernidade e, claro, com Mallarmé, conforme Blanchot demonstrou, a linguagem deixa de ser estritamente designativa, ou seja, as palavras passam a ter uma finalidade em si mesmas. No poema de Quintana, por exemplo, o preenchimento do espaço se dá por meio da linguagem literária, deixando de ser percebido apenas pela presença de objetos reais para ser relido a partir das constantes modificações por que passa a palavra em estado de literatura, sobretudo, nesse conceito de que a palavra literária é fundadora de sua própria realidade. A possibilidade de versar sobre a espacialidade da linguagem, ainda pouco explorada em Quintana, permite que se estabeleça um novo parâmetro de leitura de sua poesia.

Ler Mario Quintana sob o viés da espacialidade, para além da via representacional, certamente conduzir-nos-á ao processo de reflexão sobre o ato criativo. Muitos dos poemas quintaneanos trazem essa tonalidade já explorada pelo tema da metalinguagem interna. Quanto à espacialidade compreendida segundo a perspectiva de que a linguagem literária poderia constantemente reinventar-se, pois não se prende e nem se fixa a nada, levaria a um redirecionamento das leituras sobre o espaço poético em Mario Quintana, o que

proporcionaria um melhor conhecimento do poeta no contexto da literatura brasileira. Embora Quintana já esteja no panteão dos consagrados, permanecem determinados discursos restritivos sobre o poeta a respeito da formulação de uma lírica neo-simbolista e, por isso, indiferente àquilo que vinha acontecendo no panorama poético nas décadas de 1940 e 1950. Ao assumir um lugar discursivo que divergia das matrizes, Quintana seria visto pela “cadência intimista” na elaboração de seus poemas, resumindo a atuação do poeta a experiências consideradas passadistas, como também ao reaproveitamento de temas e formas modernistas segundo se nota em boa parte da crítica de sua poesia. Importa observar que a revisão de alguns pontos de vista se dará em razão da leitura dos poemas sob o viés da espacialidade, haja vista que não nos interessa fazer um balanço de tudo que já foi contemplado em termos de espaço poético, mas, sobremaneira, revitalizar as leituras da poesia de Quintana a partir de uma abordagem verticalizada do espaço.

O *corpus* de nosso trabalho baseia-se numa seleção variada de poemas. Escolhemos trabalhar com a reedição da obra pela Editora Globo, com organização de Tania Franco Carvalhal em 2006. A escolha por essa publicação se deve ao fato de Carvalhal ter reservado espaço para estudos específicos e atualizados sobre Quintana nos prefácios, expandindo a fortuna crítica e renovando o discurso teórico sobre poesia de modo geral. Três títulos serão mais visitados neste trabalho: *Apontamentos de história sobrenatural*, *A vaca e o Hipogrifo* e *A cor do invisível*. Todavia, as demais obras certamente serão convocadas em nosso estudo a fim de contrapor questões pontuais de análise de texto ou mesmo a escolha de um poema para análise. A opção por esses três títulos deve-se ao fato de que, neles, as questões por nós assinaladas acima percorrem muitos poemas. Num outro momento, a edição feita pela Nova Aguilar poderá figurar nesse estudo em relação à fortuna crítica do poeta mais imediata ao seu processo de criação.

Porém, antes de viajarmos pelos quintanares, importa dizer que o impulso inicial em abordar a espacialidade na literatura surgiu à época da Graduação em Letras, mais especificamente quando participamos do projeto de pesquisa *Meu olhar vara vasculha a madrugada*. A proposta do projeto se baseava na leitura do fenômeno da Poesia Marginal da década de 70 num tempo menos imediato ao da produção, buscando novas percepções do ‘surto poético marginal’ num contexto de arrefecimento dos programas estéticos e da consequente consolidação de ‘carreiras’ poéticas individuais. Com isso, a atividade de leitura dos poemas revelou aos pesquisadores envolvidos o propósito dos marginais de revitalizarem o espírito coletivo e vanguardista de criação poética do Modernismo do início do século XX. O diferencial estava no cenário de repressão e autoritarismo, o que, evidentemente, resultou

na presença de um discurso mais fatalista e existencial, ou seja, a atitude de contravenção era quase totalmente relida pela linguagem poética; portanto, tratava-se de uma poesia extremamente performática.

Nessa aparente revisitação, alguns temas figuraram enquanto *leitmotiv* na criação dos poetas marginais, dentre os quais se destaca a irreverência representando o inconformismo lírico diante dos constrangimentos do discurso autoritário e, sobretudo, a incidência de espaços que, no texto poético, sublinhavam uma ideologia, um *modus vivendi* dos poetas da Marginália. Um exemplo disso seria o espaço ‘janela’ revisto pela Marginália sob o signo da Contracultura, isto é, a atitude de se portar diante da janela simbolizava mais do que atividade de *flânerie*, assumindo uma opção de lugar na vida social. Estar à janela, para os poetas marginais, traduzia perspectivas da contra-ideologia em oposição aos discursos político-partidários, ao autoritarismo de todos os tipos de instituição, inclusive a família. O espaço ‘janela’ torna-se um lugar preferencial, pois, mesmo que o espaço ‘rua’ revelasse o intenso universo da marginalidade, a janela compreende o espaço de interregno, assinalando um comportamento de dúvida frente às hierarquias sociais, à encenação dos laços de família. Assim, a leitura do material poético possibilitou aos pesquisadores ajustarem o mérito e as tendências estéticas da Poesia Marginal em termos de forma e ideologia, visto que a pesquisa centrada na convivência com os textos poéticos permitiu-nos perceber que não se trata somente de confrontar o estado de exceção no Brasil de 1970 por meio de performance poética, mas de rever temas e espaços.

O relato de nossa pesquisa de iniciação científica, apresentado aqui brevemente, mostra que o aprofundamento se deu por meio do enfoque espacial, possibilitando-nos perceber uma proposta inovadora no discurso poético da Poesia Marginal, e, ainda, dessacralizar alguns pontos de vista que taxaram o fenômeno apenas pelo gesto estético. Redireciona, portanto, o debate sobre a forma literária no contexto da contemporaneidade. Evidentemente que os marginais optaram por uma linguagem do corpo e por certo gregarismo na escrita. Contudo, houve uma crítica sobre a Marginália que obliterou a força desse movimento poético, vislumbrando nele apenas uma resposta contraventora ao período de ditadura. O foco no espaço viabilizou uma abertura crítica para novos procedimentos de leitura e análise do texto poético.

O trabalho realizado no projeto de iniciação foi levado ao Mestrado com o propósito de revisão do conceito de coletividade poética atribuído ao fenômeno marginal, já que a ênfase da primeira crítica se centrava na performance grupal desses poetas, no procedimento de distribuição das poesias em detrimento das análises do texto poético em si. O nosso estudo no

Mestrado centrou-se na leitura de uma individualidade poética buscando rever tal conceito. O poeta escolhido foi Aristides Klafke, cuja opção em editar os textos via mimeógrafo o inseria na razão de ser dessa produção poética, como também os modos de resistência, de dessacralização dos índices tradicionais de criação, edição e distribuição da poesia. Nesse sentido, a nossa investigação partiu da constatação de um espaço da diferença, da experiência de uma poesia na “corda bamba” que pode nos servir como elemento conceitual para especificar uma atitude: a instabilidade apareceria como consequência da concepção de sujeito que representa e que é representado, haja vista que os critérios pelos quais se norteava a poesia até aquele momento não são mais admitidos pelos marginais, e também, mais tarde, não o serão pelos poetas contemporâneos.

Após o Mestrado, tivemos a oportunidade de ministrar aulas de poética na Graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia durante dois anos, momento em que pudemos reavaliar convicções teóricas sobre o estudo na área da poesia. Ainda como docente, fomos convidados para fazer parte do grupo de pesquisa GPEA – Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas. Neste grupo, as discussões sobre a categoria do espaço na literatura e em outras formas de arte permitiu-nos observar o capital relevo que o espaço desempenha para os efeitos de sentidos gerados por uma obra de arte. As discussões no grupo contribuíram para fortalecer as bases teóricas e firmar aquilo que já estava sendo gestado: pensar o espaço poético em Mario Quintana a partir da constituição de um espaço que se estrutura por meio das relações entre o universo real e o imaginário. Quer dizer, o GPEA trouxe reflexões que estavam em franco processo de amadurecimento em torno das inúmeras possibilidades de estudo das espacialidades na literatura. Participar do grupo evidenciou a ânsia em descobrir novos caminhos críticos que, mais tarde, se concretizariam no projeto de tese de doutorado: pensar a espacialidade enquanto dispositivo de leitura dos quintanares.

Trabalhar os quintanares representa, em nossa trajetória acadêmica, um momento de profundo amadurecimento como leitora de poesia. Os anos de dedicação à pesquisa da poesia moderna e contemporânea permitiram a construção de um olhar que deslocasse a leitura hegemônica de poesia, sobretudo aquela norteadada pela visão canônica de que as vozes poéticas deveriam se adequar a um projeto estético-estilístico. Sobre isso, Fausto Cunha, ao abordar a poética quintaneana em “Poesia e poética de Mario Quintana”, chama a atenção, respectivamente, para os discursos de Álvaro Lins e Sérgio Milliet sobre o primeiro livro *A rua dos cataventos*:

[...] sinto-me muito bem com a oportunidade que me oferece o Sr. Mario Quintana (*A rua dos cataventos*, Porto Alegre, 1940) de poder louvar um

poeta da melhor espécie dentro dos processos da velha poética. Não sei quais tenham sido as relações do Sr. Mario Quintana com o Modernismo, mas os seus versos mostram-no como um indiferente ao que se passou, entre nós, de 1922 para cá. O seu livro se compõe de 35 sonetos, todos bem rimados, bem metrificados, bem estruturados. O poeta não se permite a mínima liberdade com esta forma secular de 14 versos.

Alguns desses sonetos que Mario Quintana reuniu há tempo, em *A rua dos cataventos*, hão de figurar em todas as antologias futuras. [...] A crítica mais requintada talvez expulse esses sonetos da poesia, mas o público os aceitará sempre e lhes dará um lugar que, afinal, ninguém poderá lhes tirar. Prevejo, para alguns desses sonetos, destino semelhante aos de Raimundo Correia ou Olavo Bilac.

(CUNHA, 2005, p. 52-54).

Segundo Fausto Cunha, “*A rua dos cataventos* foi um livro bem recebido, dentro da precariedade instrumental em que se debatia a crítica literária brasileira em 1940”. A estreia de Quintana com 35 sonetos “aparentemente passadistas” iria na contracorrente da escola moderna que ganhava foros de oficial pela crítica de poesia. Cunha se vale, então, de dois leitores “encartados no processo literário” que, na intenção de elogiar, deixaram aparecer um “juízo preconceitual” (CUNHA, 2005, p. 51). Para o nosso caso, retomar Lins e Milliet elucida a nossa proposta de oferecer uma leitura que mostre os quintanares para além do canônico discurso da simplicidade (fácil compreensão), do espírito popularesco dos temas e de uma lírica expressamente neo-simbolista. Não significa, no entanto, que estaremos argumentando contra aqueles que optaram por explorar o estilo simples e/ou a verve simbolista em Quintana, mas observando que muitos posicionamentos da crítica foram fundamentados no fato do poeta se opor veementemente a todo e qualquer tipo de ordenamento disciplinar. Muitos poemas ilustram a percepção de Quintana no que tange ao pertencimento a determinado núcleo literário:

Das Escolas

Pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado a prisão perpétua.

Das Escolas Poéticas

A minha escola poética? não frequento nenhuma.

Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho... Tão bom!

(QUINTANA, 2006c, p. 89 e 133)

A manutenção do discurso da “indisciplina” acarretou leituras sobre Quintana pela via da despolitização, da continuidade da dicção simbolista, de uma elaboração estritamente

anedótica e bem humorada do cotidiano. Na verdade, tais características seguramente aparecem numa primeira leitura intuitiva de sua obra poética; contudo, houve quem visse apenas a superfície, afastando o olhar do tom irônico e metafórico de Mario Quintana. Alfredo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira*, abre um tópico no capítulo “Tendências Contemporâneas” onde se lê o seguinte:

O projeto de uma lírica essencial é comum a quase toda a poesia pós-modernista. Dele participaram, cada um a seu modo, poetas que têm escrito desde a década de 30, ou desde fins da década anterior, e que, apesar de menos conhecidos pelo público médio, devem figurar ao lado de um Drummond, de um Jorge de Lima e de uma Cecília Meireles, como vozes originais da literatura brasileira contemporânea. É o caso de [...] Mario Quintana, poeta que encontrou fórmulas felizes de humor sem sair do clima neo-simbolista que condicionara a sua formação (BOSI, 2001, p. 463).

Destacamos a fala de um crítico conceituado no meio literário para mostrar o quanto Mario Quintana adquiriu uma projeção condicionada a estéticas passadistas. Quer dizer, existe o reconhecimento da voz poética e o estatuto de grandeza ao lado de outras vozes, todavia, o discurso crítico sustenta, de forma implícita, a adequação a “certa coerência” estética exigida pelos ganhos do Modernismo.

O poeta e crítico Carlos Nejar observa que

A linguagem de Quintana não deseja ser, almejar, alcançar sentidos mais ricos, além do que diz, sugerindo. Infelizmente, é muitas vezes mais celebrado por seu lado fácil, comunicatório, pelo tom trocadilhesco, anedótico, folclórico (nem sempre o mais apurado), popularesco, do que por sua maestria de mago das imagens, conhecedor da alma [...] (NEJAR, 2007, p. 282).

De acordo com Nejar, acreditamos que muito se fez em abordar características recorrentes na linguagem de Quintana e, com isso, se possibilitou o conhecimento de sua obra poética. Todavia, ao verificarmos em banco de teses e dissertações alguns trabalhos sobre a espacialidade em Mario Quintana, deparamo-nos com posicionamentos teóricos que ainda reforçam o teor da simplicidade enquanto fórmula de leitura dos poemas, repisando na visão canonizada da figura do poeta das circunstâncias. Quintanólogos como Fausto Cunha, Tania Franco Carvalhal e Solange Yokozama notaram a assimilação do cotidiano na criação, transpondo a ideia de fazer de alguns aspectos uma espécie de cartão de visita do poeta gaúcho. Buscaram, na verdade, perceber as particularidades e o caráter individual desses aspectos na poesia quintaneana. Nesse sentido, uma das etapas do nosso trabalho compreende a relação deste escritor com as normas canônicas, visto que o fato de não se matricular em escolas poéticas sinaliza um gesto autêntico, manifesta o espaço no qual desenvolverá seu

discurso, situando-o no contexto da poesia brasileira pela via do sincretismo literário tanto na forma quanto no conteúdo.

Nossa proposta de observar os quintanares a partir de um olhar já trabalhado por muitos ‘quintanólogos’ poderia ainda permanecer na esteira de um discurso crítico consagrado. Contudo, a abordagem espacial que ora propomos em Quintana indica um caminho ainda não trilhado, pois os trabalhos que apresentam o enfoque espacial geralmente direcionam para temas e cenários, seja o da casa da infância, da rua, do quarto, enfim, para o enfoque horizontal de investigação no âmbito do recorte cronológico da Modernidade. Já o nosso trabalho se baseia no enfoque espacial dos poemas procurando realizar uma sondagem verticalizada das espacialidades escolhidas por Quintana, as quais figuram no percurso literário individualíssimo deste poeta para além de simples cenários. São espaços que (in)formam a profundidade e a autenticidade do lirismo que hoje se inscreve no panorama poético brasileiro sem que tenha buscado satisfazer os propósitos de uma estética vigente, mas, porque priorizou o ecletismo sem perder a força poética no uso das imagens. Verticalizar, portanto, o estudo sobre o espaço significa percebê-lo no “âmbito reduzido de cada obra, domínio da análise crítica”, segundo afirma Antonio Candido ao prefaciar o livro *1930: a crítica e o Modernismo* de João Luiz Lafetá (2000, p. 8).

Mario Quintana iniciou sua carreira à margem do cânone que se firmava à época, pois elegeu como lugar de discurso a exploração de formas poéticas consideradas passadistas. Tal atitude impulsionou alguns argumentos controversos sobre a poesia de Quintana e acabaram reduzindo-a sob o signo da trivialidade. Desse modo, constituiu-se, em torno dessa poesia, um discurso que determinou quais aspectos representam um dado período, resultando em prescrição de parâmetros para a experiência literária¹. Com isso, a poesia quintaneana recebeu a ostensiva marca de recuperar o traço penumbrista e, sobretudo, o caráter espontâneo na linguagem poética.

Inúmeros trabalhos optaram pelo caminho interpretativo de questionar a padronização estética, rompendo com a norma canônica que desautoriza algumas vezes em favor de uma formação considerada ‘clássica’. Se o ato de canonizar é o ato de manter um paradigma, de

¹ Ao pesquisarmos em banco de teses e dissertações, observamos que há uma enormidade de trabalhos que leram a obra quintaneana a partir da fama junto ao público médio e certa tendência penumbrista na linguagem, considerando o poeta a própria ‘sombra’ de Antonio Nobre. Mostra a continuidade de um discurso que ‘valoriza’ o enquadramento às regras de criação vigente, deixando de perceber os pormenores, o artesão perspicaz que apresenta grande domínio de seu instrumento de trabalho. Nesse sentido, notamos novamente que o componente reflexivo foi abandonado em favor da preservação de sistemas de valor, legitimando abordagens inconsistentes sobre a linguagem quintaneana. São abordagens que, embora reconheçam a notável contribuição de Quintana para a poesia brasileira, mantiveram o lugar de discurso em torno dos quintanares sob o viés da limpidez nas imagens e da linguagem corrente e natural.

cuidar para que a obra não seja lida ‘erroneamente’, resulta daí que o pesquisador, no afã de analisar uma obra, acaba sacrificando-a em nome do enquadramento do autor a projetos e programas literários. Não é comum ver Mario Quintana figurando ao lado de outros nomes da nossa poesia brasileira em manuais de literatura e, sobretudo, nas ementas curriculares de Cursos de Graduação em Letras. As exceções existem notadamente, mas o que se observa é a manutenção do estigma da simplicidade enquanto mote imprescindível de análise da lírica e a relevância do poeta para o cenário poético do Modernismo rio-grandense.

Mario Quintana foi uma das inúmeras dicções poéticas que reagiram ao cânone mais por questões de discordância às normas do que necessariamente por valor literário. O poeta travou um embate com o cânone teórico-estético instituído, assinalando uma voz original sem privilégios de formas e assuntos. Munido de extrema coerência e consciência do instrumental poético, Quintana evitou abeirar-se da iconoclastia improdutiva. Prefere não apenas consubstanciar-se com aquelas elaborações modernistas que interessavam à sua produção, como também se aventurar no uso das formas tradicionais, relendo-as. O texto “Novos & Velhos”, de *A vaca e o Hipogrifo*, traz uma reflexão interessante sobre a “querela” de que as gerações de novos escritores tivessem por obrigação recusar o velho:

Novos & Velhos

Não, não existe geração espontânea. Os (ainda) chamados modernistas, com a sua livre poética, jamais teriam feito aquilo tudo se não se houvessem grandemente impressionado, na incauta adolescência, com os espetáculos de circo dos parnasianos.

Acontece que, por sua vez, fizeram eles questão de trabalhar mais perigosamente, sem rede de segurança – coisa que os acrobatas antecessores não podiam dispensar.

Quanto a estes, os seus severos jogos atléticos eram uma sadia reação contra a languidez dos românticos.

E assim, sem querer, fomos uns aprendendo dos outros e acabando realmente por herdar suas qualidades ou repudiar seus defeitos, o que não deixa de ser uma maneira indireta de herdar.

Por essas e outras é que é mesmo um equívoco esta querela, ressuscitada a cada geração, entre novos e velhos.

Quanto a mim, jamais fiz distinção entre uns e outros. Há uns que são legítimos e outros que são falsificados. Tanto de um como de outro grupo etário. Porque na verdade a sandice não constitui privilégio de ninguém, estando equitativamente distribuída entre novos e velhos, em prol do equilíbrio universal.

E, além de tudo, os novos significam muito mais do que simples herdeiros: embora sem saber, embora sem querer, são por natureza os nossos filhos naturais.

(QUINTANA, 2006a, p. 207)

A partir de um texto poético, Mario Quintana expõe sua percepção da tradicional antinomia novo *versus* velho. Expressa, conforme já dissemos, o lugar de discurso que caracterizará seu percurso artístico no contexto literário brasileiro da época, o seu espaço de

criação. Ao afirmar que “não existe geração espontânea”, Quintana discute a ingenuidade por trás da ideia de originalidade, creditada pelas recentes tendências literárias. Noutras palavras, observa que a negação do ‘velho’ não se realiza sem que herdemos algum aspecto dele: “E assim, sem querer, fomos uns aprendendo dos outros e acabando realmente por herdar suas qualidades ou repudiar seus defeitos, o que não deixa de ser uma maneira indireta de herdar”. Adverte para o fato de que a consolidação de um fazer poético individual passa pela capacidade do artista em assimilar os ganhos: “Quanto a mim, jamais fiz distinção entre uns e outros. Há uns que são legítimos e outros que são falsificados. Tanto de um como de outro grupo etário. Porque na verdade a sandice não constitui privilégio de ninguém, estando equitativamente distribuída entre novos e velhos, em prol do equilíbrio universal”.

Entretanto, não se trata apenas de herdar elementos poéticos, isto é, de utilizar as formas estéticas tradicionais e/ou modernas no sentido de reaproveitá-las num outro contexto. Tais formas estéticas são repensadas a partir da criação de uma linguagem intensa e singular, destacando o caráter personalíssimo de Quintana. Nesse sentido, a definição de Fausto Cunha sobre a “liberdade estrutural” perquirida pelo poeta pode nos oferecer um interessante caminho de análise (CUNHA, 2005, p. 53). Já no primeiro livro, *A rua dos cataventos*, o poeta demonstra claramente essa liberdade, pois, mesmo recorrendo ao rigor formal do soneto, o conteúdo apresenta-se extremamente informal. Além do mais, estamos diante de um soneto quintaneano, segundo afirma o poeta em “Desde muito”:

[...] Um soneto, porém, tem sempre um fim: é obrigado a se deter, por força, no décimo quarto verso – esse derradeiro verso que os parnasianos fechavam, luzentemente, com uma pesada chave de ouro.

Até desconfio que deve provir daí a palavra “chavão”.

O meu soneto, no entanto, não levaria chave de espécie nenhuma.

Apenas se acomodaria, ao fim, como quem se houvesse enrodilhado, à noite contra um portal.

[...] Nada mais do que isso pretendiam os sonetos andejos que asilei um dia na Rua dos Cataventos.

[...] E agora, se um ou outro saiu com armadura clássica, espero que isso não lhe tenha prejudicado a naturalidade do andar.

(QUINTANA, 2006c, p. 304, grifo nosso)

O texto “Desde muito”, de *Caderno H*, elucida o gesto de Quintana diante da revisitação de elementos e formas poéticas. Revela metonimicamente o ponto de vista em torno da composição e o domínio amplo da matéria poética, sinalizando uma teoria de poesia bastante peculiar. Nesta teoria, inclinações poéticas, convicções e divergências se delineiam. No trecho destacado, Mario Quintana questiona sobre o décimo quarto verso do soneto que “os parnasianos fechavam, luzentemente, com uma pesada chave de ouro”, dizendo que dali

deveria provir “a palavra ‘chavão’”. O poeta se vale do soneto à sua maneira, avisando ao leitor que o seu soneto “não levaria chave de espécie nenhuma”. Embora se refira aos parnasianos no poema, não significa que a crítica de Quintana esteja circunscrita apenas ao rigor da forma. Pelo contrário, a comparação se deve à proposta de liberdade estrutural que o poeta realiza no soneto. A referência aos “sonetos andejos”, os quais estariam presentes na obra *A rua dos cataventos*, revela o reexame do soneto em sua “armadura clássica”, pois, ao priorizar a “naturalidade do andar”, o poeta rediscute o discurso solene do soneto através do tom coloquial presente nos versos do primeiro livro. A opção de Quintana pela ‘liberdade estrutural’ assinala um lugar de discurso diferenciado, mas, sobremaneira, apresenta a atualização de formas e contextos sem as peias do engajamento declarado a determinado estilo ou técnica. Gilberto Mendonça Teles, por exemplo, afirma que Mario Quintana desenvolve um lugar de discurso diverso da panfletagem em prefácios e manifestos, preferindo a “metalinguagem interna” para expressar suas concepções, ou seja, o olhar crítico do poeta acontece no interior da obra poética:

A leitura da obra de Mario Quintana constitui um excelente modelo para um estudo desse tipo de metalinguagem interna, em que o sujeito da enunciação se volta para o próprio discurso contemplando-o ou “contemplando” teoricamente as causas e os fatores de sua produção. (TELES, 1997, p. 21)

A questão metalinguística valida a tentativa de constituir uma arte poética que se mostre na apreensão das palavras, no processo de vivência do texto, diferentemente daqueles que tenderiam a profissionalizar o jogo poético em textos extras. Em diversos poemas, Quintana expõe a tarefa de poetar, provoca o leitor com suas considerações, enfim, desnuda sua visão do processo de criação literária. Octavio Paz já advertia que “a palavra poética é a revelação de si mesmo que o homem se faz de si mesmo”, haja vista que o poeta, “movido pela necessidade de fundar sua atividade em princípios [...], desdobra-se em crítico”. Nesse sentido, a poesia moderna é também teoria de poesia (PAZ, 1976, p. 77). Os poemas se tornam uma espécie de confissão: “Eu sempre achei que toda confissão não transfigurada pela arte é indecente. Minha vida está nos meus poemas, meus poemas são eu mesmo, nunca escrevi uma vírgula que não fosse uma confissão”², assevera Quintana em uma das diversas entrevistas que concedeu durante a vida.

A via da metalinguagem interna como dispositivo de leitura ampliou a percepção da obra quintaneana, uma vez que havia uma tendência crítica que considerava o poeta como

² Texto escrito pelo poeta para a revista *Isto É*, de 14 nov 1984. Disponível em: <www.estado.rs.gov.br/marioquintana>. Acesso em: 20 jul 2013.

alienado e/ou despolitizado diante do cenário poético da época. Entretanto, o enfoque privilegia a autoconsciência progressiva do criador, ou seja, reivindica a presença da instância subjetiva na experiência do fazer literário. Com a proposta de deslocarmos o ponto de vista para a exterioridade, onde o desaparecimento da unidade subjetiva promove o aparecimento da palavra literária, espaços como o quarto, os corredores, as casas fantasmas e as ruas serão lidos para além de sua referência concreta. Portanto, possibilita ler os poemas quintaneanos a partir de uma espacialidade recriada pela linguagem.

Então, uma das formas de se pensar a espacialidade na linguagem quintaneana passa pela observação do lugar de discurso eleito por Quintana, pois a recepção crítica de seus textos proporcionou o reconhecimento de sua voz no contexto da literatura brasileira, contudo, evitou falar do particular posicionamento do poeta gaúcho em relação às escolas literárias. O alheamento do poeta fortaleceu apreciações de predileção a “formas passadistas” e ao teor simbolista nos temas das poesias, lendo mais a atitude explícita de não engajamento e menos as atitudes implícitas no processo de criação, as quais mostram um lugar discursivo que Mario Quintana evitou ocupar: a obrigação de ser moderno. Reticente com as obrigatoriedades, prefere o sincretismo como traço, a repetição como método e a liberdade como gesto. O poeta escolhe percorrer o caminho da individualidade no contexto de gerações, acarretando assumir um lugar de discurso diferenciado. Sobre esse espaço é que pretendemos trabalhar mais atentamente, sobretudo porque indica novos rumos para os estudos de poesia.

Interpretar o lugar de discurso é também ler os espaços que compõem o imaginário do poeta e a atuação deles na constituição da poética. Doreen Massey comenta no artigo “Um sentido global do lugar”:

[...] o que dá a um lugar sua especificidade não é uma história longa e internalizada, mas o fato de que ele se constrói a partir de uma constelação particular de relações sociais, que se encontram e se entrelaçam num *locus* particular. Se você voltar do satélite para o globo, retendo todas essas redes de relações sociais, de movimentos e comunicações na mente, então, cada lugar pode ser visto como um ponto particular, único, dessa interseção. Trata-se, na verdade, de um lugar de *encontro*. Assim, em vez de pensar os lugares como áreas com fronteiras ao redor, pode-se imaginá-los como momentos articulados em redes de relações e entendimentos sociais, mas onde uma grande proporção dessas relações, experiências e entendimentos sociais se constroem numa escala muito maior do que costumávamos definir para esse momento como o lugar em si, seja uma rua, uma região ou um continente. Isso, por sua vez, permite um sentido do lugar que é extrovertido, que inclui uma consciência de suas ligações com o mundo mais amplo, que integra de forma positiva o global e o local (MASSEY, 2000, p. 184)

Doreen Massey especifica o conceito de lugar em meio à globalização das relações sociais, por isso oferece uma visão mais ampla e geográfica do lugar. Para o trabalho que ora apresentamos, interessa a visão de lugar tal como expõe a autora, pois a releitura de Quintana parte da “constelação particular” de relações estabelecidas na rua física e imaginária, na cidade de Porto Alegre transfigurada pelo poeta, na casa da infância e no quarto, espaço de divagações e de graves solilóquios. Importa pensar o lugar em Mario Quintana como o “lugar de encontro” sugerido por Massey, ou seja, vislumbrar a rede de relações e experiências que emergem do espaço ocupado pelo poeta. Isso porque o lugar de onde fala o poeta assinala mais do que a atitude de inconformismo. Passar por fora dos espaços consagrados designa o posicionamento de Quintana. Colocar-se espacialmente marginal aos discursos vigentes, consolida o espaço da diferença no cenário brasileiro.

As descrições visuais (o olhar do poeta) serão frequentemente abordadas para melhor entendimento do processo criativo e, sobretudo, melhor conhecimento do lugar discursivo de onde fala o poeta. Em outro momento que comporta a leitura crítica dos poemas, buscaremos apreender o modo como o espaço trabalhado como imagem poética singulariza a dicção de Mario Quintana para além da “simplicidade”, expondo matizes ainda não explorados. O poeta nos oferece um caminho: a articulação entre dados da imaginação e da realidade, um traço peculiar da poética de Quintana que revela o espaço redesenhado liricamente, lugar de trocas incessantes, espaço onde não há mais a figura individual do poeta, mas o espaço das práticas linguageiras. Propomos seguir a trilha desse caminho em nossa investigação. Vamos a ela.

CAPÍTULO I

1. ESPACIALIDADES POÉTICAS: uma possível leitura da linguagem quintaneana

1.1 Síntese da proposta: para onde iremos

Mario Quintana dizia que a melhor forma de conhecer a sua história estaria na leitura de seus poemas. E, talvez por isso, afirmasse de maneira recorrente em suas entrevistas que “ser poeta não é uma maneira de escrever. É uma maneira de ser”. (STEEN, 2008, p. 13). Filho do farmacêutico Celso de Oliveira Quintana e Virgínia de Miranda Quintana, o poeta nasceu na cidade de Alegrete no dia 30 de julho de 1906, num dia que, segundo ele, “fazia um grau abaixo de zero”. Viveu em Alegrete até 1919, quando ingressa no Colégio Militar, na cidade de Porto Alegre. Dali em diante, a vida do poeta aconteceria na capital, espaço constantemente percorrido por seus pés boêmios e errantes e, sobretudo, por uma singular imaginação. (Autores Gaúchos/ IEL, n. 6).

Para Mario Quintana, o poetar engloba, além do ato da escritura, o estabelecimento de possível articulação entre espaços reais e imaginários, procedimento extremamente fecundo na construção de sua lírica. Significa dizer que o campo de realidade (espaço de percepções, impressões, gestos e texturas) convida a imaginação a atuar, reunindo e transformando dados acontecidos em dados imaginados. O poeta se encarrega de catalisar, num gesto, a aparente simplicidade das coisas, revelando a sua real complexidade. Resulta, assim, numa dicção particular, conforme atesta Tania Franco Carvalhal: “Quintana é simultaneamente o caminhante solitário das ruas e do interior de si mesmo. Nesse andar, sua poesia vai transfigurando o que vê, associando impressões de vida e experiências literárias” (QUINTANA, 1985, n/p). Ou, ainda, quando Augusto Meyer assinala uma “rara consubstanciação tão perfeita entre viver e cantar” (MEYER, 2005, p. 47) e Fausto Cunha assevera que a linguagem é manipulada pelo poeta “nas subcamadas do divinatório e se propaga pelos campos simultâneos do acontecer” (CUNHA, 2005, p. 60).

Podemos observar que a ênfase na articulação entre experiência vivida e imaginação criadora se destaca como característica fundamental na construção da poética de Quintana e, sobretudo, define o modo do poeta ver e presenciar a vida. De fato, trata-se de um elemento central no processo criativo quintaneano, revelando um exercício de notável percepção do

poético nos quadros mais corriqueiros e banais, uma capacidade de recriação do conceito de realidade³ muitas vezes plasmado por uma linguagem plurissignificativa e sutil.

A leitura da articulação de espaços reais e imaginários já é um traço peculiar bastante evidenciado na série literária brasileira, mas, em Quintana, assume novos contornos enquanto linguagem, promovendo frequentemente a revisão de conceitos e símbolos padronizados, como, por exemplo, a revitalização do espaço “rua” em seu primeiro livro *A rua dos cataventos*, publicado em 1940. Geralmente, os espaços de realidade em Mario Quintana são lidos a partir dos lugares experienciados, isto é, os bares, as ruas e as esquinas da cidade onde vivia, a casa, antes fisicamente habitada e, posteriormente, presenciada apenas nos porões da memória. Já os espaços de imaginação englobam todo o mapa lírico, as impressões e os registros transfigurados da realidade, cuja releitura se faz através do signo poético. No que se refere à observação dos espaços poéticos, a articulação entre os espaços reais e imaginários tornou-se um elemento fundamental no processo criativo de Quintana. Todavia, essa especificidade não se destaca somente na poética quintaneana, visto que alguns recursos, como o tom coloquial e a tendência ao prosaísmo na tessitura do verso, vinham da proposta de reelaboração da linguagem pelo primeiro tempo modernista.

A liberação estético-estilística promovida pelo Modernismo de 1922 foi incorporada à linguagem poética dos anos 30 e 40 com acento diferenciado, pois, “novas configurações históricas exigiam novas experiências artísticas”, assevera Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira*. Mas, “reconhecer o novo sistema cultural posterior a 30 não resulta em cortar as linhas que articulam a sua literatura com o Modernismo”, adverte o crítico (BOSI, 2001, p. 385). Na verdade, as experiências mais radicais foram abandonadas em prol de uma linguagem mais contextualizada aos processos histórico-culturais, isto é, os escritores de 30 alargam o caminho aberto pelos primeiros modernistas, trazendo à poesia um

³ Para o nosso trabalho, focalizaremos o conceito de realidade segundo sugere Kant: “o real é dado no limite da experiência possível e por isso o que concorda com as condições materiais da experiência da sensação é real” (MORA, 1978, p. 242). Kant e outros filósofos concordam que a noção de realidade está intimamente ligada à experiência, portanto, exige uma percepção do objeto. O conceito de realidade geralmente vem associado a sentidos de verdadeiro, existente, material, isto é, tudo que é observável e vivido por um ser. Nesse sentido, a realidade não constitui um universo imutável, pois a percepção de cada indivíduo sobre determinado objeto assume decodificações variadas. No texto literário, então, lidamos com a representação da imagem do mundo, ou seja, cada aspecto de realidade é expresso simbolicamente. Experiências e emoções orientam a percepção de realidade do escritor, sendo levada ao texto como forma de ler o mundo. De acordo com Luís Costa Lima, a obra poética, “face ao discurso pragmático”, não mostra uma realidade direta, pois está constantemente representando “múltiplas e variadas realidades”, as quais, certamente, desestabilizarão a visão do leitor perante o mundo (LIMA, 1980, p. 77-78). Mario Quintana se apropria de objetos e situações do mundo exterior (real) buscando repensá-los a partir do texto, ou ainda, por meio do texto, o poeta apresenta uma leitura mais poética do mundo. Por ora, interessa mencionar que o conceito de realidade revisto por Quintana sobressai enquanto aspecto fundante de sua obra, aguçando a nossa curiosidade em melhor conhecê-la. No desenvolvimento do trabalho, teóricos como Michel Foucault, Roland Barthes e, sobretudo, Maurice Blanchot iluminarão a presente discussão sobre os efeitos de realidade no texto literário de Mario Quintana.

amadurecimento temático e técnico. Bosi afirma que o movimento iniciado em torno de 1930 “vincou fundo a nossa literatura, lançando-a a um estado *adulto e moderno* perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente” (BOSI, 2001, p. 383). Antonio Candido também sublinha o aprofundamento de temas e técnicas no período de 30 a 40, pois identifica que o Modernismo, no período de 1930, vive a “culminância em que todos os seus frutos amadureceram” (CANDIDO, 2000, p. 114). Tais observações mostram aquilo que Mario Quintana já advertira no poema “Novos e velhos” apresentado na Introdução, ou seja, prefere consubstanciar com algumas elaborações modernistas, mas não se distancia por completo do uso das formas tradicionais. Daí que a fala de Quintana se coadune com a mudança observada pelos críticos a respeito do caráter diluidor da geração de 22, primando assim pelo equilíbrio na formulação poética e, sobretudo, alargando o repertório, até então comprometido com a interpretação da realidade nacional.

Nesse sentido, a recusa de Quintana em aderir a determinados programas levou àquilo que mencionamos: a eleição de um lugar de discurso. Todavia, além de Quintana, outros poetas como Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira sinalizavam a ampliação de foco para diversas questões que ficaram no espectro de passadistas e agora assumem uma amplitude no horizonte temático das décadas de 30 e 40. A especificidade da articulação entre espaços reais e imaginários, por exemplo, fora potencializado por Manuel Bandeira na abordagem contundente do cotidiano ao estabelecer para o trabalho da escrita a observação do espaço da rua, desentranhando poesia das situações cotidianas. Em *Itinerário de Pasárgada*, espécie de relato memorialístico em que Bandeira expõe os bastidores de sua experiência literária, o registro de uma passagem sobre o olhar para o cotidiano, a partir da janela do quarto em Morais e Vale, destaca a atitude de observação dos espaços de realidade como fundamento de algumas poesias:

Da janela do meu quarto em Morais e Vale podia eu contemplar a paisagem, não como fazia do morro do Curvelo, sobranceiramente, mas por dentro dela [...]. No entanto e quando chegava a janela, o que me retinha os olhos, e a meditação, não era nada disso: era o becozinho sujo: embaixo, onde vivia tanta gente pobre [...] (BANDEIRA, 1996, p. 81).

Nesse trecho, pode-se notar que a percepção da realidade se faz por dentro, portanto, a visão vasculha a paisagem nas miudezas, redirecionando a notação do espaço da rua que, anteriormente, era sublinhada na vastidão do cenário que se apresentava ao olhar do poeta. E, desse modo, Bandeira traz à baila uma questão já assinalada pelo primeiro tempo modernista a respeito da linguagem atualizada nas circunstâncias da vida cotidiana, acrescentando o

enfoque direcionado para o ‘beco’, espaço que sinaliza mudanças na perspectiva e, sobretudo, na acepção de lugar, pois contempla uma tensão entre o “dentro” e o “fora”. Significa dizer que o ‘beco’ se caracteriza por ser um espaço que não está dado pela leitura do real, mas por ser o elemento de transição, elemento de articulação entre os espaços reais e imaginários. Assim, podemos dizer que tal elemento tornou-se uma particularidade observada em muitos poetas e, certamente, ela aparecera em específica tonalidade em cada um deles. No caso de Mario Quintana, a articulação entre espaços reais e imaginários surge no livro *A rua dos cataventos*, destacando o espaço da rua.

O título do primeiro livro de Quintana alude à rua dos cataventos, portanto, antecipa ao leitor a relação entre a rua vivida no cotidiano das situações e a rua imaginada, onde cataventos simbolizam a força do lúdico, da criação. A rua aparece como um espaço de grande importância na lírica quintaneana. Aparece como lugar de observação e de onde se espreita a multidão. É na *ruazinha* onde se desenrola a vida. Rua dos pregões e dos ruídos: “Minha rua está cheia de pregões. / Parece que estou vendo com os ouvidos:/ ‘Couves! Abacaxis! Caquis! Melões!’ / Eu vou sair pro Carnaval dos ruídos [...]” (QUINTANA, 2005, p. 22). Tania Carvalhal adverte que a rua é o espaço-símbolo da vida dinâmica e da liberdade, mas também “de um mundo reduzido, expresso nos diminutivos, na ciranda, nas valsas antigas. Essas ruas, de que o poeta se converte em observador singular” (CARVALHAL, 2005, p. 8). Outras vezes é a imagem da rua que reestabelece o elo com o tempo perdido da infância, referência primordial de um tempo que o poeta quer constantemente reencontrar. É também a rua como espaço da boemia, lugar onde o poeta partilhava o caminhar na cidade ao lado dos companheiros: “Aonde foram vocês? Onde é que estão/ Aquelas nossas ideais noitadas” (QUINTANA, 2005, p. 39).

Ao evocar diversas significações para o espaço ‘rua’, Quintana a transforma num espaço peculiar e representativo de uma poética que se arvora na temática citadina sem assumir feição estritamente cosmopolita, pois se trata da “ruazinha sossegada, / Com as velhas rondas e as canções de outrora...”, ou seja, é a ruazinha imaginária do poeta, embalada pela nostalgia dos tempos idos (QUINTANA, 2005, p. 27). Mas, há ainda a rua compreendida como espaço aberto ao público, local de circulação dos passantes, de discursos e práticas sociais variadas. Nesse espaço, discursos e ideias se confrontam e se complementam, sujeitos estabelecem relações dialógicas entre si. No universo da rua, a convivência com o outro permite um conhecimento inevitavelmente polifônico. Como espaço público e compartilhado, a rua se configura enquanto local onde enunciados (unidade da comunicação discursiva) são produzidos, e, de acordo com a premissa de Mikhail Bakhtin, o enunciado traria valores

semânticos que não se restringem a significados dicionarizados, mas construídos e expandidos no processo de interação sociocultural. Fundamento, portanto, da dialogicidade da língua a que Bakhtin se refere em *Estética da criação verbal*:

Todo enunciado - desde a breve réplica (monolexemática) até o romance ou o tratado científico - comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão). O locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes, e que termina por uma transferência da palavra ao outro [...] (BAKHTIN, 1997, p. 295).

Dessa forma, o espaço ‘rua’, na qualidade de um terreno propício à mobilização da linguagem pelo outro, permite-nos compreender as singularidades da ruazinha quintaneana, algumas vezes ocupada de modo integral pelo poeta e outras vezes observada através das várias janelas que abriu em seus poemas. No universo da rua, o outro é o lugar da busca de sentido, embora seja também o da incompletude. Relação que assevera a condição de inacabamento permanente do sujeito, ou seja, do homem moderno que se singulariza por meio da dispersão. Através do olhar do outro, impregnado de valores, comunico com minha consciência, pois a outridade fundamenta a nossa existência, conforme explicita Bakhtin, “nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse” (BAKHTIN, 1997, p. 55). No cenário da rua, concebida à maneira de um espaço partilhado e atravessado por inúmeras falas, a poesia de Quintana retrata, de modo especial, os acontecimentos da vida diária. Evidentemente que a rua metaforizada nos poemas quintaneanos ainda teria sentidos outros, pois se trata de um espaço que se manifesta numa pluralidade de reapresentações do lugar cotidiano.

Portanto, ao exemplo da rua, outros espaços também serão repensados pelo poeta Quintana a partir da articulação constante entre dados reais e imaginários. Nesses primeiros apontamentos sobre o espaço rua, observamos a constituição de uma mitologia dos espaços em Quintana, os quais, redimensionados sob a ótica do lirismo, revelam a particularização do cotidiano, ou seja, o espaço rua, assim como os demais, aparece na poesia quintaneana referendando a magia poética, desde os momentos de reflexão sobre vida/morte até os instantes epigramáticos sobre o mistério da existência. Em capítulos posteriores, daremos particular ênfase nas reapresentações dos espaços como a rua, as escadas, a cidade, entre outros, na leitura que faremos dos poemas selecionados para o trabalho em questão.

Inicialmente, fiquemos com a observação de que a articulação entre os espaços reais e imaginários não somente constitui traço revelador da poética quintaneana, mas, possibilita-nos desenvolver uma leitura que vá além da noção representacional da realidade cotidiana, rerepresentando o real espacialmente em novas formas e linguagens.

Para esse capítulo, destacamos a escolha do poeta em definir uma espécie de lugar de discurso onde a fala poética imiscui-se à fala comum. A recorrência de tal interpenetração se destaca no conjunto da obra do poeta, levando à caracterização da articulação entre espaços reais e imaginários como aspecto estrutural na criação da poesia. Dessa forma, trata-se de uma singularidade da poesia de Quintana que possibilita apontar novos rumos para os estudos em poesia e, mais especificamente, para os estudos sobre espaço e literatura.

1.2 A articulação entre universos reais e imaginários: novos caminhos, outros olhares

Quintana fez-se poeta em todos os momentos, entoou um modo de falar da vida destacando a matéria poética que dela surge, se debruçou nos mistérios da poesia, na mágica descoberta dos sentidos da palavra, momento que partilhava com seu leitor, companheiro na criação. Quintana elegeu a cumplicidade com o leitor como forma de discurso de seu ato criativo, o que resultou na escolha de não fazer uma crítica poética exterior à sua fala como poeta, mas em assumir suas reflexões críticas no interior de sua própria poesia. Sobre isso, o poeta nos diz que

um tema é sempre um ponto de partida e nunca um ponto de chegada, da mesma forma que as bem-amadas são um pretexto para o amor. Quanto à técnica do poema, isto já é outra coisa. O poeta tem de criar ele mesmo sua arte poética. Mas não cristalizar-se nela. Aí seria então um poeta satisfeito. E um poeta satisfeito não satisfaz. Tenho tratado sempre de despojar-me (STEEN, 2008, p. 20).

O poeta Quintana compreende a vivência do poema similar à experiência do existir, de sempre ir além de si para ser outro, despojando-se continuamente. De acordo com Octavio Paz, “cada poema é um objeto único, criado por uma ‘técnica’ que morre no instante mesmo da criação”, ou seja, interessa o procedimento na medida em que fala e mostra o estilo, recriando-o. E, ao rever “o estilo comum ou histórico”, o poeta estabelece a essência de seu fazer poético, tornando-o único e “irrepetível” (PAZ, 1982, p. 20). O homem seria ele mesmo e também seria outro, num constante metamorfosear-se. Em Quintana, a sugestão imagética supera os limites expressivos da linguagem verbal, ou seja, o poeta evidencia no poema um trabalho plástico com a linguagem, no qual a visualidade é constantemente estimulada. O poema ‘Parábola’, de *Sapato florido*, dá-nos a dimensão dessa plasticidade: “A imagem

daqueles salgueiros nágua é mais nítida e pura que os próprios salgueiros. E tem também uma tristeza que não está nos primitivos salgueiros” (QUINTANA, 2005, p. 61).

A experiência poética, para Quintana, passa pelo sentido mais evidente de um gesto, de uma situação que aparentemente seria óbvia demais para caber num poema, como em ‘Clopt! Clopt!’: “É a ruazinha que tosse, tosse, engasgada com o homem da muleta” (QUINTANA, 2005, p. 52). Para o poeta gaúcho, os estados poéticos de várias situações cotidianas tornam o olhar intenso. Um olhar que se depura na criação da poesia que redesenha o real objetivo, ou seja, reinventa a realidade. Esta é uma peculiaridade recorrente na poética de Mario Quintana, a qual recebera demasiada atenção pelos quintanólogos. Outras que também aparecem com certa frequência são: a modernidade no trato com a palavra, o timbre de aparente simplicidade na linguagem e a síntese. Mas é a formulação de uma poesia vivida no trânsito de experiências cotidianas e literárias que se afigura na recepção crítica de Mario Quintana de modo substancial, aquilatando o modo de discurso a ser desenvolvido por ele, conforme atesta Tania Franco Carvalhal: “as coisas simples e os fatos cotidianos adquirem, através de seus poemas, significados que enriquecem a nossa experiência. Via de acesso ao sonho, sua poesia não se desliga da realidade” (CARVALHAL, 1985, n/p).

Então, pergunta-se: Se a articulação entre espaços reais e imaginados já fora observada pela crítica quintaneana, por que reincidir nesta questão? A resposta baseia-se no fato de que houve uma crítica que observou e até considerou essa característica enquanto fundamento da criação de Quintana, todavia, as pesquisas em banco de dados mostram que a fala investigativa perpassou por uma leitura amparada na mimese de uma vida solitária, isto é, em leituras que viram o espaço como recurso de contextualização do sujeito Quintana inserido no quadro da modernidade, ou ainda, que consideraram o espaço poético a partir das projeções, das expectativas, das sensações vivenciadas pelo poeta. Pode ser que assim elucidem alguns pontos de sua poética, mas também corroboram para uma visão restrita do espaço poético trabalhado por Quintana em seus 80 anos de vida literária.

Nesse sentido, o estudo do espaço poético para além da ordem da representação aprofunda a compreensão do espaço, visto que a observação dos efeitos de sentidos que surgem na apresentação do espaço na poesia de Quintana não se reduz à mera noção topográfica. A nossa metodologia visa, inicialmente, atualizar o discurso teórico-crítico sobre a poesia quintaneana, deslocando o modo de abordagem do espaço para além da representação de cenários (ruas, esquinas, casas). Evidentemente que as inquietações serão melhor apreendidas quando perscrutarmos o espaço poético quintaneano através da leitura de

seus poemas. Nesta perspectiva, a articulação entre espaços reais e imaginários, aclamado elemento estruturador da inventividade poética, figura como importante dispositivo de leitura.

Lendo a vida cotidiana, o poeta Quintana a reescreve em abstrações poéticas, proporciona outros olhares às suas cores, formas e sentidos. Lança um olhar em sentido mais profundo: “[...] E paira no ar o eterno mistério dessa necessidade da recriação das coisas em imagens, para terem mais vida, e da vida em poesia, para ser mais vivida” (QUINTANA, 2006, p. 153). No trecho do poema “Pausa”, vemos a menção à necessidade de recriação de qualquer ‘coisa’ em imagem. Ao retirar a palavra de sua função conceitual, o poeta elabora artisticamente uma voz que é e não é sua, assume uma intervenção alheia à sua consciência no momento de criação, isto é, percebe na composição do poema “certo eclipsamento da racionalidade, abertura de um espaço para a manifestação de *outra voz* que, sem deixar de ser do poeta, não é inteiramente sua” – assevera Paulo Becker (1997, p. 52).

Nesse sentido, a articulação dos espaços reais e imaginários colabora para o reexame de discursos centrados no poder da representação. Determinados espaços, a princípio observados topograficamente (representação de cenários), seriam agora ressimbolizados de acordo com a ideia de um espaço em que há a elisão do sujeito da enunciação para o surgimento do ser de linguagem. Resulta daí o método a ser empregado nessa pesquisa, visto que evitaremos novamente uma leitura baseada na representação de topografias e cenários físicos transpostos em imaginados, em prol de uma leitura que contemple o espaço que surge no não-dito. Daremos primazia à sondagem vertical em nosso trabalho, escavando sentidos outros no âmbito de cada texto poético. Portanto, o diálogo de Mario Quintana em relação aos seus contemporâneos será observado se houver necessidade de esclarecer pontos de vista, cruzamentos, etc.

A sondagem horizontal, que geralmente se ocupa dos desdobramentos da poesia quintaneana no quadro da Modernidade, será convocada no momento em que retomaremos a fortuna crítica no intuito de repensar alguns aspectos recorrentes na leitura da poesia de Quintana. Tal etapa se faz necessária justamente por informar sobre a perspectiva que buscamos reavaliar, já que a enormidade de trabalhos que se utilizaram do padrão histórico-estilístico de abordagem da poesia quintaneana acabaram mantendo discursos, como por exemplo, o discurso da ‘simplicidade’ na linguagem. Contudo, objetivamos pensar o espaço poético quintaneano para além da representação dos discursos defensores de um circuito canônico de análise e interpretação de poesia, inclusive aqueles que preferiram sustentar referências modelares sobre Mario Quintana repisando no já dito. Assim pensamos que a articulação entre real e imaginado, no afã de relativizar a objetividade do mundo real

(exterior, concreto) ao modo de sentir do poeta (imaginação, interior) e vice-versa, traduz atitude crítica e crescente desconfiança sobre a representação. Nesse sentido, aflora em Quintana o alargamento tão requisitado pelo criticismo moderno concernente aos parâmetros da representação. Sobre isso, Octavio Paz considera:

Desde seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e é, assim, uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora. Há dois séculos a imaginação poética levanta suas arquiteturas sobre um terreno minado pela crítica. E o faz sabendo que está minado... O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas uma filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma (PAZ, 1984, p. 19-20).

Em Mario Quintana, vê-se um duplo movimento no que tange aos propósitos da Modernidade, os quais podemos resumir em duas palavras: convergência e renovação. O poeta assimila procedimentos e temas modernos na execução de seu ofício, além de ser obsessivamente crítico de si mesmo. Todavia, também se propõe à renovação de pré-conceitos instaurados pela crítica moderna em relação ao enquadramento de sua poesia. Certamente Quintana apresenta uma linha que o identifica mais como moderno do que como um 'passadista' no século das vanguardas. Mas, o que realmente se destaca é a relação apaixonada com a linguagem, criando em gêneros diferentes, com estéticas diferentes. O poeta manipula a linguagem poética em formatos diversos, conferindo originalidade a ela. Em suma, constrói uma obra poética inserida no espaço literário do Modernismo, no entanto, não abre mão de uma perspectiva muito pessoal. Sempre se tem a nítida impressão de que Mario Quintana antes se motiva por algo que o conduziria à poesia, do qual não sente necessidade de explicar ou falar, a não ser poeticamente.

A articulação entre espaços reais e imaginários, facilmente perceptível na poesia de Quintana, configura o procedimento de análise do espaço poético, pois, um olhar mais atento capta trilhas inusitadas na leitura dos poemas, leituras ainda inexploradas. Sem dúvida, as abordagens temático-estilísticas sobre os espaços abertos e fechados em Quintana dão a dimensão da constante espacial nos textos deste poeta. A observação do trânsito entre real e imaginado enseja, no estudo sobre o espaço, a proposta de rever a questão representacional na abordagem do texto poético, visto que uma nova forma de relação entre o visível e o dizível se manifesta nos recentes postulados teóricos das Humanidades. Já não se trata de visualizar a linguagem como 'espelho' do mundo; pelo contrário, trata-se de apreender as 'condições de

possibilidade' de se dizer o que se passou. Assim, quando consideramos a representação da realidade não estamos considerando a cópia perfeita, mas, a analogia, a proximidade com o real. É importante ressaltar isso porque fica a impressão de que estamos tomando a clássica visão mimética já num tempo em que muito se fez em torno do significado da representação no discurso teórico.

Luís Costa Lima adverte que

[...] a prática do analista ensina que cada obra, desde que não epigônica, impõe uma abordagem própria. Como a relação da obra poética com o real é sempre indireta, só a obra dos meros seguidores tematizará a realidade da mesmíssima maneira. Ao contrário do discurso científico, onde é de se presumir que, dentro de um mesmo paradigma, a passagem diacrônica implique a evolução da abordagem, pelo refinamento da pesquisa, pela experiência acumulada, etc., tal expectativa é ilegítima no caso do poético, porque, não pretendendo o maior domínio do real, não supõe a constância de uma posição perante o real. A descontinuidade aqui é de regra, notadamente em uma época, como a da modernidade, onde se cultua o indivíduo e é forçosa a mudança. Isso impõe ao analista o permanente reajuste de sua aparelhagem ante cada novo objeto. Seu problema será o de atender esta demanda, mantendo contudo a coerência de suas premissas analíticas. (LIMA, 1980, p. 133-134)

Luís Costa Lima toca no ponto que vimos apresentando, o culto à individualidade artística em detrimento da leitura desta individualidade coadunada ao texto. Por isso, o reajuste do analista, a mudança que deverá ser realizada, cuidando para não supervalorizar nem as características extratextuais e nem a imanência exclusiva do texto poético. No caso ainda do poético, segundo assevera Costa Lima, o analista deve reconsiderar a tendência à fixação do real, o que o crítico chama de “constância de uma posição perante o real”. Para Quintana, os dados de realidade são percebidos no momento em que o olhar os desvenda e os toma como estímulos poéticos. O poeta, estimulado pelos dados de realidade, escolhe as impressões recebidas, sublinhando o nobre e o trivial, o imaginado e o visto. O poema “Canção meio acordada”, do livro *Canções*, possibilita constatar a dinâmica, nessa perspectiva de articulação que aqui estamos considerando, dos elementos reais revistos pelos domínios da imaginação:

Canção meio acordada

Laranja! grita o pregoeiro.
Que alto no ar suspensa!
Lua de ouro entre o nevoeiro
Do sono que se esgarçou.
Laranja! grita o pregoeiro.
Laranja que salta e voa.
Laranja que vai rolando

Contra o cristal da manhã!
 Mas o cristal da manhã
 Fica além dos horizontes...
 Tantos montes... tantas pontes...
 (De frio soluçam as fontes...)
 Porém fiquei, não sei como,
 Sob os arcos da manhã.
 (Os gatos moles de sono
 Rolam laranjas de lã.)

(QUINTANA, 2005, p. 36)

É interessante observar quanto os dados reais e imaginados estão imbricados na constituição da narrativa poética nesta canção. O cotidiano grito do pregoeiro reveste-se de efeitos e matizes para anunciar que é chegada a manhã. O maquinal grito se ritualiza e identifica a percepção primeira diante da abertura do olhar para o instante que se inicia. A laranja, inicialmente tão palpável, vai aos poucos se transformando em outras circunferências, “lua de ouro” e “laranjas de lã”. O ambiente se constrói nessa constante articulação de espaços de realidade e imaginação. Numa primeira leitura, vê-se a movimentação do olhar diante da contemplação das imagens e a consequente concretização delas de acordo com as motivações daquele que escreve. Mesmo que de forma sutil, os elementos de realidade figurados, nesta canção, se ligam à atmosfera da imaginação. Maria Luiza Ritzel Remédios, analisando a poética do real em Cesário Verde e Mario Quintana, afirma que o poeta gaúcho “vê uma paisagem, um rosto, uma cena social, apreende o real, sem pormenorizá-lo, criando processos que levam o leitor a ver por ele próprio, a alcançar o *espírito secreto* que o poeta presente por trás de toda a aparência real” (REMÉDIOS, 1997, p. 69).

No título da canção, o advérbio de intensidade ‘meio’ sinaliza que as coisas e as pessoas percebidas apresentam-se num estágio entre o sono e a vigília, trazendo à baila a articulação, a constante fluidez espacial por onde a linguagem transita. A canção fala da manhã que se abre com os personagens de cada dia. A presença do pregoeiro, os “gatos moles” e a laranja (representando a circularidade) especificam a importância desse acontecimento corriqueiro. Aliás, as linhas curvas sobressaem-se, nessa canção, em diversas imagens – laranja, lua, montes, pontes, arcos – simbolizando o processo cíclico da vida cotidiana e, de forma implícita, a linguagem que recomeça infinitamente. As reticências nos versos 10, 11 e 12 reforçam essa ideia da impossibilidade de dizer tudo. A atmosfera que se cria é difusa, já que onírico e real aparecem delineando a percepção do sujeito. Então, ver aí apenas a descrição poética de uma cena trivial prioriza a visão representacional das situações diárias, deixando de perceber o universo ilimitado onde a linguagem cria uma outra realidade, uma realidade

desdobrada em uma outra versão, enfim, aquilo que Tatiana Levy considera: “Ao se exteriorizar, a palavra literária constitui o outro do mundo, que está tão colado a este quanto o imaginário ao real” (LEVY, 2001, p. 27). “Canção meio acordada” pode ser lida nesse processo de transição entre real e imaginado, o que redimensiona o discurso de primazia da realidade enquanto ponto de partida de toda a criação.

Compreender a espacialidade na linguagem de Quintana para além do aspecto funcional, com base na percepção de que há um espaço arquitetado sobre camadas de vida e de experiência literária, permite-nos avaliar o espaço sob o viés do desaparecimento do sujeito para a manifestação da linguagem em constante redobramento. A articulação entre espaços reais e imaginários auxilia-nos a perceber como esse processo se concretiza. A nossa pesquisa assume a tarefa de deslocar olhares críticos estabelecidos, de modo que não se fique restrito a uma abordagem da obra de Quintana exclusivamente representacional. Quintana não se destaca por ser poeta além de sua época e nem tampouco aquém de sua época. Foi um poeta simplesmente contrário à canonização de sua produção, avesso aos enquadramentos. Está mais próximo de ser um “anjo Malaquias” de si mesmo, mais poeta e menos escritor. Um poeta lírico vanguardista e passadista ao mesmo tempo. Um poeta universal e extremamente individual, capaz de criar um universo onde os contrários não apenas são possíveis, como desejáveis.

1.3 Poesia e espaço, linguagem e exterioridade

Para iniciarmos a discussão a respeito das espacialidades na poética de Mario Quintana, é imprescindível, antes de qualquer análise, observar o lugar ocupado por esse poeta na cena literária brasileira, já que a opção em não participar de modo contundente de um projeto literário específico sinaliza um lugar de discurso que deve ser considerado. Quer dizer, é inevitável ler os espaços poetizados por Quintana sem deixar de mencionar seu posicionamento diante do quadro literário brasileiro à época de seu ingresso na cena poética⁴. Interessa atualizar o discurso concernente à articulação entre espaços reais e imaginários em

⁴ Sobre o posicionamento do poeta Mario Quintana, há várias menções de quase toda crítica esclarecendo essa questão. Veja-se, por exemplo, que Regina Zilberman chama de “linha provocativamente individualista” e, talvez por isso, Quintana em seu primeiro livro “faz uma declaração definitiva contra os posicionamentos de tipo engajado: Eu nada entendo da questão social. /Eu faço parte dela, simplesmente...”. (ZILBERMAN, R. *A literatura no Rio Grande do sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992). Ou ainda, quando Tania Franco Carvalhal nos diz que “ao fazer poesia como quem respira, Quintana não se situa, como poeta, acima dos demais ou fora do mundo. Ao contrário, sendo um entre outros [...] como dirá, ele se dilui no contexto geral. Assim, o social, em Quintana, não está designado pelo poema: é o poema” (CARVALHAL, T. In: QUINTANA, M. *Autores Gaúchos n° 6*. Rio Grande do Sul - Secretaria de Estado da Cultura/ Instituto Estadual do Livro. Porto Alegre: IEL/ULBRA: AGE, 1996).

Quintana, entrevedo aí uma atitude estilística ímpar e, sobretudo, vislumbrando a espacialidade que se constitui para além da referência ao espaço topográfico representado, ou seja, o espaço enquanto corporeidade de uma linguagem reordenada pelo imaginário. Portanto, inicialmente verificaremos o modo como se deu o ingresso de Mario Quintana na cena literária e, conseqüentemente, a forma encontrada pelo poeta que o distancia/aproxima das correntes poéticas, visto que nos auxilia a compreender o lugar de discurso, o posicionamento de Quintana em face da hegemônica prática de adequação a projetos estéticos.

Em 1940, Mario Quintana publica pela Editora Globo de Porto Alegre um livro com 35 sonetos intitulado *A rua dos cataventos*. Nesse mesmo ano, Carlos Drummond de Andrade publicava *Sentimento do mundo* e Manuel Bandeira, *Poesias completas*. O cenário da poesia brasileira nos idos de 1940 partilhava de uma atmosfera de consolidação das técnicas modernistas. O momento é de aprofundamento de alguns temas, período de reavaliações e de compreensão da estética modernista por um público ainda seletivo de críticos e autores de literatura. De acordo com Silviano Santiago, ainda existiam razões para a pouca penetração do Modernismo junto ao público leitor:

[...] pela alta taxa de analfabetismo no país e o restrito percurso escolar da minoria alfabetizada, pelo levantamento do salário médio da população e pelo rastreamento do preço proporcional do livro, pela pouca eficiência de um sistema de bibliotecas públicas e pela tropical falta de hábito de leitura – pode-se adivinhar facilmente que a circulação da obra modernista foi claudicante, não chegando a constituir o que, em termos de indústria cultural, se chamaria de um público (SANTIAGO, 2002, p. 146).

O primado modernista levaria tempo para se firmar, principalmente o efetivo nível de receptividade tão aclamado por boa parte da crítica em relação à disseminação das conquistas do movimento de 22. Parece presumível que ao decênio de 1940 coubesse a legitimação do projeto modernista. Todavia, Fausto Cunha mostra que “no Brasil de 1940, ainda eram numerosos os poetas provincianos que faziam sonetos à moda de Bilac” (CUNHA, 1978, p. 216). Portanto, percebe-se que a estética modernista não significou, na prática, uma influência hegemônica. A década de 40 se especializa no amadurecimento das questões assinaladas pela estética modernista. O cerne das preocupações está na leitura do tempo, no alargamento temático, no intenso diálogo entre forma e verso livre. Para a maioria dos críticos literários, o período posterior ao modernismo é de ampliação. Outros ainda destacam a liberdade construtiva. Então, pergunta-se: Por que vincularam Quintana ao neo-simbolismo se as propostas eram de ampliação e liberdade estrutural em 1940? O que levou alguns críticos de

poesia a vislumbrem nos quintanares apenas o teor ‘penumbriista’ na dicção em vez de liberdade?

A resposta já é conhecida dos leitores quintaneanos: o foco na simplicidade dos temas e na linguagem fortaleceu a visão de que a obra de Quintana dialogaria com os primeiros modernistas, mas, sobretudo, flertaria com a estética simbolista ao adotar uma “inclinação onírica”, observa Regina Zilberman (1992, p.70). No livro *A rua dos cataventos*, a atividade andarilha sugere, guardadas as proporções, a imagem das andanças realizadas por Baudelaire na Paris do século XIX, reforçando as semelhanças que possam ligar Quintana a um novo Simbolismo. Preferiram, assim, ver a poesia quintaneana mais pelo aspecto do “devaneio” e da “idealização da realidade” do que como uma poesia rica e diversificada, cujo trânsito livre entre formas, tendências e estilos poéticos confere a ela uma trajetória distinta na literatura brasileira:

A valorização do devaneio, do sonhar acordado e da idealização da realidade, deita raízes no Simbolismo, vertente de onde retira também suas preferências literárias, quais sejam, os poemas de Antonio Nobre, Paul Verlaine e Rimbaud. A cosmovisão simbolista traduz-se igualmente na recusa, pelo poeta, dos padrões materialistas [...] (ZILBERMAN, 1992, p. 71).

Regina Zilberman examina a produção poética gaúcha a partir da “abordagem do gênero na sua oscilação entre fidelidade ao Simbolismo e a adesão ao projeto modernista”, buscando empreender uma leitura direcionada para a manifestação de desafinamento com o mundo, aspecto peculiar da escola simbolista. Embora a autora considere a oscilação uma constante na obra quintaneana, as conclusões conduzem para o vínculo do poeta gaúcho com a tradição simbolista. Isso reforça a tese de uma expressão que estivesse circunscrita ao mundo interior, ou seja, para o poeta, o desconforto diante do presente o levaria a se distanciar da participação em projetos estéticos. As primeiras críticas da poesia de Mario Quintana procuraram fundamentar a estreita ligação do poeta ao ideário do Simbolismo. A menção ao texto de Zilberman elucidada a nossa observação sobre a leitura da poesia segundo a postura assumida pelo poeta, isto é, a interpretação do texto quintaneano pelas vozes críticas foi respaldada com frequência na postura de “alheamento” de Quintana.

Nessa perspectiva, os quintanares passaram à posteridade privilegiando a dicção neo-simbolista, a simplicidade temática, entre outros aspectos que trouxeram reconhecimento à obra quintaneana, mas também permitiram que o discurso de não participação orientasse a recepção crítica do poeta gaúcho à atitude de indiferença. Contudo, se a poesia já na década de 1940 apresentava outro repertório e a restauração da convivência entre técnicas

tradicionais e modernas na composição assinalava desdobramentos relevantes, como particularizar, no caso de Mario Quintana, um procedimento de análise que resultaria na feição individualista do poeta em questão. Primeiramente, é necessário compreender que a sintonia de Quintana com o Simbolismo não é de ‘exclusividade’, conforme considera Solange Yokozama:

[...] a afinidade do poeta com a estética de Paul Verlaine aparece como uma das afinidades possíveis, da mesma forma que o são, também, entre outras, aquelas com o surrealismo e o impressionismo, e não como exclusividade. [...] essa ligação não deve ser rotulada de maneira simplista como anacronismo, manifestação estética tardia ou outra coisa que tal (YOKOZAMA, 2006, p. 131).

A nossa leitura se coaduna com a de Yokozama no que tange à percepção da poesia quintaneana perpassar por estilos variados, mostrando, mais uma vez, a liberdade estrutural perquirida pelo poeta. Yokozama ainda assinala um fato sobre o modernismo gaúcho que interessa mencionar:

[...] o modernismo gaúcho representou antes um desenvolvimento e, em certo sentido, uma correção do simbolismo, do que uma ruptura violenta com um código anterior. Assim sendo, incorporado às propostas da nova vanguarda, o simbolismo permanece na obra de vários artistas sul-riograndenses, como é o caso de Augusto Meyer e Mario Quintana (YOKOZAMA, 2006, p. 133).

Nesse trecho, a autora coloca a possibilidade de desdobramento a respeito da vertente simbolista, indicando que os autores do modernismo sulino fariam uma “correção” em vez de rompimento. No poema “Novos e Velhos”, apresentado na introdução deste trabalho, Quintana tratava justamente de expor a manutenção do paradoxo entre tradição e inovação e a possibilidade de coexistirem na mesma prática literária. Alerta para o fato de que herdar elementos não significa aceitá-los, admitindo o equívoco de polarizar a discussão. Diz o poeta: “Quanto a mim, jamais fiz distinção entre uns e outros”, pois, para ele, o aprendizado que resulta da liberdade construtiva e da coexistência de tendências traduz um amadurecimento da fala poética.

Os dois primeiros livros de Mario Quintana, *A rua dos cataventos* e *Canções*, seriam aqueles em que o teor crepuscular apareceria de modo mais contundente. Aliás, quem se debruça nos quintanares constata a coexistência de características simbolistas, modernistas, impressionistas, as quais, reinterpretadas pelo poeta, tornam-se traços distintivos de sua escrita. Há muitos aspectos que consagrariam *A rua dos cataventos* como legítimo representante da atmosfera simbolista, tais como o conflito com o tempo presente, a presença

reiterada do tema da morte e a desesperança. O clima poético do primeiro livro se manteve na série literária brasileira enquanto ambiente-símbolo do sentimento de inadequação do poeta. A atitude declarada de não participação também é preponderante, mostrando que, em sua estreia, Quintana levaria ao cenário poético uma voz díspar, desenvolvendo a tônica do ecletismo e da autenticidade num contexto de gerações.

Tomemos o soneto I de *A rua do cataventos*, pois, se a proposta é de verticalização dos estudos sobre o espaço poético, a poesia pode indicar os caminhos para que possamos compreender a intrínseca relação de espaços reais e imaginários entretecidos de maneira sutil na obra quintaneana, e além disso, perceber como o poeta trabalha de forma implícita uma teoria da criação menos direcionada para a consciência interna.

1.4 O soneto I de *A rua dos cataventos* e a definição do lugar discursivo

I

Escrevo diante da janela aberta.
Minha caneta é cor das venezianas:
Verde!... E que leves, lindas filigranas
Desenha o sol na página deserta!

Não sei que paisagista doidivanas
Mistura os tons... acerta... desacerta...
Sempre em busca de nova descoberta,
Vai colorindo as horas quotidianas...

Jogos de luz dançando na folhagem!
Do que eu ia escrever até me esqueço...
Pra que pensar? Também sou da paisagem...

Vago solúvel no ar, fico sonhando...
E me transmuto... iriso-me... estremeço...
Nos leves dedos que me vão pintando.

O soneto quintaneano obedece à forma clássica no quesito da estrofação, sendo dois quartetos e dois tercetos, da métrica, os versos decassílabos, e da disposição das rimas, os dois quartetos apresentam rimas interpoladas (ABBA e BAAB) e os dois tercetos rimas cruzadas (CDC e EDE). Na introdução, apresentamos o poema “Desde muito”, no qual Quintana faz menção ao seu soneto, isto é, embora obedeça a algumas particularidades da forma tradicional, o poeta se permite recriá-la. No livro *A rua dos cataventos*, os 35 sonetos versam sobre diversos temas: a infância, a morte, as ruas dos pregões e da vivência cotidiana, etc. Todos estão permeados por um refinado humor e por uma reflexão sobre o poder da imagem na recriação de paisagens reais. Vale ressaltar que o conteúdo se mostra repleto de

informalidade, de uma cadência prosaica vivaz que promove inusitadamente um contraste entre forma e fundo.

O soneto I simboliza, para muitos críticos de Quintana, sua persona poética. Mostra também a maneira como o poeta desenvolve os elementos poéticos, os quais serão decisivos em seu fazer literário. Para o nosso caso, abordar o referido poema permite-nos observar o espaço no qual o gesto de escrever faculta um posicionamento, depreendendo daí o feixe de conexões entre universo real e ficcional que nos possibilitará compreender como o poeta tece suas visões de mundo na malha textual. O livro já se apresenta inovador, não somente pelo uso da forma clássica num momento de predominância do estilo modernista e nem tampouco pela inovação na linguagem dos sonetos, mas, especialmente porque a reapropriação do soneto por Quintana pode ser vista como o lugar de discurso onde o poeta assume, desde o primeiro livro, um posicionamento diferenciado. Aliás, a partir do primeiro livro, vê-se manifestar uma postura que certamente figurará em todo trajeto poético, isto é, a eleição de espaço discursivo que comporta o encontro entre passado e presente, transformando-os continuamente.

O soneto abre com o seguinte verso: “Escrevo diante da janela aberta”. O ‘eu’ anuncia, já no primeiro verso, a escolha do lugar a partir do qual escreve, ou seja, elege o espaço onde acontecerá a escritura. A locução prepositiva ‘diante de’ reforça a condição, visto que exprime anterioridade espacial. Não obstante a isso, coloca-se frente à janela aberta, espaço qualificado pela abertura, portanto, espaço desobstruído que se abre ao mundo em movimentação, lugar de onde advêm imagens que o poeta se põe a catalisar tal como espectador dos acontecimentos. Situar-se diante da janela informa o lugar do processo de criação, espaço de mediação entre interior (espaço da casa, quarto) e exterior (rua, cotidiano). A janela, nessa perspectiva, consiste na extensão do olhar daquele que, ocupando o interior, assimila o exterior em concretude e pluralidade. Trata-se de um lugar que simboliza, a um só tempo, o enquadramento de quem recebe as impressões que vêm do exterior (fora) e espaço de onde se mira o horizonte, ângulo de visão para o contemplar, o observar.

Situar-se frente à janela pode significar também uma postura declarada de não participar da rua, de permanecer no interregno, isto é, ao ocupar uma posição intermediária, assinala o lugar da dúvida. Sob o prisma da intermediação, o espaço janela conecta o dentro e o fora, o privado e o público, o distante e o próximo. Assim, a janela se constitui como lugar de passagem, lugar de transição, limiar, ou seja, menos separação e mais intermediação. Walter Benjamin, em *Passagens*, expõe o conceito da seguinte forma:

Ritos de passagem – assim se denomina no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso também, o despertar). E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. ‘Como agrada ao homem’, diz Aragon, ‘manter-se na soleira da imaginação’ [no limiar das portas da imaginação], (Paysan de Paris, 1926, Paris, p. 74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho. – O limiar (*Schwelle*) deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, entumecer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar [manter, constatar] o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho (BENJAMIN, 2006, p. 535).

Segundo coloca Benjamin, limiar se diferencia de limite, visto que limiar não significa somente a separação, mas contém os sentidos de “transição”, “fluxo”, “mudança”. Portanto, limiar se inscreve num registro de movimento, registro de ultrapassagem. Jeanne Marie Gagnebin afirma que “na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é, permitir ao andarilho ou também ao morador que possa transitar, sem maior dificuldade, de um lugar determinado a outro, [...]”. Esclarece ainda que o limiar “não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo” (GAGNEBIN, 2010, p.13). Desse modo, o espaço janela, no poema em questão, não só inaugura o olhar para a imensidão cotidiana (sentido de abertura), mas também apresenta o sentido de limiar, de espaço que demarca o ponto em que se tocam o próprio e o alheio.

O sentido de se colocar à janela abrange o significado de espaço mais precisamente na qualidade de intermediação. Diante disso, o espaço janela adquire a conotação do olhar que, inserido no constante devir, está sempre em transformação e reformulação. Nesse contexto, as janelas, além de se constituírem em dispositivos de passagens que se localizam num ‘entre’, trazem significados em íntima relação com o olhar. É que as janelas, metonimicamente, representam o enquadramento do ponto de vista. Compreendê-las enquanto instrumentos de enquadramento por excelência conduz à visualidade preponderante no poema em questão, já que a abertura da cena poética se realiza a partir do olhar através da janela. Pode-se dizer que a forma da janela emoldura o olhar. Delimitando o espaço, a amplitude do espaço interior (talvez o quarto) se reduz ao aparato óptico, cujo foco se direciona para a parte exterior, para o fora.

Na pintura, por exemplo, o desenho das janelas como recurso óptico sublinha uma constante. René Magritte, pintor surrealista belga, produziu muitos quadros em que a janela figurava o olhar para a paisagem exterior. A obra *A condição humana* (1933), onde a cena de um cavalete posicionado frente à janela sustenta um quadro transparente e, conseqüentemente, a vidraça também transparente viabiliza a percepção da paisagem, indica a problematização da supremacia da visualidade que, ao longo da história, foi sendo questionada. As transparências do quadro e da janela permitem a visualização da paisagem, mas o que realmente importa é o enquadramento, como a sugerir que olhar as coisas nunca se dá de modo direto. Na obra de Magritte, a transparência do quadro sobreposto à janela coloca-nos diante da condição do desaparecer (invisibilidade) da matéria para dar a ver uma cena (paisagem). Do mesmo modo, a janela transparece um cenário enquadrado, colocando o dentro e o fora em ininterrupta relação.

No poema de Quintana, o enquadramento da cena por meio da janela delimita um foco, conduz o olhar ao afunilamento da cena observada, o que possibilita, no caso de Quintana, uma atenção maior à cena, uma redução proposital do espaço. Trabalha a perspectiva que permite ao poeta posicionar-se relativamente ao exterior, ressignificando as paisagens percebidas através de sua lente imaginária. Todavia, importa observar que a janela, no poema, direciona o olhar do poeta para o ambiente em constante mudança; mesmo que afunile a percepção da paisagem, a janela está demarcando mais a direção e menos a limitação, ou seja, a janela, aqui, é mais limiar. No âmbito da arquitetura, a janela também apresenta uma analogia entre janela e olhar, segundo se nota no trabalho de Luiz Antonio Jorge, *O desenho da janela*:

A janela é por onde se olha a cidade como um texto. E o olho é o instrumento para olhar e por onde se olha, sem exigir a locomoção do sujeito do olhar ou que ele saia de si: o espírito é preservado dessa exposição. Ele olha sem expor o sujeito dessa ação. A visão é esse poder mágico que nos põe diante das coisas, ou as coisas ao alcance do nosso olhar. A janela oferece essa mesma proteção, a de poder ocultar o sujeito dessa ação. Ação que tem como pressuposto uma intenção, pois não se vê sem abrir os olhos (JORGE, 1995, p. 40).

Para Jorge, a janela como olho da arquitetura cria um diálogo entre espaço interior e espaço exterior. A moldura da janela é o lugar do olhar, lugar de ver a cidade como um texto a ser lido de várias formas. O movimento é do olhar, promovendo variações no ângulo de visão. Estar em uma janela significa a possibilidade de espreitar e presenciar a dinâmica da vida de uma cidade. No sentido de espreita, o espaço janela assume o “status do espia” segundo adverte Roland Barthes em *Aula*: “um escritor [...] sujeito de uma prática – deve ter a teimosia

do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos [...]. E é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se” (BARTHES, 2004, p. 26-27). Assim é que Mario Quintana se posiciona frente ao escrever, sujeito de uma prática, questiona o escritor como “mantenedor de uma função ou servidor de uma arte”. Trata-se de admitir uma linguagem em permanente revolução, e, sobretudo, um olhar para além do ver e do enxergar, mais próximo do ato de sondar. Sondar, portanto, os limites da linguagem, propondo uma poética estritamente reflexiva e profundamente crítica.

Delimitado o local da escrita, o verso seguinte alude à ferramenta de que se vale o poeta, a caneta: “Minha caneta é cor das venezianas:/ Verde!...”. Vale-se, essencialmente, de uma caneta ‘verde’ tal qual as ‘venezianas’ que compõem o cenário. A caneta do poeta, símbolo que guarda sentidos relativos ao poder e à expressão, é verde. A cor verde se mostra reincidente na poética quintaneana, exprimindo desde o forte liame entre verde e esperança até a metaforização dos grilos, sapos e urubus verdes que volta e meia pululam nos poemas. Segundo acepção dicionarizada, a cor verde apresenta intrínseca relação com o reino vegetal⁵. A imagem do progressivo definhar do inverno gelado e cinzento para a entrada da primavera, estação que reveste a terra de “um novo manto verde que traz de volta a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz”, conforme consta no *Dicionário de símbolos*, válida, por exemplo, uma das possíveis associações entre cor verde e esperança (2009, p. 939).

Com isso, o simbolismo de que a cor verde evidencia uma estreita ligação com a esperança, uma das três virtudes teológicas (fé, esperança e caridade) segundo a doutrina cristã, poderia ser observado pelo simples ato de aguardar as plantas vicejarem na primavera. Mostra, portanto, certa predisposição positiva do homem em aguardar dias melhores no que concerne ao futuro. E, nesse sentido, a cor verde expressa renovação, experiência de renascimento. A propósito, Mario Quintana repetidas vezes nos fala poeticamente sobre a cor verde na construção das imagens poéticas. Há a referência ao verde, em muitos poemas, combinada à força exuberante da natureza, tal como se vê em “Véspera de tempestade”, de *A cor do invisível*: “Contra um céu de chumbo/ Aquelas árvores desesperadamente verdes!” (2005, p. 121). Outros, versam sobre a significação desta cor vinculada à esperança, por exemplo, em “Esperança” e “Camuflagem”:

⁵ Confirma o verbete nos dicionários: AULETE, C. Aulete digital – **Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa**. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br/>. Acesso em: 05 abr. 2013 e HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 3.0 [CD-ROM]. 2009.

Esperança

Lá bem no alto do décimo segundo andar do Ano
 vive uma louca chamada Esperança
 e ela pensa que quando todas as sirenas
 todas as buzinas
 todos os reco-recos tocarem,
 atira-se
 e
 – ó delicioso vôo –
 será encontrada miraculosamente incólume na calçada,
 outra vez criança...
 E em torno dela indagará o povo:
 – Como é teu nome, meninazinha de olhos verdes?
 E ela lhes dirá, então,
 (é preciso explicar-lhes tudo de novo!)
 ela lhes dirá, bem devagarinho, para que não esqueçam nunca:
 – O meu nome é ES-PE-RAN-ÇA...

Camuflagem

A esperança é um urubu pintado de verde.

Embora percebamos diferenças no tratamento dado no poema “Esperança” (*Baú de espantos*) em comparação ao epigrama “Camuflagem” (*Caderno H*), nota-se que ambos abordam as relações entre cor verde e esperança, seja nos verdes olhos da meninazinha, seja na imagem surreal do urubu verde. Em “Esperança”, o tom fabular no relato da “louca chamada Esperança”, que continuamente realiza o voo magistral “do décimo segundo andar do Ano” buscando se renovar, evidencia o natural desejo de que a esperança permaneça, pois que, após o “delicioso voo”, é encontrada “incólume na calçada,/ outra vez criança...”, renascendo no coração dos homens. Já em “Camuflagem”, o disfarce é o ponto nevrálgico do poema, posto que a imagem do urubu associada à esperança promove, no mínimo, algum tipo de estranhamento inicial. Dentro da cosmovisão popular, o animal urubu possui, em geral, significações ligadas a maus presságios, certamente pelo motivo de se alimentar de corpos em decomposição. Em contrapartida, a esperança traria sempre algo de compensador.

A princípio, a personificação da esperança, algo abstrato e positivo, através do animal urubu produz no leitor de Quintana uma sensação paradoxal, justamente por contrariar as expectativas do senso comum. Desse modo, a imagem do “urubu pintado de verde” promove o riso. O humor se encarrega de desestabilizar o sentido primeiro, pois, ironicamente, o poeta brinca com o conceito de esperança, desautomatizando nossos olhares, lembrando-nos que talvez se faça necessária a existência de adversidades para que o homem tenha esperança e

possa, então, modificar sua condição. No mito grego, Pandora⁶ abre o vaso fatal e libera os males à Humanidade, restando a esperança como única remanescente.

Por conseguinte, poder-se-ia pensar na ambiguidade de que se investe o sentimento de esperança: uma relativa ao sentimento positivo de compensação diante dos diversos obstáculos apreciados pelo homem no decorrer da existência; outra relacionada à passividade, explorada à exaustão pelo discurso filosófico moderno, na qual a atitude de espera conduz ao estado de comodismo, indo na contracorrente da liberdade do indivíduo enquanto responsável pela determinação do seu destino. E seria, talvez, por essa dubiedade que veríamos o epigrama quintaneano questionando as aberturas semânticas da palavra esperança, exemplarmente dando uma rasteira na percepção dos leitores, convidando-os à reflexão. Mario Quintana jamais endossaria uma visão única, pois o poema para ele é uma ‘rede de estrelas’. Vemos, na verdade, que o poeta sabia exatamente remover seu leitor das zonas de conforto, ou seja, criar espaços imaginários que contrastam de forma significativa com o mundo real.

Mostra, assim, um traço da poética de Quintana que merece ser melhor explorado, a recorrência da cor verde e a suas possíveis representações e associações. Somente a frequência com que aparece tal cor, na poesia quintaneana, forneceria material suficiente para o desenvolvimento de uma pesquisa voltada para essa questão. Para o nosso estudo, interessa sinalizar que o poeta escreve com a tinta verde, tal qual as venezianas, ressignificando palavras e gestos, tornando lúdico e incomum o espaço da escrita. Escreve colorindo, apresenta as imagens despojadas de artifícios, contudo, dotadas de uma luminosidade ímpar. A caneta verde corresponde à eleição da tonalidade, seja na cor, seja na voz. Assim, no soneto I de *A rua dos cataventos*, a palavra “verde” aparece duplamente grafada pelo ponto de exclamação e pelas reticências, sugerindo-nos o prolongamento do entusiasmo e, sobremaneira, informando ao leitor tratar-se de uma poesia lúdica e cotidiana, portanto, pouco solene.

Da proposta de criar uma linguagem simples, o poeta convida a imaginação a atuar, qualificando o sol como um ser que desenha “lindas filigranas” na página deserta: “E que leves, lindas filigranas/ Desenha o sol na página deserta!”. Divide com o sol o processo de

⁶ Sobre o mito de Pandora, sabe-se que existem relatos controversos quanto ao artefato, se se tratava de uma caixa, um vaso, um baú, etc. Da mesma forma, há diversas descrições quanto ao que se continha dentro do recipiente, ou seja, se todos os males, se todas as virtudes ou a combinação de males e bens. Mas, em todas as versões, coincide o item remanescente, a esperança. A respeito desse assunto, ver o trabalho de Dora Panofsky e Erwin Panofsky, no qual os autores buscam compreender as variações sobre o mito. Os autores mostram que persistiu “uma lacuna sobre o que se passou com o mito na história da arte” e, por isso, o mito exige “uma análise mais profunda”. (PANOFSKY, D; PANOFSKY, E. *A caixa de Pandora - As transformações de um símbolo mítico*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009).

escrita, ou seja, o efeito da luz solar projetada na página desenhando filigranas exterioriza a expressiva colaboração da linguagem cotidiana na construção poética. Ademais, o desenho feito pelo sol se realiza na página não em branco, mas deserta. Quer dizer, não se trata de uma página virginal, mas, de uma página deserta, inóspita. Evoca, assim, a paisagem que preexiste ao ato da escritura, o espaço que poderia presumir o vazio e a esterilidade, mas também o espaço no qual afloram “as figurações da intimidade”, assinala João Alexandre Barbosa em ensaio sobre uma jovem poetisa intitulado “Um pomar às avessas” (BARBOSA, s/d).

É a página deserta que anos depois vai aparecer na poesia de João Cabral de Melo Neto em *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1947), revelando-nos o sutil jogo entre experiência pessoal e construção de linguagem. Em Cabral, a paisagem deserta ganha força e se torna uma “verdadeira estética da aridez”, isto é, “o deserto torna-se interno ao texto: ele se condensa na ‘severa forma do vazio’ a ser perseguida pelo poeta”, segundo assevera Eduardo Sterzi (2009, p. 72). Em Quintana, a página deserta comporta a dramaticidade da vastidão do deserto, próximo àquilo que João Alexandre Barbosa reconhece em Cabral:

Uma poesia íntima, mas do deserto, e não do ou da poeta como subjetividade que venha se escancarar diante do leitor por uma linguagem de desafogo desabrido. Uma intimidade que vem preencher aquela severa forma do vazio, tal como percebida por João Cabral, sem que ocorra o seu esquecimento; ao contrário, existindo intensamente nas dobras de uma outra ordem a que o poeta chamou de pomar às avessas (BARBOSA, s/d).

A página deserta no soneto quintaneano representa o espaço onde a escrita irrompe em ampla superfície, lugar onde as palavras preenchem a forma do vazio. Contrasta, a princípio, com o solo fértil da imaginação, pois o deserto se caracteriza pela esterilidade. Contudo, além da extensão imensa e esterilidade do solo, o deserto também simboliza o lugar onde as aparências se diluem, espaço associado ao mar, espécie de mar de areia onde os homens se deslocam em caravanas e aprendem a navegar através das estrelas. É também o lugar da solidão necessária, segundo se nota nos versos do soneto “Este quarto”, de *Apontamentos de história sobrenatural*: “Este quarto de enfermo, tão deserto/de tudo, pois nem livros eu já leio/e a própria vida eu a deixei no meio/como um romance que ficasse aberto...” (2005, p. 187). No espaço da página deserta, a linguagem é garimpada e reatualizada nas metáforas, constituindo, assim, um traço fundante na poética de Quintana. Espaço, por conseguinte, definidor do percurso poético, pois que consolida uma elocução errante como a vida do poeta gaúcho.

Nos versos seguintes, o poeta continua tratando do ato de escrever, embora descentralize o espaço em que ocorre a escrita, seja em relação ao posicionamento diante da janela aberta, seja em relação à página deserta que recebe a vida em palavras. Os versos trazem agora o ato combinado de escrever e pintar: “Não sei que paisagista doidivanas/ Mistura os tons... acerta... desacerta.../ Sempre em busca de nova descoberta, / Vai colorindo as horas quotidianas...”. Como pintor de palavras, um enigmático “paisagista doidivanas” que tanto pode ser a figura de um desconhecido qualificado nas palavras duvidosas do “não sei” e a quem seria creditado os acertos e os desacertos na mistura de tons, quanto o alter ego do poeta. Nesse sentido, aparece enquanto espaço da outridade, antes contemplado em relação ao leitor, e, neste instante, interno ao texto, já que, ao processo da mistura de tons em busca de nova descoberta, o paisagista se confunde com o que pinta, portanto, se autorretrata, mostrando as incongruências de se conservar uma imagem autocentrada de si.

A simultânea percepção dos fatos e o seu registro íntimo sugerem a descrição de uma paisagem em devir e não de uma paisagem realista. A paisagem surge pelas mãos de um “paisagista doidivanas”, ou seja, constitui-se a partir das relações que o sujeito lírico estabelece entre os espaços da imaginação e da realidade. Segundo Paulo Becker, o paisagista reside “dentro do poeta” (1997, p. 51). É ele a manifestação do ‘eu’ que se dispersa e, por isso, já não proporciona uma visão precisa do real, mas uma visão alternativa. Daí que o interessante jogo entre alteridade/identidade que se encena na escrita do soneto conduza à leitura do espaço discursivo mencionada anteriormente: o sujeito que, ao assumir o “perfil trêmulo”, segundo a metáfora foucaultiana, deixa entrever a premissa de autoria diversa da imagem tradicional, isto é, sempre em vias de ser reformulada, transgredida.

A escrita é, desse modo, o espaço onde o “sujeito que escreve não pára de desaparecer” (FOUCAULT, 2009, p. 268). Quer dizer, o escritor diante da linguagem é levado a formular os pensamentos que darão luz à obra durante a experiência do escrever. Esta experiência conduz ao questionamento do próprio sujeito que escreve, já que, ao se declarar espaço de vários discursos, evidentemente que o resultado se converte no apagamento da individualidade. Foucault, em *A ordem do discurso*, observa que o autor é aquele (ou aquilo) que insinua sub-repticiamente o lugar de onde fala e as condições em que forjou o discurso. Por isso, já não é o homem empírico, mas a formulação de um discurso “trêmulo”. Aí reside, então, um sujeito que se inscreve e não simplesmente que escreve, visto que se transforma em discurso (FOUCAULT, 1999, p. 29).

Nesse sentido, a imagem do “paisagista doidivanas” reforçaria a cisão da figura individual por trás do ato de escrever, revelando-nos tratar-se de um espaço de reduplicações,

de dobras do ser da linguagem. Ao valer-se do paisagista, o poeta coloca em questão o aspecto da dispersão do ‘eu’ diante da linguagem, visto que teria sua existência dissolvida. Em Quintana, a compreensão da experiência literária consiste numa experiência intensa em que leitor e escritor se perdem, desaparecendo continuamente ao experimentá-la. Além do mais, trata-se de um paisagista que “vai colorindo as horas quotidianas”, isto é, aquele que combinando desenho e cor tece a vida de todos os dias, o implacável passar das horas.

No primeiro terceto, vemos a incidência de um novo matiz. Já não são as cores que ludicamente transitam na página, mas os “jogos de luz dançando na folhagem!”. Aqui, a luz envolve o espaço e exprime o momento exato em que o agente da escrita percebe e se apercebe presente nesta realidade. O poeta utiliza reiterada vezes de consoantes fricativas no referido verso, sugerindo a imagem acústica do vento que balança as folhas. E, desse modo, garante um vigor na apresentação do sentimento de assombro do poeta justamente por se vislumbrar renascido concomitantemente às palavras que chegam à página deserta. E aí o verso “Do que eu ia escrever até me esqueço...” complementa o torpor do ‘eu’ que escreve, levando-o às paragens do esquecimento de si enquanto sujeito criador. Explicando melhor, neste verso do poema, haveria a suspensão do paradoxo sujeito-objeto na medida em que o poeta é criação do poema e o poema, criação do poeta. Abre-se, então, um espaço de articulação entre vivido e sonhado. Exibe, portanto, a tênue linha que separa a figura por trás do escrever e a figura representada nas metáforas do poema.

Talvez já aqui possamos apreender que a recorrência de espaços reais e imaginados na poética quintaneana constitui uma mitologia, embora o uso que faz do cruzamento desses espaços não signifique que um terceiro espaço se origine. Pelo contrário, a articulação desses espaços é descrita por meio de elementos estruturadores da linguagem, porquanto conferem revitalização às experiências cotidianas, as quais, repassadas na dicção poética de Mario Quintana, notabilizam um espaço singular. Yudith Rosenbaum, analisando a poesia de Manuel Bandeira, diz que o “eu encontra na materialidade do cotidiano, no mundo sensível, na imanência do concreto, o salto para o além do vivido” (ROSENBAUM, 1993, p. 92). Nesse sentido, Quintana também se debruça na materialidade cotidiana para posteriormente ‘saltar’ para além da realidade, ou seja, Quintana valoriza, assim como Bandeira, o processo de apreensão do real na elaboração de seu falar poético.

E nessa reinvenção do real, o poema acaba por significar a abertura de um espaço para reviver a experiência. O mergulho na atmosfera cotidiana resulta quase sempre em terreno propício e convidativo à imaginação. Verdadeiro núcleo espacial da poesia de Mario Quintana, a temática da reinvenção do real aparece com tamanha força e sutileza que muitas

vezes os leitores se perguntam: onde a diferença entre o poético e o relato? Isso porque o recorte do mundo real, realizado por meio da linguagem, ainda mantém o derradeiro suspiro. Contudo, é importante dizer que a referência não é direta e nem a linguagem designativa, pois sabemos que a palavra literária é fundadora de sua própria realidade. Pode ser que, de maneira instintiva, Quintana busque a poesia que reside em todo lugar, segundo ele mesmo assevera no poema *Uni-verso*: “[...] O vento fareja-me a face como um cachorro. Eu farejo o poema. Ah, todo mundo sabe que a poesia está em toda parte, mas agora cabe toda ela na folha que treme” (QUINTANA, 2006, p. 248).

O poeta decide por suspender o uso da lógica na articulação de espaços reais e imaginados: “Pra que pensar? Também sou da paisagem...”. Permite-se à atitude contemplativa simplesmente integrar-se à paisagem e, sobretudo, entregar-se em plenitude ao devir-criação. Assim, da identificação e do pertencimento à paisagem, o terceto final vem corroborar o arrebatamento de ser espaço de quem cria e que é dinamicamente criado: “Vago solúvel no ar, fico sonhando.../ E me transmuto... iriso-me... estremeço.../ Nos leves dedos que me vão pintando”. E, aqui, a integração total ao ato combinado de escrever e pintar sua condição espacial de agente do escrever, inicialmente marcada no primeiro verso do poema pelo presente do indicativo do verbo “escrevo”, apresentando-se, ainda, em verbos no presente do indicativo, todavia, verbos que já trazem a semântica da mutação (transmuto), do abalo (estremeço) e da dispersão (iriso-me). Quer dizer, a percepção espacial daquele que se lança à tarefa de escrever poesia obrigatoriamente passa pela descoberta de si, embora, nesta descoberta, não caiba a presença autoral marcando o falar poético, e sim o apagamento da individualidade na entrega absoluta. O escritor é, então, tomado pela escrita.

Como espécie de pintor de palavras, o poeta faz o leitor ver o que lê. No primeiro soneto de *A rua do cataventos*, a exploração de sensações visuais e auditivas tem o intuito de enfatizar as impressões do sujeito que escreve diante do abismo da linguagem, das infinitas falas que transitam em torno da página deserta. Como não observar as reticências ao longo de poema exprimindo desde o espanto diante do ato de escrever até as inúmeras palavras que não entraram no poema. E o que dizer da simbiose entre pintar e escrever, sinalizando a simultânea percepção do processo de criação poética. Por fim, impossível deixar de notar as variações do espaço no decorrer do poema, já que inicialmente descrito como lugar de criação, para logo depois ser concebido como linguagem na página deserta e, finalmente, espaço ressignificado em poesia.

O soneto I de *A rua dos cataventos* antecipa aos leitores de Mario Quintana o modo como o poeta apreende o poético. Nele, vê-se o estabelecimento de um sujeito constituído

pela linguagem/discurso, isto é, o sujeito da linguagem. O agente da escrita, tal como vimos considerando no poema, se encontra frente a um mar aberto, ou melhor, a um deserto (página, janela), onde as palavras se manifestam, ganham corpo em expressões de linguagem no movimento do escrever. Indica, assim, uma atitude visceral de percepção da linguagem poética, todavia, não ocorre num tom professoral, mas de modo intuitivo, capturando o poder encantatório que emana das palavras, a força inexplicável da imagem na recriação do cotidiano, como vemos em vários de seus poemas: “Um pintor, por exemplo, não pinta uma árvore: ele pinta-se uma árvore. E um grande poeta – espécie de rei Midas à sua maneira – um grande poeta, bem que ele poderia dizer: – Tudo o que eu toco se transforma em mim” (QUINTANA, 2006, p. 163).

A nossa intenção em partir do poema como modo de pensar os espaços na linguagem quintaneana explica-se efetivamente por duas razões. A primeira refere-se àquilo que Paulo Becker observa em relação ao soneto I de *A rua dos cataventos*, cuja crítica repercute aqui como reflexão necessária: o poema serve como “uma espécie de moldura para o livro, ele revela a atitude do poeta diante da realidade e diante de sua própria arte”. Por conseguinte, apresentaria uma “poética em esboço”, afirma Becker. (1997, p. 49-52). Significa dizer que, nesse poema, é possível visualizar o poeta por completo, isto é, perceber o humor reflexivo que certamente aparecerá em outros livros, a ênfase metalinguística, o lirismo liberto dos mecanismos das convenções, as dobras na linguagem e, especialmente, o constante ruminar frente ao mistério da existência. A segunda razão se atribui à ênfase de nosso estudo em relação às espacialidades, na qual a leitura dos poemas antecede à teorização sobre o espaço, evitando os equívocos de uma crítica apressada e fossilizada. Interessa, para a pesquisa, perscrutar a voz de Quintana, sem perder de vista o relevo capital que a espacialidade desempenha para os efeitos de sentido gerados pela obra literária, e, em decorrência disso, apontar para a necessidade de a crítica literária imprimir maior verticalização para o estudo do espaço na literatura.

Desse modo, trazer uma possível leitura do soneto I de *A rua dos cataventos* para o nosso trabalho possibilita-nos desenvolver a fala crítica sintonizada ao posicionamento criativo de Mario Quintana. Lendo a fortuna crítica, encontramos, sob diversos matizes, abordagens do soneto em questão. A maioria dos críticos converge suas leituras em torno da gestação de uma poética que nele se manifesta. Para citarmos alguns exemplos, os textos de Paulo Becker, Sérgio Alves Peixoto e Gilberto Mendonça Teles dimensionam a notável ‘consciência poética’ de Quintana já no livro de estreia (BECKER, 1997; PEIXOTO, 2006; TELES, 1997). Concordamos em que se trata de um procedimento singular que define a voz

lírca do poeta gaúcho. Mas, preferimos, sob o ângulo do espaço, vislumbrar no primeiro poema o lugar que o poeta elege desde sempre, delimitando um lugar de discurso face às prerrogativas estéticas nos anos de 1940 e, principalmente, confirmando sua proposta de livre trânsito entre estilos, formas e tendências. Para encerrarmos a discussão sobre o lugar o de discurso eleito por Quintana, a relação com o leitor integra a última característica que nos permite pensar a articulação entre dados reais e imaginados enquanto elemento definidor de um espaço poético singular na literatura brasileira.

1.5 A via do leitor e o lugar discursivo em Quintana

Assumir um lugar discursivo diferenciado assinala um trajeto lírico também diferenciado, especialmente quando o poeta desenvolve a sua voz através do poema em constante troca com seu leitor. A relação que o poeta estabelece com seu leitor desnuda a visão de uma prática menos voltada ao eu profundo, ou seja, ao caráter de uma linguagem expressamente interior. A cumplicidade com o leitor seria um dos aspectos da atitude poética de Quintana, pois, por essa via, o poeta expõe questões fundamentais a respeito da construção lírica, redescobrando no leitor uma espécie de alma gêmea e ressignificando o espaço de criação. Para o poeta Quintana, a presença do leitor é de suma importância, uma vez que, no diálogo que se estabelece entre ambos, o poeta incentiva o leitor a participar do ato criador, deixando àquele que lê a responsabilidade de continuar a viagem iniciada. É impossível não lembrar do poema de *Sapato Florido*:

Da paginação

Os livros de poemas devem ter margens largas e muitas páginas em branco e suficientes claros nas páginas impressas, para que as crianças possam enchê-los de desenhos – gatos, homens, aviões, casas, chaminés, árvores, luas, pontes, automóveis, cachorros, cavalos, bois, tranças, estrelas – que passarão também a fazer parte dos poemas...

(QUINTANA, 2005, p. 33)

No poema “Da paginação”, Quintana enfatiza o espaço gráfico, no qual o leitor preencheria o universo em branco das páginas com desenhos e palavras. Aparentemente, o convite parece destinar-se apenas ao público infantil, todavia, como toda linguagem literária, a atitude de abertura na construção do sentido está implícita, sugerindo-nos que o leitor, seja qual for, é cúmplice no processo de criação. Para Quintana, o leitor não apenas decodifica a mensagem, mas se aventura no mistério da poesia, participa da imensidão íntima do poeta

face à leitura do poema. Por isso, o leitor desejado por Quintana não é o público leitor, mas a figura daquele que vive de modo intuitivo a poesia.

Círculos concêntricos

Quem se aventura a fazer um poema é como se atirasse uma pedra n'água. Tudo depende da formação dos círculos concêntricos...

Salvo se o leitor for como o Lago Asfaltite, também chamado Mar Morto. Com este não há jeito nenhum.

(QUINTANA, 2006, p. 356)

Em “Círculos concêntricos”, de *Caderno H*, o poeta evidencia novamente o tipo de leitor, destacando que a “aventura” da criação depende da recepção, tão bem representada na metáfora dos círculos concêntricos, pois ampliam a mensagem (pedra atirada n'água). No entanto, se a recepção for estéril, como o Mar Morto, não há o que fazer. Quintana requer uma parceria com seu leitor na construção do seu universo poético. Espera que o leitor determine um direcionamento na leitura do poema, agregando novas significações. Sendo assim, podemos fazer o primeiro questionamento referente à propagada e simplista afirmação de que o poeta Quintana desenvolve solitário uma dicção oposta ao que vinha se firmando no contexto brasileiro, sobremaneira, por completa desconexão com falas poéticas contemporâneas – Carlos Drummond, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, etc. A via do leitor revela a amplitude da poesia quintaneana em manter o convívio intenso com o outro, lembrando que se trata do outro que suplementa, constrói, cria novos sentidos para a palavra incrustada no poema. Destrona, assim, a imagem de uma poesia feita para leitores medianos e “incapazes” de elucubrações profundas.

Daí que a via do leitor deixa de ser apenas uma das características da poesia de Mario Quintana e passa a ser dispositivo de leitura do lugar de discurso eleito pelo poeta. A relação poeta/leitor diz muito sobre a concepção do ato criativo, e, mais ainda, constitui o eixo central de variados tópicos como a metalinguagem, a obra em processo e a simplicidade temática. Assim, o ato de desvendar o outro que lê e vive o poema revela um espaço de partilha diante da leitura da poesia. O outro se torna *topos*, o outro é o espaço do dizer, e não do dito, recortando aí uma leitura em processo, em devir. Trata-se da outridade que, nas palavras de Octavio Paz, “está no próprio homem. A partir dessa perspectiva de morte e ressurreição incessante, de unidade que resulta em ‘outridade’, talvez seja possível penetrar no enigma da outra voz” (PAZ, 1982, p. 215).

Em diversos estudos sobre Mario Quintana, encontraremos a estreita comunicação entre poeta e leitor alinhavando a concepção de poesia, mostrando que é imperioso compartilhar da magia da palavra poética, enfim, constatar que a palavra poética “é a revelação de nossa condição original porque por ela o homem, na realidade, se nomeia outro, e assim ele é ao mesmo tempo este e aquele, ele mesmo e o outro” – assevera Octavio Paz (1982, p. 217). Por esse motivo, a palavra poética revela a permanente *outridade*, pois, pessoal, social e histórica, a poesia enquanto poema é ato que se repete no constante diálogo do Eu e do Outro.

A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a *outridade*. [...] A conversão do eu em tu – imagem que compreende todas as imagens poéticas – não pode ser realizada sem que antes o mundo reapareça. A imaginação poética não é invenção mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento e dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da *outridade*. (PAZ, 1982, p. 318-319).

Assim ocorre com o leitor da poesia quintaneana, esse outro confidente e amante do mundo íntimo do poeta que se deixa encantar pelo prazer do encantamento: “Cada vez que o poeta cria uma borboleta, / o leitor exclama: *Olha uma borboleta!* / o crítico ajusta os nasóculos e, ante aquele pedaço/ esvoaçante de vida, murmura: *Ah! Sim, um lepidóptero...* (QUINTANA, 2006, p. 92). É o espaço de uma experiência genuína que indicia na obra de Quintana uma característica pouco frequente em outros poetas de sua época, perceptível, talvez, na mesma escala, em Manuel Bandeira: “a comunicação emocional com o leitor, sem perder de vista o poder de captar reflexivamente o momento existencial em toda a sua originalidade constitutiva”, confirma Maria da Glória Bordini (1997, p. 7). Daí que, ao sublinhar o espaço dialógico que se institui no poema, o poeta exponha ao seu leitor angústias e alegrias diante da tarefa de escrever, emoções e ideias, travando assim um tom de intimidade e confiança com seu leitor. Metaforicamente, o leitor representa as vozes do mundo que o poeta Quintana afina os ouvidos para escutar, desde os grilos, a balbúrdia da rua e até mesmo o silêncio que muitas vezes é atravessado pelo assóvio do vento.

Portanto, a via da relação poeta/leitor possibilita, por exemplo, pensar o livro *A rua dos cataventos* para além da representação topográfica geralmente trabalhada, pois a consciência demiurga daquele que cria é revista por um espaço onde o poeta e seu leitor tecem os sentidos. Já não há a necessidade de apresentar a rua imaginária utilizando de extremo descritivismo para convencer o leitor do mundo que ele adentra, mas de sugerir o mundo da poesia, respeitando a capacidade desse outro de criar também. Para Quintana, é preciso

naturalidade nessa relação com o leitor, no sentido de que a escrita poética não crie artifícios para que o leitor seja apenas levado, mas que seja partícipe, co-fundador desse outro mundo do mundo. Os poemas “Não olhe para a objetiva” e “A arte de ler”, ambos de *Caderno H*, auxiliam-nos a pensar essa questão:

Não olhe para a objetiva

Pensar os leitores – ou num determinado leitor prejudica a naturalidade, de sorte que a única maneira de um autor não fazer pose é escrever para ninguém. E muito menos para si mesmo.

A arte de ler

O leitor que mais admiro é aquele que não chegou até a presente linha. Neste momento já interrompeu a leitura e está continuando a viagem por conta própria.

(QUINTANA, 2006, p. 286-333)

No primeiro poema, há a indagação sobre aquele que agencia a escrita, pois, ao dizer que um “determinado leitor prejudica a naturalidade”, o escritor está se desvinculando da tarefa de criar uma poesia necessária onde a decisão por um leitor que se coadune com as suas ideias atingiria o objetivo desejado. Noutras palavras, a poesia quintaneana se distancia da obrigação de se adequar a um discurso. Por isso, Quintana menciona a escolha do leitor, visto que a decisão de falar a um público seletivo orienta a caracterização da lírica para a realização de uma dicção restrita. Entenda aqui a restrição relacionando-a à liberdade estrutural desejada por Quintana. Assim, se o poeta gaúcho assume a liberdade como aspecto central de sua dicção, naturalmente que interessa a ele o processo do escrever, desaparecendo para que sua obra fale, e que fale a qualquer leitor.

Já no segundo poema, a questão se volta para a liberdade do leitor em contato com a criação. Trata-se de vê-lo ressignificando a poesia para além dos tipos negros na página branca do papel. O índice de deslocamento da visão de leitor como receptor na obra quintaneana assume um relevante papel para quem se interessa em trabalhar a estética da recepção. Para o nosso caso, importa observar que a via do leitor abre um leque de possibilidades em perceber e interpretar a concepção poética de Mario Quintana. Com relação ao espaço, deixa claro que o lugar discursivo eleito pelo poeta é de uma linguagem constantemente recriada, redobrada, reduplicada. A via do leitor permite a consideração de que na obra quintaneana a linguagem não estaria tão subjugada à instância interna da consciência, como pensavam muitos de seus críticos.

O lugar de onde fala Quintana enseja leituras, indica inclinações, gestos e escolhas que determinaram profundamente a fala literária desse poeta. Quintana não quer representar os sujeitos que vivenciam a rua cotidiana, empírica, mas trabalhar os discursos e deles retirar os efeitos de realidade. Michel Foucault, em *A ordem do discurso*, diz: “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1999, p. 28). Daí que o lugar de onde fala e as condições em que elabora o discurso sugeriram-nos uma nova formulação de autoria diferente da imagem tradicional de autor, transformando-se, assim, em efeito de discurso. Por esse viés, acreditamos que o lugar discursivo eleito por Quintana nos leva a um dos princípios norteadores de sua escrita poética, o qual consiste na crítica à sociedade e ao *establishment* por meio do movimento interno do poema; e, sobremaneira, por possibilitar o questionamento de certos olhares míopes que viram no poeta gaúcho um “alienado” por não levantar bandeiras em sua poesia.

A partir de agora, buscaremos enveredar pela teoria da espacialidade, visando ao aprofundamento da semântica do termo na área das Ciências Humanas. É necessário definir a especificidade a ser trabalhada no nosso texto, ou seja, trazer as teorias mais adequadas à nossa proposta, até porque o espaço contempla inúmeras ênfases de estudo devido ao aspecto multidisciplinar. Interessa discutir como o espaço tem se relacionado aos estudos literários, pois o modo de olhar as espacialidades e os posicionamentos auxilia-nos no conhecimento mais denso dos sujeitos e suas linguagens, essencialmente a literária. Busquemos, então, pensar os discursos que transitam nas circunstâncias cotidianas e tomam corpo na escritura.

1.6 Espaço: categoria, metáfora, discurso

Antes de tecermos qualquer consideração sobre o conceito espacial no âmbito dos estudos literários, importa dizer que se trata de uma categoria que percorre várias áreas do conhecimento, entre as quais se destacam Geografia, Filosofia, Física, História, Arquitetura e Urbanismo. Carrega, assim, uma feição transdisciplinar, o que, por um lado, permite uma “abertura crítica estimulante”, agregadora, por outro, pode trazer algumas “dificuldades devido à inexistência de um significado unívoco”, pois, “distintas orientações epistemológicas” conformariam funções diversas devido a contextos teóricos específicos – segundo observa Luís Alberto Brandão Santos (2007, p. 207).

Conscientes dessa multifuncionalidade do espaço, buscaremos revisitar algumas posições teóricas a respeito da categoria espacial, destacando exemplarmente aquelas que dialogam mais diretamente com o conceito abordado na Teoria da Literatura. Nossa pesquisa

não inclui uma abordagem extensa do conceito de espaço, perpassando por todos os discursos que consideram o espaço como categoria. Primeiro porque a ênfase reside em ler a poesia quintaneana a partir das espacialidades, isto é, da articulação de espaços reais e imaginários, de modo que o poeta empreende um modo de olhar para a realidade cotidiana, interpretando-a por meio de paisagens emblemáticas; e, segundo, porque não pretendemos realizar um estudo de cunho enciclopédico sobre o espaço que sirva de chave hermenêutica para as interpretações que faremos dos poemas quintaneanos.

Trata-se de perceber como o espaço, trabalhado por Quintana, promoveria um adensamento nas relações entre os sujeitos e suas linguagens. Trata-se de pensar a poesia de Quintana a partir daquilo que Foucault indica como “possibilidade de analisar a própria espacialidade da obra, estudando não mais a espacialidade da obra em geral, mas a espacialidade da própria linguagem na obra” (FOUCAULT, 2001, 171). Isto é, imprimir a tarefa de pensar a literatura como um espaço no qual as palavras, “os fonemas, os sons, as siglas escritas, podem ser, em geral, signo [...]”, porque, talvez, “a literatura seja fundamentalmente a relação que está se constituindo, que está se tornando obscuramente visível, mas ainda não pensável, entre a linguagem e o espaço” (FOUCAULT, 2001, 173).

1.6.1 Algumas reflexões sobre o espaço como categoria de linguagem

A etimologia da palavra espaço vem do latim *spatium* e significa extensão, distância e intervalo. Quando falamos de espaço, logo pensamos em itens de significação que contemplem referências a distâncias e dimensões. Em nossa introdução, abordamos um poema de Quintana que permeia essa noção, evidenciando que faz parte do imaginário das pessoas o entendimento de que o espaço define-se pela vasta extensão, preenchida por corpos e objetos. A consulta a qualquer dicionário da língua portuguesa traz a acepção de saberes que circulam através dos tempos, tais como Geometria, Astronomia, Geografia, etc. Tais saberes englobam desde a ideia de espaço infinito (Universo, sistema solar) até a de extensão territorial (lugares, regiões). São noções que, de ordinário, já fazem parte da nossa imaginação, pois, projetadas em nossas vivências por discursos como o escolar, representam o sentido mais usual de espaço, seja enquanto Cosmos, extensão incomensurável cujo centro se ignora e se dilata em todos os sentidos⁷, seja no modo de olhar em perspectiva sobre o mundo,

⁷ A respeito do espaço enquanto esfera infinita, ver Blaise Pascal, filósofo e matemático francês do século XVII, século em que o desenvolvimento de uma nova cosmologia substituiu o mundo geocêntrico dos gregos e da Idade Média pelo universo descentrado da Idade Moderna. Pascal empreende uma discussão sobre o universo infinito, observando-o de maneira que sua preocupação será de saber onde colocar o homem finito no universo infinito. Diante disso, extrairá uma visão trágica diante do “silêncio glacial dos espaços infinitos”. Com isso,

no ato de cartografar terras desconhecidas, oceanos e mares, prenunciando as coordenadas geográficas das sociedades modernas do porvir.

A ideia de totalidade que o espaço comporta, tanto em distância quanto em dimensão, faz alusão a um significado intensamente difundido, o que configura uma constante postura crítica e reflexiva do homem diante do universo, de outras culturas e, sobretudo, de si mesmo. O geógrafo Milton Santos, em *A natureza do espaço*, afirma que

A noção de totalidade é uma das mais fecundas que a filosofia clássica nos legou, constituindo em elemento fundamental para o conhecimento e análise da realidade. Segundo essa ideia, todas as coisas presentes no Universo formam uma unidade. Cada coisa nada mais é que parte da unidade, do todo, mas a totalidade não é uma simples soma das partes. As partes que formam a Totalidade não bastam para explicá-la. Ao contrário, é a Totalidade que explica as partes (SANTOS, 2006, p. 115).

Segundo Santos, o conceito de totalidade foi um legado no sentido de que serviu de dispositivo analítico da realidade, embora a ideia da totalidade não deva ser confundida como simples soma das partes que a compõem; ao contrário, “é a Totalidade que explica as partes”. Elucidando melhor, as noções de alargamento do universo, das descobertas de regiões terrestres longínquas, realizadas no início da Era Moderna, impulsionaram os estudos sobre o espaço. Contudo, o importante é que houve também o alargamento do ser humano, libertando-o de concepções restritas e de sujeições a crenças institucionalizadas. Enfim, o que se deseja colocar reside na questão de que o espaço se constrói processualmente, isto é, a sua estrutura organizada em forma e funções pode se alterar historicamente de acordo com cada sociedade.

No livro *Por uma geografia nova*, Milton Santos já anunciava a dificuldade em falar de espaço justamente porque é uma categoria que se modifica:

Objeto de preocupação dos filósofos desde Platão e Aristóteles, a noção de espaço, todavia, cobre uma variedade tão ampla de objetos e significações – os utensílios comuns à vida doméstica, como um cinzeiro, um bule, são espaço; uma estátua ou uma escultura, qualquer que seja a sua dimensão, são espaço; uma casa é espaço, como uma cidade também o é. Há o espaço de uma nação – sinônimo de território, de Estado; há o espaço terrestre, da velha definição da geografia, como crosta do nosso planeta; e há, igualmente, o espaço extraterrestre, recentemente conquistado pelo homem, e, até mesmo o espaço sideral, parcialmente um mistério (SANTOS, 2004, p. 150).

reconhece, junto aos demais filósofos, a relevância da razão na vida humana para explicar os fatos, mas, recusa, consideravelmente, que “a razão seria todo o homem”. PASCAL, B. *Pensamentos*. Tradução de Olivia Bauduh. São Paulo: Nova Cultural, 2005 (Coleção Os Pensadores).

Nessa amplitude de conceituação, o espaço sofre transformações com o tempo, as quais não cessam pelo simples fato do discurso atual proclamar que a ideia mais recente é mais válida. Estamos nos referindo ao que Santos ressalta no trecho acima, que é a tentativa do homem de ler o espaço e buscar nele se localizar. Santos observa que desde Platão e Aristóteles a questão se impõe na ordem das discussões. O espaço reconhecido por Aristóteles, por exemplo, explica-se pela tese de que “não haverá espaço onde não houver objeto material” (o cerne estaria “na inexistência do vazio”), prevalecendo no decorrer da história. Mais tarde, com Descartes e os estudos sobre geometria, o termo espaço seria ampliado e estudado. Segundo Nicola Abbagnano, “a concepção de espaço enquanto lugar”, reexposta por Descartes e Leibniz, encontrará nova expressão (ABBAGNANO, 2007, p. 349). Assim, podemos considerar a difícil tarefa de encontrar uma unidade de definição. As menções à tese aristotélica e às questões levantadas por Leibniz e Descartes ilustram a fluidez do conceito e, por isso, estão aqui tomadas numa simples demonstração da multiplicidade de discursos sobre o espaço.

A noção de totalidade do espaço se destaca por ser a primeira observação possível, portanto, uma premissa para todo aquele que trabalha com espaço – a dimensão é o vértice de todo debate sobre a espacialidade. Além disso, do desdobramento do significado de dimensão advém a ideia de alargamento que pressupõe descoberta. Daí que a acepção de espaço está ligada ao pensamento crítico que se manifesta em épocas distintas, recusando a ideia de ser receptáculo (espaço vazio que se preenche de objetos) em prol da ideia de “conjunto de relações”, diria Michel Foucault em “Outros espaços” (2009, p.414). Nesse texto, Foucault vai desenvolver uma discussão fundamental sobre o espaço, diferenciando-o do tempo, que estaria atrelado ao fortalecimento de significados e narrativas em prol de uma identidade dominante. Já o espaço se relacionaria ao dinamismo, ao confronto de ideias, à dispersão. Nas palavras de Foucault:

A grande mania que obcecou o século XIX foi, como se sabe, a história: temas do desenvolvimento e da estagnação, temas da crise e do ciclo, temas da acumulação do passado, grande sobrecarga de mortos, resfriamento ameaçador do mundo. É no segundo princípio de termodinâmica que o século XIX encontrou o essencial dos seus recursos mitológicos. A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso (FOUCAULT, 2009, p. 411).

Já no início, Foucault adverte para a ênfase que o século XIX deu à história. A história linear e provida de uma origem seria repensada por uma história que contemple os acidentes, os percalços, os desvios, enfim, as dispersões. Para Foucault, a “época atual”, nesse esforço

de contar a história feita de acontecimentos, encampa a espacialidade como principal modo de leitura. Ao apresentar o paradoxo entre os séculos XIX e XX, o autor alerta para a necessidade de uma história do espaço. Partindo da diferenciação entre espaço de localização (medieval), espaço de extensão (estudado por Galileu Galilei) e espaço de alocação (contemporâneo), Foucault busca problematizar a heterogeneidade desse último. Daí resulta ainda a discussão sobre as utopias e as heterotopias (dois tipos referentes ao espaço de alocação), demonstrando interesse sobre a heterotopia, espécie de utopia efetivamente realizada.

A partir da definição de espaço relacionada à dimensão (totalidade, infinitude), o conceito vem processualmente ganhando matizes nos vários discursos que se dedicam a compreendê-lo. Como categoria associada ao tempo, o espaço é visto como *corpus* de valor universal, o que fundamenta postulados de áreas da Física, Astronomia, Matemática. Para o nosso trabalho, a categoria cosmológica de espaço não ajuda a pensar a poesia de Quintana e nem tampouco o conceito de espaço a partir das coordenadas geográficas auxilia a empreitada. A nossa posição sobre o conceito que buscamos delinear diz respeito ao espaço como categoria de linguagem. Nesse sentido, os estudos foucaultianos sobre o espaço auxiliam-nos como proposta de leitura da espacialidade da obra, todavia, uma espacialidade que vai além da topografia de ambientes, de lugares. Trata-se da espacialidade percebida na interioridade do discurso, isto é, a linguagem desdobrada contará a história e mostrará o que é literatura.

E aí reside o ponto central de nosso trabalho, pois a observação de que a articulação entre espaços reais e espaços imaginários, em Mario Quintana, promove o aparecimento de uma linguagem menos submetida à representação pode ser explicada por esse conceito que Foucault vem apresentando em seus trabalhos. A emergência do “ser de linguagem” traz à baila questionamentos à função representacional da linguagem. Em *As palavras e as coisas*, Foucault tece considerações a respeito de um texto de Borges em que a taxonomia de seres fantásticos e animais reais perturba o pensamento, possibilitando a reflexão de que “a enciclopédia chinesa citada por Borges e a taxinomia que ela propõe conduzem a um pensamento sem espaço, a palavras e categorias sem tempo nem lugar [...]” (FOUCAULT, 1999, p. 13). A partir do texto de Borges, o filósofo procura desconstruir a “episteme clássica” e seu fundamento central: a representação. Roberto Machado, lendo o ser da linguagem, afirma:

[...] é privilegiando a estrutura que a história natural vai comparar, ordenar, classificar, isto é, confrontar os seres vivos para determinar as vizinhanças,

os parentescos, as separações, e estabelecer uma hierarquia classificatória (MACHADO, 2005, p. 87).

Com isso, em *A palavra e as coisas*, Foucault inicia a discussão sobre a linguagem, mais especificamente, sobre a literatura. Na modernidade, a literatura se opõe ao estatuto da linguagem como estrutura e funcionamento gramatical, pois ainda apresenta a atividade de um sujeito, de uma consciência. Interessa, agora, caracterizar a linguagem como reduplicação, linguagem que permite falar dela mesma infinitamente.

O espaço como categoria de linguagem mostra-se um método analítico produtivo, visto que, da amplitude do conceito de espaço, esse tipo de abordagem permite que desloquemos a acepção de espaço para o interior do discurso. Conforme dissemos, a primeira noção de espaço esbarra no caráter da totalidade, seja baseado no infinito do universo ou nas grandes distâncias territoriais. Ou seja, o espaço como categoria permanente não nos auxiliaria em nossa hipótese de leitura de Quintana. Milton Santos é quem afirma que “o espaço de todos os tempos” ou “espaço como categoria permanente” seria “uma categoria universal preenchida por relações permanentes entre elementos lógicos encontrados através da pesquisa do que é imanente” (SANTOS, 2004, p. 151). Para o nosso caso, interessa a categoria do “espaço de nosso tempo”, segundo a premissa de Milton Santos, “que pertence a um tempo dado, o propriamente histórico, o transitório” (*Idem*, 2004, p. 151). Portanto, no próximo item, demandaremos um estudo mais aprofundado dessa questão da representação versus não-representação e, sobremaneira, salientaremos o poema quintaneano sob esse viés.

1.6.2 O reexame da representação a partir dos quintanares

Falar da representação poderia abrir um leque de possibilidades nesse trabalho. Todavia, na introdução, apontamos para uma questão que aqui será melhor abordada. Trata-se da maneira como os dados de realidade são percebidos pelo olhar do poeta, que contribuiu para desenvolver uma crítica do poeta gaúcho atrelada à fixação do real e que o enquadrou na exclusiva leitura de espaço representacional. Para tanto, algumas teorias fundamentarão a nossa hipótese. Entre elas estão, sobretudo, as teses de Foucault no que tange à representação. Então, se vamos buscar como acontece o processo de recriação dos dados de realidade em estímulos poéticos experimentados por Mario Quintana, nada mais adequado que começarmos com a leitura de um poema, neste caso, “Instabilidade”, de *A vaca e o hipogrifo*:

Instabilidade

Muita vez me entretenho em reconstruir de memória a nossa antiga casa paterna. Deixo-me estar no caramanchão, com sua mesa de pedra apanhando o sol coado pelas trepadeiras. Quanto aos longos corredores, será melhor que os evoque de noite, quando, no escuro do quarto, fico a imaginar que a noite de agora está cobrindo ainda a velha casa.

Sim! nesta época de grandes transformações arquitetônicas, a nossa alma teimosa continua morando nessas casas-fantasma.

Reconstruíram a cidade antiga, mas esqueceram-se de reconstruir as nossas almas. Daí a instabilidade contemporânea.

Porque não somos contemporâneos de nós mesmos.

Porque, hoje, só podemos dizer com saudade aquele belo verso de Saint-Beuve:

Naître vivre et mourir dans la même maison...

P.S. – Este verso, é a segunda vez que o cito neste livro. Mas não há motivo para pedir desculpas. Muito pelo contrário.

(QUINTANA, 2006, p. 280)

A palavra no título é instabilidade, ou seja, prenuncia que a inconstância é o alinhavo do poema. Para nossa leitura constitui um dado importante, pois a descrição do espaço da casa já não assumiria um aspecto meramente topográfico. A abordagem mais difundida do espaço da casa em Quintana encontra no binômio interior/exterior o fundamento para a análise desse espaço. Geralmente, os trabalhos partem da relação do poeta com as casas onde viveu, visto que são lugares que ultrapassam o sentido de habitação, sobressaindo como “lugares de passagem, constantemente destruídas pelo tempo”, diz-nos Tania Franco Carvalhal (1985, n/p).

Já na primeira frase, a menção ao espaço se dá pela reconstrução da memória e designa a imagem afetiva da velha casa, do lugar que animou seus dias no “caramanchão, com sua mesa de pedra apanhando o sol coado pelas trepadeiras”. Logo, o espaço explorado passa ao interior da casa, para os longos corredores e para o quarto escuro, os quais, respectivamente, estão simbolizando o espaço de transição de uma fase da vida a outra e o espaço de recolhimento onde as lembranças atuam com vigor. Ambos, neste poema, ilustram o atual sentimento de perda, de distanciamento das circunstâncias felizes vividas ali: “Quanto aos longos corredores, será melhor que os evoque de noite, quando, no escuro do quarto, fico a imaginar que a noite de agora está cobrindo ainda a velha casa”. A metáfora da casa com seus espaços interiores aparece em outros textos de Quintana, delineando um ângulo de visão sobre esses espaços, direcionando para a conexão com o passado que o poeta busca relembrar, como, por exemplo, o primeiro verso da “Segunda canção de muito longe”, de *Canções*: “Havia um corredor que fazia cotovelo [...]” (QUINTANA, p. 55).

As rememorações surgem distribuídas na topografia imaginária desses espaços. Nesse sentido, vislumbrar cada espaço literário referente a espaços vividos pelo poeta encontra

ressonância no discurso teórico que propõe pensar a relação do real e do imaginário segundo a topografia simbólica dos espaços da casa, da rua e da cidade em Quintana. Os postulados teóricos de Gaston Bachelard figuram como os mais utilizados nesse tipo de abordagem. Bachelard desenvolve uma fenomenologia dos espaços da vida íntima, empreendendo uma importante distinção correspondente à imaginação, ou seja, o filósofo “insiste em distinguir a imaginação enquanto simples registro passivo de experiências, da imaginação que, aliada à vontade, é poder e criação” (BACHELARD, 1978, p. 12-13).

Para o teórico francês, somente o estudo da fenomenologia, ou seja, “a consideração do início da imagem numa consciência individual” pode contribuir para a reconstituição da subjetividade das imagens. Assim, para o filósofo, deve-se pedir ao leitor que ele capte a realidade específica da imagem e não a encare como um objeto. Para isso, afirma Bachelard, “é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética (BACHELARD, 2008, p. 3-4). A noção bachelardiana de espaço, portanto, estaria relacionada à descontinuidade das impressões individuais transformadas em literatura. Nesse viés, talvez, possamos pensar que o espaço, para Bachelard, seria a materialização da memória atávica, isto é, num constante diálogo entre memória e imaginação, a espacialização das recordações é constituída dentro de um contexto de história não-linear.

Assim, o espaço da casa, segundo os princípios bachelardianos, “é então um instrumento de topoanálise. É um instrumento eficaz precisamente, porque de uso difícil.” Mas, a partir do momento que se encara esse espaço como lugar de conforto e intimidade, “abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo” (*Idem*, 2008, 63-64). Bachelard ainda chama atenção para esse espaço como o de repouso. No poema em questão, o que se observa são “as grandes transformações arquitetônicas”, as quais são responsáveis pela demolição da casa física, embora a alma teimosa continue “morando nessas casas-fantasma”. A casa onírica, situada no imaginário, ainda mantém sua integridade, mas não seria mais possível reconstruir a alma daquele que, inscrito na “instabilidade contemporânea”, não consegue guardar o momento sem se sentir nostálgico, pois, o melhor das casas antigas era o mistério que nelas habitava: “Sim! nesta época de grandes transformações arquitetônicas, a nossa alma teimosa continua morando nessas casas-fantasma./ Reconstruíram a cidade antiga, mas esqueceram-se de reconstruir as nossas almas. Daí a instabilidade contemporânea.”

A arquitetura moderna afugentou o encanto e o mistério, aparentemente reduzindo a casa ao sentido de moradia, de proteção da rua. No universo da casa, Quintana reconstrói as relações que, agora, residem apenas na memória. Referência direta à infância, tempo nuclear

na poesia quintaneana, a casa figura o espaço de nostalgia, de lembranças, dos fantasmas familiares. A atmosfera da casa é recomposta na imagem poética, ganhando novos contornos. O poema em prosa parece assinalar o espaço da casa quintaneana próximo da acepção do espaço cósmico bachelardiano, isto é, a casa paterna é lembrada com esse sentido de abrigar um mundo específico, situações muito particulares que, resgatadas pela memória, trazem um sabor melancólico.

A referência ao sentimento sombrio em relação ao espaço da casa, que antes abrigava a ideia de “ninho”, é geralmente lida na chave do lírico desafinado com o mundo atual, que despreza o contemporâneo e saúda o passado, tempo de casas com sótãos, porões e corredores longos. Frases como “Porque não somos contemporâneos de nós mesmos./ Porque, hoje, só podemos dizer com saudade aquele belo verso de Saint-Beuve:/ Naître vivre et mourir dans la même maison...” reverberam a atitude de desencanto. A casa, nesse sentido de ninho e proteção quanto ao futuro ‘devastador’, mostra-se como lugar onde o “ser que acolhe o sentimento do refúgio fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, esconde-se, entoca-se”. O ninho, visto como espaço instintivo, onde, assim como a casa, tem sentido de morada, assume o sentido de centro do universo: “nossa casa, captada em seu poder de onirismo, é um ninho no mundo” (BACHELARD, 2008, p. 104-114).

Para o estudo do espaço e as relações com o imaginário poético, a fenomenologia da imaginação apresenta um viés produtivo e interessante. Bachelard, ao explicar a linha metodológica que adota em *A poética do espaço*, considera: “para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação” (BACHELARD, 2008, p. 2). Portanto, de modo simplista, ao estudo da fenomenologia da imaginação interessa investigar a imagem poética em sua origem, essência e pureza:

[...] a transubjetividade da imagem não podia ser compreendida, em sua essência, apenas pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia – isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem. (BACHELARD, 2008, p. 3)

E aí, o caminho promissor investigado por Bachelard com relação a uma fenomenologia espacial mostra, segundo Luiz Alberto Brandão Santos, que

[...] valores vinculados a certos espaços tendem, de fato, a se cristalizar, gerando a impressão de que são anteriores a qualquer conceptualização – de que são, na terminologia bachelardiana, “imagens”, definidoras da “imaginação poética”. Por outro lado, contudo, enfatiza-se que tal “fenomenologia” deve ser compreendida segundo um prisma radicalmente

cultural e semiótico (ou, se se preferir, hermenêutico), no qual são investigadas as condições que tornam viável o poder de dadas significações espaciais (SANTOS, 2007, p. 214).

A ênfase fenomenológica direcionada ao estudo da imagem possibilita, no dizer de Bachelard, inúmeras experiências que beneficiam o estudioso de observações “que podem ser precisas porque são simples, porque ‘não tem inconvenientes’, como é o caso dos pensamentos científicos, que são sempre pensamentos interligados” (BACHELARD, 2008, p. 4). Compreende assim que um dos princípios da pesquisa fenomenológica reside na intencionalidade, ou seja, o estudioso não apresenta decisões previamente identificadas. Assim, tende a contrariar a visão científica que se baseia estritamente na explicação e análise antecipadas dos fatos. Merleau-Ponty afirma que “tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 2). Ou ainda, segundo esclarece Jean-François Lyotard, a fenomenologia se definiria como sendo

[...] o estudo dos fenômenos, isto é, daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado. Trata-se de explorar este dado, a própria coisa que se percebe, em que se pensa, de que se fala, evitando forjar hipóteses, tanto sobre o laço que une o fenômeno com o ser de que é fenômeno, como sobre o laço que o une com o Eu para quem é fenômeno. (LYOTARD, 1999, p. 10).

Bachelard, ao tomar o estudo da imagem poética sob o prisma da fenomenologia, vale-se da “repercussão” como procedimento. Segundo o filósofo, “a repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser”. Aí reside o que essa obra de Bachelard procura assinalar: uma experiência de leitura em que, a partir da ‘repercussão’ de uma única imagem poética, aconteça um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor. Nas palavras do filósofo: “A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser”. Explicita, portanto, a sua tarefa na obra em questão: empreender uma leitura fenomenológica das imagens poéticas e, em conjunto, examinar “as imagens do espaço feliz”, ou melhor, a topofilia (BACHELARD, 2008, p. 7-19).

Ler Quintana a partir do conceito de *topos* inevitavelmente passa pelo ponto de vista dos espaços tópicos (espaços de conforto), os atópicos (locais do desconforto) e os utópicos (espaços do desejo). Como nos diz Bachelard, o espaço percebido pela imaginação “não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido.

E vivido não em sua positividade, mas com todas as parciaisidades da imaginação (BACHELARD, 2008, p. 19). É o caso de Quintana, quando é lido segundo a abordagem da “topoanálise”. As leituras trazem a questão do espaço vivido para a ordem do dia. Elucidando melhor, a topoanálise fundamenta uma teoria literária do espaço distinta das leituras que, até então, se dedicaram ao espaço. Isso porque um mesmo espaço pode assumir a função de topia, atopia e utopia no trajeto do enredo. A teoria bachelardiana visa observar a movimentação desses espaços e a rede de significações que tais espaços podem assumir. Para Bachelard, os espaços tópicos são os espaços conhecidos, familiares; os atópicos são os espaços hostis, desconhecidos, da aventura; e os espaços utópicos são os espaços do desejo, lugar da imaginação.

Na fase de preparação para o projeto, a pesquisa em bancos de teses da CAPES mostrou-nos que a maioria dos trabalhos sobre espaço poético em Mario Quintana recaía na abordagem bachelardiana. Isso porque a frequência com que a poesia quintaneana aborda os espaços da casa, da rua e da cidade por meio da articulação entre dados reais e imaginários permite que se estabeleça uma leitura fundamentada na topoanálise. Trilhar esse caminho oferece ao pesquisador o aprofundamento na leitura do espaço, pois, com essa teoria, já se pode averiguar que não se vive em um espaço homogêneo, segundo assevera Foucault, no texto “Outros espaços”:

A obra – imensa de Bachelard, as descrições dos fenomenólogos nos ensinaram que não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas; o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas [...] (FOUCAULT, 2009, 413).

Contudo, a “fenomenologia espacial” proposta por Bachelard ainda permanece vinculada a uma filosofia do sujeito da consciência e, nesse sentido, difere do nosso propósito para o estudo do espaço poético em Mario Quintana voltado para o sujeito da linguagem. De acordo com Luis Alberto Brandão Santos, é interessante pensar tal fenomenologia “segundo um prisma radicalmente cultural e semiótico (ou, se se preferir, hermenêutico), no qual são investigadas as condições que tornam viável o poder de dadas significações espaciais” (SANTOS, 2007, p. 214). A própria relação com o leitor indicia o ponto de partida que vimos considerando para pensar o espaço poético em Quintana, já que, na visão que contempla a consciência criadora, a participação do leitor reside em decodificar a mensagem, mas, com a proposta de desaparecimento do sujeito que escreve para o surgimento da linguagem, a

relação com o leitor, muitas vezes, é a de co-autor, cúmplice na aventura da poesia. Veja-se o poema “O silêncio” de *A vaca e o hipogrifo*:

O silêncio

Convivência entre poeta e leitor, só no silêncio da leitura a sós. A sós, os dois. Isto é, livro e leitor. Este não quer saber de terceiros, não quer que interpretem, que cantem, que dancem um poema. O verdadeiro admirador de poemas ama em silêncio...

(QUINTANA, 2006, p. 176)

Novamente Mario Quintana assinala a importância do leitor na constituição de sua poética, destacando a liberdade de vivenciar a poesia sem a presença de terceiros, sem que haja um direcionamento na leitura. O silêncio é que seria o grande companheiro. A mediação acontece entre “livro e leitor”, ou seja, a fala autoral que organiza o discurso inexistente para que a obra fale diretamente. A experiência não é do agente da escrita que mostra o mundo inventado ao leitor, mas da obra que constitui seu universo, convidando o leitor a viver aquilo que lhe é proposto: a fundação de outro mundo do mundo. Assim, no poema “Instabilidade”, a casa paterna apresenta uma correlação, a princípio, topográfica, principalmente se considerarmos o verbo “reconstruir” na primeira frase e seu sentido imediato de recompor mais uma vez a “antiga casa paterna”. O mesmo ocorre com a frase posterior que traz as imagens descritivas do “caramanchão”, da “mesa de pedra” e das “trepadeiras”. Contudo, as enumerações espaciais vêm através da memória, desmistificando o traço representacional do lugar referente ao passado do poeta. Como bem sabemos, recordar não é revelar fielmente a situação, mas trazê-la transcendida, reinterpretada. Da mesma forma, a referência à alma que teima em habitar as “casas-fantasma” indica a irrealidade assustadora da casa hoje. O adjetivo “fantasma” qualifica a casa no sentido da presença do mistério, do espaço onde o devaneio persiste.

A “instabilidade contemporânea” permitiu que se reconstruísse a “cidade antiga”, todavia, as almas ficaram desmanteladas, divididas entre a nostálgica percepção do espaço contemporâneo, onde as “novas casas” não projetam histórias e nem tampouco trazem mistérios para serem vividos, e o desejo de recordar o espaço da casa paterna, lugar onde ainda se vivencia a atmosfera do ilusório, do vir a ser. A casa, na linguagem quintaneana, é o reduto espacial do imaginativo, portanto, mais passagem e menos permanência. Assim, o espaço da casa em Quintana pode ser visto para além da representação de espaço fechado e de proteção em relação à rua, isto é, pode ser compreendido como um espaço onde a linguagem

não se perpetua por se referir ao passado, mas por ser o lugar da linguagem em constante via de fazer-se.

As várias casas, pensões e hotéis por onde passou Quintana também conduzem para o sentido de espaço-criação. A possibilidade de dar à casa o significado de lugar-criação amplia a noção espacial da casa como acolhimento. Deixa de ter a concretude da edificação e passa à indeterminação, ao espaço ilimitado e contínuo da linguagem, ao “espaço infinito em que repercutem os duplos” – afirma Foucault (2009, p. 51). Esses duplos nada mais são que as dobras da linguagem, pois nesse processo de ressignificação, a linguagem não tem outra alternativa a não ser falar de si mesma ao infinito. Nessa perspectiva, tomar os espaços da casa, da rua e da cidade apenas territorializando-os enquanto espaços representativos da realidade impediria de perceber a constante reinvenção dos efeitos de realidade promovidos pelos quintanares. Importa dizer que a crítica de Quintana, especificamente aquela amparada na leitura representacional dos espaços, notabilizou a diferença entre dados reais e dados imaginários enquanto elemento central. Porém, evidenciou a característica de liberdade estrutural ligada à consciência criadora.

É necessário esclarecer que, ao tomarmos a representação, estamos tratando da específica relação desenvolvida nos estudos sobre o espaço poético em Mario Quintana. Isso porque remontar ao debate filosófico a respeito da representação traria ao nosso trabalho uma ênfase enviesada. O enfoque se dá na questão representacional revista pela lírica do século XX por seu caráter antimimético, segundo considera Hugo Friedrich:

A partir de Baudelaire, a lírica se voltou para a modernidade entendida como civilização técnica. O peculiar desta mudança continuou sendo o de poder adotar uma atitude tanto positiva como negativa. [...] Parece que, nas grandes cidades, a técnica e o conteúdo vital das massas atraem na mesma medida em que atormentam, como se fossem novos estímulos, e trazem, por outro lado, novas experiências de desolação. Pois é destes dois modos que a lírica reage a eles. É um fenômeno difícil de desenredar. Através da lírica, o sofrimento passa à falta de liberdade de uma época, dominada por planificações, relógios, coações coletivas, e que, com a “segunda revolução industrial”, reduziu o homem a um mínimo. [...] Estas coisas têm sido descritas amiúde. Mas parece existir uma relação entre estas experiências e certas características da poesia moderna. A evasão ao irreal, a fantasia que começa muito além do normal, o sentido de mistério deliberado, o hermetismo da linguagem: tudo pode ser talvez concebido como uma tentativa da alma moderna, em meio a uma época tecnizada, imperializada, comercializada, de conservar para si a liberdade e para o mundo o maravilhoso, que nada tem a ver com as “maravilhas da ciência” (FRIEDRICH, 1978, p. 166).

Os exemplos listados por Friedrich expressam a tentativa de a lírica moderna manter sua liberdade criativa numa época extremamente voltada para a observação e intervenção mais direta da realidade. Aliás, o progresso forjava ainda uma ideia de evolução da história, ou seja, o primado da temporalidade em relação à espacialidade. Michel Foucault é quem nos fala sobre a desqualificação do espaço e como a questão da representação estava interligada ao tempo:

Seria necessário fazer uma crítica dessa desqualificação do espaço que vem reinando há várias gerações. Foi com Bergson, ou mesmo antes, que isso começou. O espaço é o que estava morto, fixo, não dialético, imóvel. Em compensação, o tempo era rico, fecundo, vivo, dialético. A utilização de termos espaciais tem um quê de anti-história para todos que confundem a história com as velhas formas da evolução, da continuidade viva, do desenvolvimento orgânico, do progresso da consciência ou do projeto da existência. Se alguém falasse em termos de espaço, é porque era contra o tempo. É porque “negava a história”, como diziam os tolos, é porque era “tecnocrata” (FOUCAULT, 1979, p. 91).

Neste excerto retirado do livro *Microfísica do poder*, Foucault empreende uma discussão sobre os pontos de vista que paulatinamente levaram à preferência da temporalidade, subjugando os termos espaciais a “um quê de anti-história”. Por isso, no “Prefácio” de *As palavras e as coisas*, a categoria do espaço aparece pela primeira vez como dispositivo de leitura. Lendo o já citado texto de Jorge Luis Borges, Foucault observa que a profusão de seres imaginários e reais que Borges faria circular num “espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se”. Questiona, então, onde poderiam esses seres se justapor, “senão no não-lugar da linguagem?” (FOUCAULT, 1990, p. 6-7). O riso que Foucault denuncia diante da leitura do texto de Borges sobre a enciclopédia chinesa se mostra acompanhado de “um mal-estar evidente e difícil de vencer”, pois a percepção era de que haveria “desordem pior que aquela do incongruente”, portanto, uma “desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do heteróclito [...]” (*Ibid.*, p. 7).

Por esse questionamento, Foucault problematiza a relação tempo-espaço e coloca em pauta as reflexões sobre as espacialidades, porque

Metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os

pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder (FOUCAULT, 1979, p. 90).

Nesse sentido, Foucault estimula um debate teórico sobre o espaço. Faz isso por meio de uma cartografia das margens, já que o objeto de estudo de Foucault baseia-se naquilo que é colocado à margem: as prisões, a loucura e a sexualidade. Pensar o espaço proporciona olhar os posicionamentos dos sujeitos e suas linguagens numa perspectiva que considere as relações com o poder. Por isso, Foucault adverte que se “as utopias consolam” porque “elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso”, as heterotopias “inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’” (FOUCAULT, 1990, p. 8). Para o filósofo francês, o embaraço da leitura de Borges residiria justamente na perda “comum do lugar e do nome”, sobretudo porque escapa ao espaço do saber ordenado, ou seja, dos ‘códigos ordenadores’. Daí que não se trate mais de rever a história no sentido tradicional da palavra, mas por meio de uma “arqueologia”, já que, por esse tipo de investigação, observaram-se “duas grandes descontinuidades na episteme da cultura ocidental: aquela que inaugura a idade clássica [...], e aquela que, no início do século XIX, marca o limiar de nossa modernidade” (*Ibid.*, p. 12).

O que se pode depreender dos questionamentos foucaultianos no “Prefácio” de *A palavra e as coisas* é a essencialidade de um debate necessário diante do quadro de teorias que exemplarmente leram a manifestação da linguagem pelas vias da representação. Para Foucault, a Modernidade teria o papel preponderante de fazer desaparecer a teoria da representação como fundamento de “todas as ordens possíveis”. Quer dizer que o período clássico fixava seus estudos ao nível das representações, entretanto, com as novas ciências empíricas, os discursos passam por transformações, modificando os objetos específicos de conhecimento e, sobretudo, a própria condição do homem como objeto de conhecimento, isto é, a própria invenção do homem. A tese foucaultiana assenta-se no espaço da representação, todavia, não a representação pautada por uma ordem em que o quadro de signos é a própria imagem das coisas, mas enquanto “fenômeno de ordem empírica que se produz no homem”. Roberto Machado esclarece:

A representação que o homem se faz a partir deles [objetos das ciências empíricas] não é um aprofundamento daquilo que são esses objetos mas, pelo contrário, seu avesso, sua marca negativa. Os homens, pelo fato de viverem, trabalharem e falarem, constroem representações sobre a vida, o trabalho e a linguagem: essas representações são justamente os objetos das ciências humanas. As ciências humanas estudam o homem enquanto ele se representa na vida na qual está inserida, sua existência corpórea, a sociedade

em que se realiza o trabalho, a produção e a distribuição, e o sentido das palavras. (MACHADO, 1981, p. 145)

De acordo com a colocação de Machado, já não interessa ver o homem segundo a lógica das representações, mas tomá-lo como objeto a ser desvendado pelas ciências humanas. Significa que a representação não é o próprio homem. Na verdade, é o resultado da consciência do homem. Para Foucault, a representação vai ser questionada sobretudo pela filosofia kantiana, visto que, com a modificação no estatuto de homem, a representação seria repensada por uma filosofia que considere o sujeito no âmbito do transcendente. Ainda segundo Roberto Machado, no texto *Foucault, a filosofia e a literatura*:

Descobrir um campo transcendental, fundando o conhecimento no sujeito transcendental, no sujeito humano considerado como constituinte do objeto, como condição de possibilidade, Kant inaugura uma filosofia crítica independente e antagônica de uma metafísica da representação e do ser que caracterizou a filosofia clássica de Descartes até os Ideólogos do século XVIII, uma filosofia que questiona a representação a partir de seus próprios limites, uma filosofia que é uma analítica e não uma análise, uma reflexão sobre as condições do conhecimento cujo lugar está fora do quadro das identidades e das diferenças, uma reflexão sobre as condições de representação. Com Kant, “é a análise do sujeito transcendental que extrai o fundamento de uma síntese possível entre as representações” (MACHADO, 2005, p. 93).

Segundo a filosofia kantiana, “conhecer não é mais sinônimo de representar” – confirma Machado (2005, p. 94). Quer dizer, para que exista conhecimento, é essencial que o fenômeno se mostre ao sujeito enquanto intuição sensível. A filosofia kantiana compreende o espaço enquanto “dado da percepção”. Para Kant, os estudos em filosofia deveriam indagar sobre a existência de certos princípios a priori, os quais seriam responsáveis pela síntese dos dados empíricos. Estes deveriam ser localizados nas duas fontes de conhecimento que corresponderiam ao entendimento e à sensibilidade, de modo que a sensibilidade se define como faculdade de intuição, por meio da qual os objetos são apreendidos pelo sujeito, e o entendimento forneceria o conceito, pois, “por intermédio da sensibilidade são-nos dados objetos e só ela nos fornece intuições; mas é o entendimento que pensa esses objetos e é dele que provêm os conceitos” (KANT, 2001, p. 87). Daí que, na primeira parte da *Crítica da razão pura*, “Estética Transcendental”, Kant dedique-se ao estudo das “duas formas puras da intuição sensível, como princípios do conhecimento a priori, a saber, o espaço e o tempo” (KANT, 2001, p. 89).

De modo sucinto, Kant distingue duas formas de conhecimento: o empírico ou a posteriori e o puro ou a priori, sendo que a primeira forma se refere aos dados fornecidos pela

experiência sensível e a segunda se refere à independência de qualquer experiência sensível, caracterizada pela universalidade e pela necessidade. Assim, quando dizemos “A janela está aberta”, exprime-se um conhecimento que não se pode desvincular de uma impressão dos sentidos, portanto, diz respeito ao conhecimento empírico. De outro lado, quando dizemos que “Todo acontecimento tem uma causa” afirma-se a respeito de qualquer acontecimento (universalidade), e que, necessariamente, todo acontecimento advém de uma causa em quaisquer condições (necessidade). De acordo com o argumento kantiano, a experiência sensível por si não produz juízos necessários e universais. Somente o conhecimento puro ou a priori enriquece e faz progredir. O espaço e o tempo seriam, respectivamente, ‘formas puras da intuição sensível externa e interna’, formas apriorísticas, isto é, independentes da experiência sensível. Na medida em que se trata de intuições a priori, estão mais próximas do significado de representação.

Por intermédio do sentido externo (de uma propriedade do nosso espírito) temos a representação de objetos como exteriores a nós e situados todos no espaço. É neste que a sua configuração, grandeza e relação recíproca são determinadas ou determináveis. O sentido interno, mediante o qual o espírito se intui a si mesmo ou intui também o seu estado interno, não nos dá, em verdade, nenhuma intuição da própria alma como um objeto; é todavia uma forma determinada, a única mediante a qual é possível a intuição do seu estado interno, de tal modo que tudo o que pertence às determinações internas é representado segundo relações do tempo. O tempo não pode ser intuído exteriormente, nem o espaço como se fora algo de interior. (KANT, 2001, p. 90)

Por conseguinte, Kant estabelece uma concepção de espaço enquanto “condição subjetiva da sensibilidade”, assinalando que “todas as relações nas quais os objetos são intuídos como exteriores a nós e, quando abstraímos desses objetos, é uma intuição pura que leva o nome de espaço”. Afirma, portanto, a “realidade empírica do espaço (no que se refere a toda a experiência exterior possível)” e, sobretudo, a sua idealidade transcendental, isto é, o espaço nada é se abandonarmos a condição de possibilidade de toda experiência (KANT, 200, p. 95-96). Todavia, adverte que o espaço não seria um objeto em si ou coisa em si mesma que possa ser considerado existente fora do aparelho cognitivo do ser humano. O espaço e também o tempo, para Kant, são antes o que permite que os objetos sejam representados como tendo forma espacial e temporal. Espaço e tempo, categorias básicas da nossa percepção sensorial, seriam compreendidas sob a forma do sentido externo (espaço), através do qual os fenômenos exteriores nos são dados, e sob a forma do sentido interno (tempo), isto é, da intuição de nós mesmos e de nosso estado interior. Espaço e tempo são categorias

consideradas por Kant como indispensáveis para “o desenvolvimento de sua teoria do conhecimento” – diria Georg Otte (2007, p. 231).

O questionamento introduzido por Kant sobre os limites da representação clássica trouxe como resultado a interrogação antropológica “o que é o homem?”. Para Foucault, Kant observou bem que “as sínteses empíricas devem ser fundadas na finitude do homem”. Na primeira parte de *As palavras e as coisas*, Foucault vai identificar que é o homem que surge no desenrolar das próprias representações e nas distribuições dos signos no seu espaço. Todavia, importa ressaltar que a perspectiva de Foucault sobre a *Crítica da razão pura* repousa no limiar da modernidade, isto é, a crítica kantiana “sanciona assim, pela primeira vez, este acontecimento da cultura europeia que é contemporâneo do fim do século XVIII: a retirada do saber e do pensamento para fora do espaço da representação”, ou seja, essa questão já percorria o pensamento anterior a Kant, mas, foi a sua *Crítica* que a mostrou. (FOUCAULT, 1999, p. 334).

Em outro texto de Foucault, “O que são as Luzes?”, de 1984, o autor não nos deixa esquecer que foi o “acontecimento que se chama a Aufklärung que determinou, pelo menos em parte, o que somos e fazemos hoje” (FOUCAULT, 2013, p. 335). Foucault refere-se à resposta dada por Immanuel Kant em relação à pergunta “O que são as Luzes?”, feita por um periódico alemão ao seu leitor no mês de dezembro de 1784. Diz Foucault que a definição de Kant se deu como uma *Ausgang*, uma “saída”, uma “solução”:

[...] a “saída” que caracteriza a Aufklärung é um processo que nos liberta do estado de “menoridade”. E por “menoridade” ele entende um certo estado de nossa vontade que nos faz aceitar a autoridade de algum outro para nos conduzir nos domínios em que convém fazer uso da razão (FOUCAULT, 2013, p. 337).

Para Foucault, a relevância desse artigo frente à obra monumental kantiana (as três *Críticas*) reside na descrição de Kant da *Aufklärung* enquanto “momento em que a humanidade fará uso de sua própria razão, sem se submeter a nenhuma autoridade; [...] é quando o uso legítimo da razão foi claramente definido em seus princípios que sua autonomia pode ser assegurada”. Nesse sentido, Foucault observaria em Kant um ponto de partida: “o esboço do que se poderia chamar de atitude de modernidade” (FOUCAULT, 2013, p. 340-341).

Hugo Friedrich ressalta que a Modernidade tornou o caráter antirepresentacional uma forma de combater a representação detalhada da realidade. Ao falar de Mallarmé, Friedrich afirma que “a desumanização destrói o triângulo autor-obra-leitor e separa a obra das duas

referências humanas” (FRIEDRICH, 1978, p. 120). Além desse termo, Friedrich ainda fala de outras expressões que identificam o rompimento da lírica moderna com a representação: ‘irrealidade sensível’, ‘destruição da realidade’, fantasia ditatorial, etc. Ao citar o ensaio de Ortega e Gasset, Friedrich afirma que

[...] o traço essencial, mais importante, é a desumanização. Esta se manifesta no abandono de estados sentimentais naturais, na inversão da ordem hierárquica, antes válida entre objeto e homem, deslocando agora o homem para o degrau mais baixo e na representação do homem partindo de um prisma que o faz parecer o menos possível com um homem. “O prazer estético do artista moderno nasce justamente deste triunfo sobre o humano”. A concordância deste ensaio com os programas e as práticas poéticas desde Baudelaire é concludente (FRIEDRICH, 1978, p. 168).

Embora as afirmações de Ortega se direcionassem a um princípio estético geral, elas acabaram sendo transferidas ao fenômeno moderno. A tendência à oposição ao aspecto representacional das manifestações artísticas modernas é o sintoma mais imediato da hegemonia do racionalismo cientificista ainda em vigor no início do século XX. Por isso, Friedrich observa que a “relação da lírica com o mundo” apresentou sempre o resultado de “desvalorização do mundo real”. A possibilidade de uma “lírica mediadora” já não existe, pois agora a lírica moderna “trata amiúde o mundo exterior como uma resistência não assimilada pelo homem. A objetividade se busca, de preferência, no banal e no inferior, pois seu peso atua, aqui, de forma ainda mais oprimente, tornando o homem ainda mais isolado” (FRIEDRICH, 1978, p. 196). O poeta Mario Quintana se valia dos poemas para apresentar aos leitores a sua reflexão sobre a necessidade de representar. No texto “O retrato de Eurídice”, do livro *Da preguiça como método de trabalho*, o poeta questiona metalinguisticamente essa questão:

O retrato de Eurídice

Não sei por que há de a gente desenhar objetivamente as coisas: o galho daquela árvore exatamente na sua inclinação de 47 graus, o casaco daquele homem justamente com as ruguinhas que no momento apresenta, e o próprio retratado com todos os seus pés-de-galinha minuciosamente contadinhos... Para isso já existe a fotografia, com a qual jamais poderemos competir em matéria de objetividade.

Se tivesse o dom da pintura, eu seria um pintor lírico. Quero dizer, o modelo serviria tão-só de ponto de partida.

E se me dispusesse a pintar Eurídice, talvez viesse a surgir na tela um hastil, o arco tendido da lua, um antílope, uma flâmula ao vento, ou uma forma abstrata qualquer, injustificável a não ser pelo seu harmonioso ímpeto em câmara lenta, pela graça da linha curva em movimento, porque Eurídice afinal é tudo isso... É tudo isso e outras coisas que só os anjos e os demônios sabem.

(QUINTANA, 2007, p. 216)

Quintana inicia o texto indagando a respeito de uma preexistente obrigação em representar as coisas que, neste caso, está registrada no verbo “desenhar”: “Não sei por que há de a gente desenhar objetivamente as coisas”. A referência ao verbo desenhar refere-se ao método mais comum e intuitivo de representação, ou seja, a compreensão mais imediata sobre o mundo em que vivemos. Ademais, o desenho remonta ao primarismo da questão representacional, isto é, da necessidade do homem narrar a sua história por meio de figuras (pinturas rupestres). Então, a primeira colocação alude ao simples manejo de desenhar as coisas: “o galho daquela árvore exatamente na sua inclinação de 47 graus, o casaco daquele homem justamente com as ruguinhas que no momento apresenta, e o próprio retratado com todos os seus pés-de-galinha minuciosamente contadinhos”.

A reflexão sobre o representar vai tomando contornos quando o poeta, além de indagar, adverte que a fotografia que simbolizava a objetividade por excelência, pois cumpria o papel de reproduzir fielmente a realidade material, também foi bastante questionada. Para a poesia, fica a liberdade de deslocar, ou melhor, reordenar o real, levando-o a expansões e reinventando-o a partir de uma interioridade ou não. Quer dizer, o questionamento incide na especificidade da palavra poética manifestar algum vínculo com o extralinguístico, ou seja, se as alterações empreendidas no texto literário mantêm relações possíveis com o mundo real. Para Quintana, a resposta surge na frase seguinte: “Se tivesse o dom da pintura, eu seria um pintor lírico. Quer dizer, o modelo serviria tão-só de ponto de partida”. Com isso, a imagem é de junção da possibilidade de retratar o real com a pena da invenção poética. A ideia do “pintor lírico” pressupõe que o retrato a ser realizado não busca a representação, mas a criação de um outro retrato feito via imaginação.

Daí surge a disposição para pintar Eurídice, a bela mulher que encantou Orfeu, filho de Apolo e da musa Calíope. Segundo o mito, Eurídice morre de uma picada de cobra, deixando Orfeu desolado. O cantor com sua lira desce ao Hades para buscá-la. Consegue a permissão de que Eurídice volte se Orfeu, no caminho de volta, não olhasse para trás. Todavia, Orfeu olha e a sua amada desce novamente ao Hades⁸. Diferente do mito, o retrato de Eurídice contempla um hastil (pedúnculo), o arco da lua, um antílope, enfim, “uma forma abstrata qualquer, injustificável a não ser pelo seu harmonioso ímpeto em câmara lenta, pela graça da linha curva em movimento, porque Eurídice afinal é tudo isso... É tudo isso e outras coisas que só os anjos e os demônios saberão”. Daí que o retrato de Eurídice não procure representar

⁸ Cf. BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. 26 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

a mulher, mas interpretá-la a partir de uma leitura fantasiosa, da “abstração” de Eurídice. Porque Eurídice é tudo isso e ainda aquilo que somente anjos e demônios compreendem.

O texto quintaneano “Retrato de Eurídice” evidencia, mais uma vez, a atitude do poeta gaúcho em repensar essa questão que já é moderna desde Baudelaire, a desvinculação com o real – Friedrich o demonstrou. A menção a palavras sinônimas de representação vão sendo revistas: desenho, retrato, pintura. A oposição ao desenho milimétrico das coisas, a observação da objetividade alcançada pela fotografia e a constituição do retrato de Eurídice a partir do desejo de pintá-la liricamente mostram que a técnica utilizada por Quintana se mostra antirrepresentacional. Há, nesse texto quintaneano, um retrato reinventado, metafórico, mais imaginativo do que descritivo. Neste capítulo, por exemplo, mostramos que o soneto I de *A rua dos cataventos* estabelece uma especificidade recorrente em Mario Quintana, a pintura lírica. Segundo a nossa leitura, ali Quintana já anunciava que se trata de reinterpretar os dados de realidade por meio da invenção e não mais da descrição.

A decisão de Quintana em abordar a poesia a partir da invenção, da criação de outra realidade, define um lugar de discurso diferenciado, e, sobretudo, revê a articulação entre espaços reais e espaços imaginários a partir do enfoque antirrepresentacional, o que, até então, parecia um aspecto exclusivo da ressimbolização das ruas de Porto Alegre, da casa paterna, dos inúmeros quartos que são espaços abertos ao mundo da invenção. O texto “O filho morto”, de *Caderno H*, oferece-nos uma reflexão sobre capacidade de invenção desligada da realidade:

O filho morto

Certa noite confidenciei com um homem sensível num daqueles saudosos cafés da volta do Mercado. Aliás sempre nos encontrávamos com agrado da minha parte, porque ele era um poeta mais inteligente, e suas libações não o tornavam monótono ou repetitivo. Seus sonetos me pareciam bons, tinham até um quê de clássico. Compusera um deles em memória de seu filho único, morto na flor da mocidade. Foi naquela noite que ele o recitou para mim, enquanto as lágrimas lhe corriam pelas faces. E aconteceu que, tempos depois, numa espera de bonde, um jovem que estava fazendo serviço militar apresentou-se-me como filho daquele angustiado poeta amigo. Senti-me ilaqueado em minha boa-fé, como vulgarmente se diz, e, na primeira vez que encontrei o poeta, fui logo dizendo:

– Mas Oscar! Como é que tiveste a coragem de me impingires aquele soneto em memória de teu filho vivo?

E ele, com toda a sinceridade:

– Era pra que se morresse.

A resposta, como se vê, foi num estilo nada clássico... mas que mundos e fundos havia nela! A verdade do mundo poético não tem de dar satisfações à verdade do mundo real – eis aí uma tese a defender. Mas fique o leitor descansado: eu não pretendo provar coisa nenhuma... Estou modestamente fazendo uma afirmação.

Nessa historieta, Quintana coloca a surpresa diante da situação que parecia corresponder à tragicidade vivida pelo poeta que lamenta a morte precoce do filho, transfigurando a sua dor real em poesia. Todavia, descobre tempos depois que o filho daquele poeta era vivo e surpreende-se com o amigo ao abordá-lo sobre a fantasiosa morte do filho deste: “– Mas Oscar! Como é que tiveste a coragem de me impingires aquele soneto em memória de teu filho vivo?/ E ele, com toda a sinceridade:/– Era pra que se morresse”. Do quadro da situação, o poeta Quintana reflexiona e conclui: “A verdade do mundo poético não tem de dar satisfações à verdade do mundo real – eis aí uma tese a defender. Mas fique o leitor descansado: eu não pretendo provar coisa nenhuma... Estou modestamente fazendo uma afirmação”. A menção à verdade do mundo real *versus* verdade do mundo poético esclarece que, para Quintana, a relação entre um mundo e outro não são equivalentes, como se um dependesse do outro. A referência ao real não pode ser uma prova. A realidade da obra passa ao largo da realidade em si, não só pelo uso da função emotiva da linguagem, mas, porque o processo de apagamento do eu que escreve nega a estabilidade da tradição da literatura em representar o espaço.

O texto de Quintana discute o caráter mimético, o olhar automatizado para o cotidiano, e cria flagrantes poéticos de cenas tão triviais que aguça o leitor na busca dessa outra realidade originada na leitura do poema. Roland Barthes, ao observar as “forças” da literatura, principalmente a força sógnica na desestabilização do corpo de prescrições e hábitos da linguagem comum, possibilita diferentes modos de leitura. Ao refletir sobre vários assuntos em diversos matizes, Barthes proporciona uma concepção de espaço gerada pelo constante deslocamento. Destaquemos aqui a observação que ele apresenta em *Aula*, conferência proferida em janeiro de 1977, para compreendermos tal questão.

Barthes diz que somente a literatura seria capaz de “trapacear com a língua, trapacear a língua”. Afirma que a literatura se vale de três forças: *mathesis*, a força dos saberes; *mimesis*, a força da representação; e *semiosis*, sua força sógnica. Ao chamar atenção para a capacidade da literatura em representar o mundo através da mimesis, Barthes nos mostra que existe aí uma complexidade, uma vez que o “real não é representável”, ou seja, o real é “demonstrável” tendo em vista o descompasso entre a “ordem pluridimensional do real” e a “ordem unidimensional da linguagem” (BARTHES, 2004, p. 18-29). Vejamos o excerto de Barthes:

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a Literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável - mas somente demonstrável - pode ser dito de vários

modos: quer o definamos, como Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca render-se. (BARTHES, 2004, p. 22)

Nesse sentido, Barthes afirma a não coincidência topológica entre literatura e mundo, e, portanto, argumenta que o caráter polissêmico da literatura advém de uma questão espacial. Sendo assim, a linguagem verbal parece naturalmente mais apta a exprimir as relações espaciais do que qualquer outra espécie de relação. A literatura resistiria à analogia direta com o real, embora parta dessa analogia como objeto de desejo e precise da infinita e impossível relação de similaridade com o real. Significa dizer que a mimesis, força da representação, deslocaria a realidade dos paradigmas instituídos pelo senso comum e pelos poderes que oficializam as ordens. Barthes chama a atenção para o espaço das palavras que merece uma observação mais detida em vez de simplesmente oferecer uma análise descritiva, sobretudo porque, com Barthes, aprendemos que os espaços na linguagem literária não figuram de modo acessório no discurso, e sim, como potencialidades que possibilitam revisar as ideologias, ressignificando-as.

Além de *Aula*, Barthes se ocupa da discussão sobre o real em outros textos, já que a possibilidade e as condições da representação da realidade na literatura permeiam sua obra de forma recorrente. Entre esses textos, “O efeito de real”, publicado em *O rumor da língua*, foi bastante lido e comentado por muitos estudiosos de várias áreas. Nesse texto, Barthes analisa o efeito de real a partir de um conto realista de Gustave Flaubert, “Um coração simples”. Nele, Barthes examina como determinados elementos, que não possuem função direta na narrativa, não se incluem sem razão no texto. A frase destacada por Barthes refere-se a um barômetro que não teria utilidade nenhuma: “um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas” (*apud* BARTHES, 2004, p.181). Para o teórico francês, o barômetro seria o objeto insignificante, elemento que, inserido no texto, revela-se índice de uma realidade exterior. Portanto, passa a ideia de que a descrição suscita elementos que não se integram ao todo narrativo, tendo o aspecto de artificialidade reduzido, o que promoveria o efeito de real.

Barthes parece demonstrar preferência por escritores que se recusam a espelhar a sociedade como ela imagina se ver, ou ainda, por aqueles que “desarranjam” essa imagem. Todavia, houve quem visse nessa abordagem barthesiana uma tentativa de preservar “a idéia modernista da obra de arte como desenvolvimento autônomo da sua própria necessidade

interna, invalidando a velha lógica da semelhança e da referencialidade”, assevera Jacques Rancière (2010, p.76). No artigo, “O efeito de realidade e a política da ficção”, Rancière questiona a interpretação do ‘efeito de realidade’ oferecida por Barthes, buscando examinar a experiência literária do realismo a partir de uma política da ficção:

A ficção designa certo arranjo dos eventos, mas também designa a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos. Isso não é uma questão de relação entre o real e o imaginário. Isso é questão de uma distribuição de capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver, o que podem experienciar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos. Este é o caso do conto ao qual se refere Barthes, “Um coração simples”, de Flaubert. O barômetro não está lá para comprovar que o real é o real. A questão não é o real, é a vida, é o momento quando a “vida nua” — a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim — assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados (RANCIÈRE, 2010, p. 86).

De acordo com Rancière, o efeito de real, na visão barthesiana, é tomado como excesso descritivo, elemento considerado supérfluo e inútil. No excerto destacado, o filósofo explicita que não se trata de “relação entre o real e o imaginário”, mas daquilo que “os indivíduos podem experienciar”. Para Rancière, interessa discutir o teor político do excesso realista para além da lógica clássica da representação, estabelecendo uma nova leitura da relação da experiência enquanto testemunho de um mundo que não estaria subordinado à coerência narrativa. Desse modo, a crítica dirigida ao texto barthesiano refere-se ao esquecimento da dimensão política, pois, segundo Rancière, “Barthes analisa o ‘efeito de real’ da perspectiva ‘modernista’, igualando modernidade literária, e seu significado político, com a purificação da estrutura do enredo, descartando as imagens parasíticas do ‘real’” (RANCIÈRE, 2010, p. 81).

Portanto, não se trata de dizer qual abordagem é mais adequada para examinar o efeito de realidade no texto literário, mas de evidenciar a problematização que existe em torno do discurso da representação e, sobretudo, ter presente a ideia de quão variável se mostra a reflexão sobre a mimese. Para o trabalho que ora se pauta na percepção do real em Quintana para além do discurso da representação, é necessário que compreendamos o desenrolar das discussões sobre o discurso representacional.

O texto “O filho morto” elucidada a observação profunda que o poeta desenvolve a respeito da questão representacional. Da mesma forma, a ideia de uma consciência interna que dirige o discurso é repensada pela via do leitor que se encarrega de continuar a viagem poética. Chega-se, assim, à possibilidade de redefinirmos a acepção de espaço poético relativa à obra quintaneana, muitas vezes veiculada pelo tom de desilusão da vida presente em relação

ao passado impregnado de recordações e vivências. Estamos assim considerando o espaço poético em Quintana a partir da noção de espaço que revitalizou o discurso contemporâneo. Nessa perspectiva, buscamos ler o espaço segundo observa Foucault em “Linguagem e literatura”:

[...] a linguagem é espaço. Tinha-se esquecido isso simplesmente porque a linguagem funciona no tempo, é a cadeia falada que funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é tempo, seu ser é espaço. Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma. Espaço porque a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, a concordância entre as palavras ao longo da cadeia falada obedecem, mais ou menos, às exigências simultâneas, arquitetônicas, por conseguinte espaciais, da sintaxe. Espaço, enfim, porque, de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, portanto, por uma série de operações definidas em um conjunto, por conseguinte, em um espaço (FOUCAULT, 2001, 168).

Foucault aponta que o momento atual, “seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso”, pois o mundo se apresenta como uma “rede que religa pontos e que entrecruza sua trama”, assevera Foucault no texto “Outros espaços” (2009, p. 411). Nesse mesmo texto, Foucault comenta sobre a obra de Bachelard e observa que o fenomenólogo soube ver um espaço repleto de qualidades e não um espaço vazio, o espaço dos nossos devaneios, espaço do alto, espaço do baixo, enfim, espaços que privilegiam o ‘dentro’. Mas, para Foucault, interessa trabalhar agora os espaços de fora:

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos (FOUCAULT, 2009, p. 414).

E assim pensamos se Mario Quintana, ao tomar o cotidiano e sobretudo a relação com a linguagem dita real, estaria apenas representando-o por meio da linguagem literária ou se rerepresenta os espaços da rua, da casa e da cidade transgredidos. Trata-se de ver além do real, isto é, a ‘dimensão sagital’, segundo adverte Foucault: “A obra só existe na medida em que, a cada instante, todas as palavras estão voltadas para a literatura, são iluminadas por ela e, ao

mesmo tempo, porque a literatura – que, no entanto, desde a primeira, sustenta cada uma de suas palavras – é conjurada e profanada” (FOUCAULT, 2005, p. 144).

A abertura semântica da categoria do espaço enriquece o debate, mas provoca também uma dificuldade de sistematização de um viés crítico. Como o estudo da categoria espacial abarca diversas áreas do conhecimento, a colocação de Luís Alberto Brandão Santos deve ser sempre observada como princípio norteador para não nos perdermos na amplitude da discussão:

[...] a feição transdisciplinar do conceito de espaço é fonte não somente de uma abertura crítica estimulante, já que articulatória, agregadora, mas também de uma série de dificuldades devidas à inexistência de um significado unívoco, e ao fato de que o conceito assume funções bastante diversas em cada contexto teórico específico (SANTOS, 2007, p. 207).

A própria fluidez no conceito de espaço se deve à reconfiguração do conhecimento em variadas circunstâncias históricas. Nesse sentido, não buscamos revisar a categoria do espaço segundo suas aparições em outras áreas como a Física, a Astronomia, etc., pois poderíamos incorrer em leituras superficiais do espaço poético quintaneano, um espaço complexo, rico e lugar de uma experiência pessoal singular. Interessa, para a análise do espaço poético em Quintana, vislumbrar o espaço que surge quando a palavra literária registra o acontecimento aparentemente real e o aloca em novos sentidos. Um exemplo disso é a noção de geografia poética desenvolvida em Mario Quintana, cuja ênfase reside na leitura dos poemas que exploram a força simbólica da rua e da cidade de Porto Alegre. Importa o espaço em que o poeta caminhante recria lugares até chegar ao mapa subjetivo, tal como no poema “O verso”:

O verso

O verso é um doido cantando sozinho.
Seu assunto é o caminho. E nada mais!
O caminho que ele próprio inventa...

(QUINTANA, 2008, p. 145)

Quintana traz no texto o caminho da viagem das palavras, do poder inventivo de cada uma delas. Pode ser que o caminho explicita a geografia poética, sendo compreendido pelo constante trilhar no espaço da vida cotidiana e pela viagem ao cosmos ao lado das estrelas, das nuvens e seus inúmeros anjos, num constante recriar de universos. Todavia, cabe ainda o “caminho que ele próprio inventa”, caminho que instaura um modo de dizer e, também, de não-dizer. É, assim, o caminho do verso, o caminho da poesia que segue reinventando-se. Pelo motivo do caminho, espaços são descobertos e percorridos por Quintana, mapas são

criados, seja o mapa poético da cidade de Porto de Alegre, seja o mapa das nuvens que guia o poeta em suas andanças. Enfim, o caminho que o poeta escolhe é de não repetir nenhuma dicção, mas de descortinar um universo tão surpreendente quanto aquele obtido pela observação da realidade mais direta. Cabe ao poeta tomar a realidade como ponto de referência para, posteriormente, rerepresentá-la a partir do espaço da linguagem e livre de uma consciência interna dominante.

Capítulo II

O ESPAÇO POÉTICO EM QUINTANA: DA ARTICULAÇÃO DE ESPAÇOS REAIS E IMAGINÁRIOS À INSTITUIÇÃO DE UMA MITOLOGIA

Em capítulo anterior, observamos o espaço ocupado por Quintana na cena literária brasileira. A nossa reflexão buscou concentrar-se inicialmente na discussão que se pretende realizar a respeito de uma interpretação da linguagem quintaneana a partir dos estudos das espacialidades. Procuramos trazer à baila o conceito de espaço amparando-nos numa crítica transversal, ou seja, para além da noção topográfica e cosmográfica de espaço. Ao partirmos de uma análise do soneto I de *A rua dos cataventos*, buscamos esquadriñar os possíveis caminhos interpretativos que o texto poético enseja, tendo em vista a ênfase de Quintana sobre a articulação entre espaços reais e imaginários e fundamentando os estudos sobre as espacialidades na linguagem do poeta em questão.

Posterior a isso, passamos à observação da categoria espaço, buscando eleger a melhor noção de espaço para os estudos de poesia. A feição transdisciplinar do espaço, por um lado, possibilita uma abertura crítica instigante, mas, por outro, pode apresentar “dificuldades devido à inexistência de um significado unívoco”, pois, “distintas orientações epistemológicas” conformariam funções diversas devido a contextos teóricos específicos – segundo observou Luís Alberto Brandão Santos (2007, p. 207). Alguns teóricos vieram dialogar conosco, auxiliando-nos a pensar a categoria do espaço, sobretudo no que se refere à discussão da linguagem antes associada a determinações individualizantes do eu (história ligada ao *cronos*) e, posteriormente, pensada para além da determinação, portanto, pensada ao infinito (história ligada ao *topos*).

Para este capítulo, interessa averiguar a visão de alguns críticos a respeito da atitude poética de Mario Quintana em promover o constante cruzamento espacial das instâncias do real e do imaginado. Isso porque vislumbramos que a recepção crítica esteve atenta a esta especificidade discursiva no poeta gaúcho, embora tenha preferido a ênfase no percurso literário de Quintana a partir de influências simbolistas, ao progressivo aprofundamento do cotidiano e ao mistério da existência tratado com uma familiaridade por vezes objetiva, nem por isso, menos sensível e minuciosa. Dessa forma, gostaríamos de contribuir para a fala crítica e, sobremaneira, indicar uma leitura da poesia brasileira a partir dos estudos sobre o espaço. Para tanto, a seleção dos textos críticos partiu da proximidade com a temática abordada nesta pesquisa, o conhecimento mais denso da fala poética quintaneana relacionado

a essa estratégia de articulação entre os universos reais e imaginados. Os textos de Fausto Cunha, Gilberto Mendonça Telles, Regina Zilberman, Tania Franco Carvalhal, Paulo Becker, Solange Yokozama e Maria da Glória Bordini dialogarão conosco, auxiliando-nos na reflexão sobre o espaço vivenciado por Quintana.

2.1 Mario Quintana e a crítica: revisitando falares

Ao revisitar a crítica de Mario Quintana no que tange aos espaços poéticos, é necessário esclarecer que não se trata de revisar o discurso crítico a partir do garimpo de vozes dissonantes e, tampouco, consonantes na tarefa de ler a poesia de Quintana. Na verdade, o presente tópico justifica-se pela constante pergunta quando começamos a investigação das espacialidades na poesia desde o período de docência em instituição superior: até que ponto a fortuna crítica, ao perceber essa articulação entre espaços reais e imaginários, teria observado a espacialidade para além da referência ao espaço topográfico representado (rua, casa, cidade, quarto), ou ainda, teria compreendido o espaço poético para além da representação? Dito de outro modo, importa dialogar com alguns críticos que souberam ver o permanente entrecruzar de mundos, e, desse modo, refazer o percurso que, embora tenha sido apontado, não fora observado com aprofundamento espacial para melhor compreensão da obra poética de Quintana. Além disso, o diálogo auxilia-nos no conhecimento mais denso da fala poética em questão. Para tanto, o critério adotado em relação aos textos teórico-críticos parte de uma seleção que se aproxima da temática abordada nessa pesquisa.

Em capítulo anterior, discutimos a eleição do espaço pelo poeta Quintana como uma das formas de rever a caracterização neo-simbolista, já que esse tipo de abordagem deu a Mario Quintana a faculdade de explorar os temas em um tom penumbrista, contudo, em forma moderna. Nesse sentido, compreender o modo pelo qual os quintanólogos perceberam a enfática articulação entre o espaço real e o imaginado pode trazer à recepção de Quintana um melhor conhecimento de sua obra. Além disso, o mote da simplicidade que, em Mario Quintana, assume uma infinidade de matizes, auxilia a repensar a articulação entre espaços reais e imaginários. Isso porque, ao tratarmos desse aspecto tão abordado pelos críticos, uma nova leitura do espaço poético em Quintana poderá surgir. A frequência em três pontos observados na leitura das vozes críticas conduzirá a nossa revisão. São eles: a marca cotidiana enquanto universo peculiar, o uso de expressões verbais simples e a facilidade de comunicação com o leitor. A partir da observação desses itens, poderemos chegar a um denominador comum sobre o trânsito entre espaços reais e imaginários.

Iniciemos, pois, referindo-nos aos textos de Tania Franco Carvalhal, reconhecida estudiosa da obra de Mario Quintana. No volume 6 da série Autores Gaúchos do Instituto Estadual do Livro (RS), Tania Carvalhal foi responsável pelo estudo crítico da poesia de Mario Quintana, espécie de biografia histórico-estilística do poeta gaúcho. Num breve texto, a autora arrola os vários aspectos observados por ela como sendo estritamente fundamentais na leitura do poeta Quintana. Intitulado “Quintana, entre o sonhado e o vivido”, o texto constrói-se de trechos de poemas alinhavados com a pertinente fala da crítica. E, segundo o próprio título, ressalta em vários momentos o desdobrar-se de uma poesia inventada nas proximidades do vivido e do sonhado. Já no princípio do texto, Carvalhal chama a atenção para isso:

Em seu mais recente livro – *Lili inventa o mundo* – Mario Quintana declara que “uma vida não basta apenas ser vivida: também precisa ser sonhada”. Nesta afirmação o poeta parece resumir sua obra, **constante transposição da experiência vivida para o domínio do sonho**, numa rara “consustanciação entre viver e cantar”, já apontada por Augusto Meyer. A poesia de Quintana é o lirismo que anda no ar, o poético disperso no mais prosaico e no mais onírico, que ela consegue catalisar. Na rotina e no sonho, no riso e na lágrima, seus “quintanares” nos vão dizendo sobre tudo aquilo que paira na superfície, sobre a face mais exterior das coisas ou o sentido mais evidente de um gesto e, simultaneamente, vão desvelando o que, no fundo, se trama. (CARVALHAL, 1984, p. 16, grifo nosso).

Carvalhal menciona a intrínseca relação entre viver e sonhar em Mario Quintana afirmando que tal relação “parece resumir sua obra”. Logo em seguida, constata a “transposição da experiência vivida para o domínio do sonho” enquanto marca indelével da poesia quintaneana. De acordo com essa visão, a capacidade de articulação entre mundos reais e imaginários apareceria como tônica poética em escritores que, assim como Quintana, procuram entender o espaço poético a partir da articulação entre esses mundos. É o que diz Antonio Candido na “Introdução” do livro *Estrela da vida inteira*, de Manuel Bandeira, quando considera que uma das formas de se pensar a lírica de Bandeira passa pela “evidente fixação do poeta com os espaços vividos e imaginados: o quarto, a sala, a casa, o jardim, a cidade, a rua; depois os ambientes de sonho, as paragens remotas, as vastidões da fantasia” (CANDIDO, 1965, p. 06). O diferencial em Mario Quintana, e aí nos coadunamos com o posicionamento de Tania Carvalhal, estaria no fato de que a articulação entre os espaços reais e imaginários informa sobre “tudo aquilo que paira na superfície, sobre a face mais exterior das coisas ou o sentido mais evidente de um gesto” (CARVALHAL, 1984, p. 16).

O estudo desenvolvido por Tania Carvalhal vai aos poucos acrescentando as especificidades de uma poesia elaborada em um contínuo movimento de abertura para o mundo cotidiano, onde o poeta recolhe certa identificação com o alheio e o recria de modo

mágico. Diz a autora: “em permanente ‘estado poético’ Quintana parece não escolher assunto: todos lhe servem, tudo que existe é poético na sua percepção feiticeira” (CARVALHAL, 1984, p. 16). Nesse particular, mostra a face angulosa do poeta que se incumbem de refazer, no poema, “a dualidade mesma de uma aparência simples a velar sua real complexidade” (*Id.*, 1984, p. 16). Resulta, assim, na configuração de uma linguagem agenciada pela experiência de vida e imaginação criadora. Na visão de Tania Carvalhal, instaura-se um universo poético próprio que se manifesta numa voz ímpar, revelando a produção de um espaço no qual “os significados são como seres míticos, de uma extrema imprecisão, e a um certo momento tornam-se sempre os significantes de outra coisa: os significados passam, os significantes ficam. A procura pelo significado não pode ser senão um procedimento provisório”, assevera Barthes (1994, p. 443 apud BRANDÃO, 2007, p. 213).

A ênfase na experiência de vida, revista pela imaginação criadora, traz para a crítica de Quintana a percepção de estado poético permanente, o que, em certa medida, flagra a atmosfera de contínua criação, mas, encampa um ponto de vista direcionado para a voz do autor que, mesmo sendo múltiplo e vário, reivindica uma instância interior. Modula, portanto, o percurso de Quintana à produção baseada na consciência criadora. Por isso, a abordagem do espaço poético concentra-se na percepção dessa instância discursiva, ou seja, o espaço representa a percepção desse eu diante do dado de realidade. Assim, ao identificar o movimento aberto ao cotidiano, Tania Carvalhal segue assinalando os vários microespaços (as ruas, as esquinas, a casa) como cenários onde a voz poética acontece. Reconhece que a apropriação do espaço ‘rua’ sintetiza a visão de um espaço eleito para o acontecimento poético.

Segundo afirma Carvalhal, o espaço rua, “está a indicar a inclinação do poeta para reproduzir um universo particular, em íntima consonância com o seu interior” (CARVALHAL, 1984, p. 17). A autora busca compreender, por meio da circunscrição de alguns territórios poéticos, a formulação da consciência criativa de Mario Quintana. Para a nossa pesquisa, o referido estudo crítico contribui na medida em que apresenta algumas questões relativas aos espaços poéticos enquanto elementos determinantes na voz inconfundível de Quintana; todavia, em relação ao tratamento da consciência criadora, o nosso enfoque passa por outra via, a via do ser de linguagem que aponta para o apagamento do agente subjetivo. Embora se trate de um texto que tem o intuito de apresentar ao leitor o poeta gaúcho e as características mais evidentes, não deixa de aprofundá-las. Empreende, portanto, uma leitura das várias atmosferas onde repousam os temas preferenciais trabalhados por Mario Quintana.

Haveria ainda outro texto de Tania Franco Carvalhal que também importa assinalar aqui. Referimo-nos ao “Prefácio” do livro *Poesia completa de Mario Quintana*, organizado por ela e publicado pela Editora Nova Aguilar. Na apresentação que a autora faz da obra de Quintana intitulada “Itinerário de Mario Quintana”, Carvalhal indica a necessidade de rever algumas características que frequentemente seriam relacionadas à poesia quintaneana e, se melhor observadas, apontariam “justamente para seu avesso”. Um dos exemplos seria a atribuição da simplicidade aos versos de Quintana, muitas vezes lida na chave da espontaneidade, ou seja, deixaram de perceber o trabalho meticuloso e consciente do poeta diante da matéria poética. Nessa perspectiva, reconhece que a “limpidez” que Mario Quintana consegue na construção de sua voz leva à percepção de uma linguagem respaldada na trivialidade cotidiana. Na verdade, Carvalhal não questiona o fato de a linguagem revestir-se de formas coloquiais, mas chama a atenção para aquilo que ela considera fundamental: a consubstanciação entre vivido e sonhado.

A autora volta a assinalar, no “Prefácio”, a importância da articulação entre espaços reais e imaginários como tonalidade preferencial da voz lírica de Quintana. Sublinha que, ao longo da trajetória, o poeta soube apropriar-se “do que lhe convinha para transformar em ‘quintanares’”, e, com isso, “alcançou depurar a expressão de maneira que ela fluísse sem empecilhos e ecoasse fortemente nos ouvidos do leitor” (QUINTANA, 2005, p. 13). Da mesma forma que no texto anterior “Quintana, entre o sonhado e o vivido”, neste ‘Prefácio’, a autora também tece a respeito das características centrais observadas na leitura da poesia uma espécie de apresentação. Todavia, dialogando com outros ‘quintanólogos’, a autora busca rever os aspectos que aquilataram a poesia de Quintana pelo veio da aparente simplicidade, redimensionando-os a partir de um traço considerado elementar na criação poética de Quintana: “o da consciência poética. A reflexão sobre a poesia, sobre sua natureza e seu fazer, está presente desde o primeiro livro, *A rua dos cataventos*, de 1940” (*Idem*, 2005, p. 14). Se o livro primeiro já contempla a discussão frente ao ato de escrever, conforme expusemos na leitura do soneto I anteriormente analisado, então, em *A rua dos cataventos*, é possível visualizar nitidamente uma teoria poética surgir, demarcando o lugar de discurso, o espaço eleito para a escrita da vida.

Nesse sentido, para Carvalhal, a configuração do espaço que o poeta ocuparia na série literária brasileira passa pela existência de uma consciência crítica e meticulosa com relação à obra. A crítica de Carvalhal ilumina a questão da singularidade da voz poética de Mario Quintana no período em que a maioria analisava o poeta pelo viés específico do neo-simbolismo. Contudo, enfatizou a leitura da consciência poética que vigora ainda nos estudos

atuais sobre Quintana, sobremaneira àqueles direcionados para o espaço poético. Assim, revisitar os textos de Tania Franco Carvalhal possibilita a compreensão do discurso crítico oposto aos discursos que viram tão somente o poeta das circunstâncias. Além de importante material sobre o poeta gaúcho, os textos de Carvalhal trazem à baila tanto os singulares aspectos percebidos por ela na leitura da poética quintaneana quanto na edificação de uma crítica baseada prioritariamente no estudo cuidadoso da linguagem. Quando iniciamos nossas primeiras investigações sobre o espaço ocupado por Quintana e se já havia alguma ressonância sobre o assunto no panorama da moderna poesia brasileira, encontramos na voz crítica de Carvalhal a necessidade de refletir constantemente sobre os posicionamentos teóricos que geralmente assumimos diante da produção poética. Explicando melhor, na leitura de poesia, o crítico deve dispor seu olhar na força simbólica da linguagem, exercitando assim a criticidade e a prática analítica, conforme considera João Alexandre Barbosa num ensaio sobre o método crítico de Antonio Candido:

Não é o crítico que transforma o elemento externo em interno mas, sim, o próprio processo de construção da obra, a ele cabendo a habilidade de fisgar a transformação, que é sempre o resultado de uma prática analítica ancorada na consciência da linguagem literária. Para o crítico, não há, segundo leio o autor, preferência possível: a sua atividade se passa por entre as tensões suscitadas pelo movimento de internalização que é a obra literária [...] (BARBOSA, 2002, p. 142)

Mesmo que o excerto se refira ao método crítico de Antonio Candido, podemos dizer que se enquadra perfeitamente na discussão aqui apresentada, pois constitui a relação de cada crítico literário diante do texto que se constrói complexo e termina por desdobrar-se nas malhas da análise poética empreendida em várias camadas significativas (semântica, sintática, mórfica e fônica). A crítica desenvolvida por Tania Carvalhal em relação aos textos quintaneanos ajusta a observação da sutil forma com que Mario Quintana converte a imagem cotidiana em poesia e impede o equívoco de confundirmos a “cristalinidade” trabalhada por Quintana na linguagem com o chavão da simplicidade. Portanto, a proposta de Carvalhal para os quintanares, em ver, com veemência, o entrecruzar de universos reais e imaginados como constituintes da linguagem quintaneana, evidencia uma leitura dos espaços poéticos voltada para a noção topográfica. Mesmo que essa topografia se constitua a partir da imaginação e resulte na caracterização da poesia de Quintana, a reflexão converge sempre para a consciência criadora desses espaços, os quais são revitalizados metaforicamente.

Nos dois textos de Carvalhal aqui apresentados, notamos que a autora considera a “transposição da experiência vivida para o domínio do sonho” sob a forma de um recurso

inconfundível utilizado por Quintana em sua criação poética. Assevera que o poeta vê a “necessidade de criar um universo exclusivo em íntima consonância com o seu interior”, ou seja, um lugar simbólico, espaço onde os temas e os motivos são retratados pelas impressões de vida catalisadas pelo olhar feiticeiro do poeta. Quer dizer, Carvalho menciona que a articulação entre experiência vivida e imaginação criadora seria um procedimento sutil que ilumina a linguagem poética. Veja-se o que a autora diz no prefácio de *A rua dos cataventos* na reedição de Quintana organizada por ela:

Se simbolicamente as ruas representam um espaço de liberdade e de vida dinâmica, trata-se também de um mundo reduzido, expresso nos diminutivos, na ciranda, nas valsas antigas. Essas ruas, de que o poeta se converte em observador singular, pertencem a um tempo anterior, o da infância, referência primordial do livro (QUINTANA, 2006, p. 8).

De acordo com Tania Carvalho, o espaço da rua como representação do espaço de liberdade e vida também trata da simbolização do tempo que, frequentemente, remonta ao período da infância. Dessa forma, a leitura de Carvalho observa a feição pessoal que o poeta dá ao espaço da rua, mas, sobremaneira, como o poeta aborda tal espaço pelo viés hermenêutico das expressões da subjetividade. De fato, a primeira percepção quando lemos Quintana reside na relação entre sujeito lírico e os espaços da rua, da cidade, da casa. Neles, as representações das paisagens são interligadas às lembranças da infância, portanto, reconstruídas no cotidiano. O tempo cotidiano em Quintana oferece, muitas vezes, abrigo para o eu-lírico nostálgico. Quer dizer, o axioma de que a recordação atualiza a experiência adquire na poesia quintaneana o caráter da subjetividade marcando a poética, segundo se vê na crítica de Carvalho. Nesse sentido, o aspecto da subjetividade é compreendido na tessitura dos espaços em que história e memória se entrelaçam, pois, segundo assinala Michel De Certeau:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo (DE CERTEAU, 1998, p. 189).

Por esse viés, a ruazinha quintaneana ganha contornos e assume a semântica de um lugar recortado por experiências singulares de vida, representação de “lugares vividos como presenças de ausências”, diria Michel De Certeau (1998, p.189). O espaço rua, eleito no percurso de Quintana, convida o leitor a também particularizar o olhar nesse espaço de partilha e convivência com o outro. Somado a essas questões é que o presente estudo objetiva compreender os espaços poéticos a partir do conceito hoje atribuído ao campo teórico das

espacialidades, haja vista que recentes pesquisas na área das ciências humanas mostram uma “reafirmação do espaço na teoria social crítica”, afirma Edward Soja (1993), ou ainda que “o espaço parece, pois, transformar-se no modo privilegiado de pensar e agir”, portanto, “pensar que as representações sociais do espaço adquiram cada vez mais importância e centralidade analíticas”, diz Boaventura de Sousa Santos (2000, p. 194).

Tendo em vista que o enfoque espacial já não se caracteriza apenas como categoria de realidade para efeito de análise literária, mas, admite uma abordagem do espaço enquanto processo interpretativo e/ou modelo de leitura, percebemos a necessidade de reler os espaços poéticos quintaneanos para além da representação. Os textos de Carvalhal já assinalavam essa urgência, modulando sua crítica em torno da transposição entre espaço cotidiano e espaço imaginado como elemento central na poesia do poeta gaúcho. Com efeito, para falarmos de espaço em Mario Quintana, a abertura para o distinto cenário do cotidiano constitui a porta de entrada, uma entrada no universo por onde o poeta registra a sua passagem, e a partir do qual apreende a atmosfera propícia para o acontecimento poético.

Os trabalhos de Tania Carvalhal aprofundam o tratamento sobre a poesia quintaneana, identificando um universo poético que se ajustaria à proposta de uma consciência criadora. Segundo Carvalhal, a característica de falar sobre o processo criativo e de refletir sobre ele metalinguisticamente resulta na definição de uma postura marginal do poeta gaúcho, ou seja, “entre outras figurações, ele é o ‘idiota da aldeia’, um caminhante, um saltimbanco de circo, seu próprio ‘Frankenstein’” (CARVALHAL, 2006, p. 25). Qualquer estudo sobre Mario Quintana certamente passará pelas leituras de Carvalhal, visto que a autora explora em minúcias a obra quintaneana. Todavia, a leitura dessa obra poética a partir da plena consciência sobre o texto repercute ainda a força da representação ao observar os espaços mais frequentados como a casa, a rua e a cidade.

Busquemos, agora, observar o trabalho crítico de Yokozama, *A memória lírica de Mario Quintana*. Neste, alguns posicionamentos advindos do questionamento central do espaço eleito pelo escritor para o acontecimento da fala poética auxiliam na revisão do espaço poético em Quintana. O texto de Solange Yokozama é fruto de uma tese de doutoramento em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O foco da pesquisa de Yokozama volta-se para o estudo da memória lírica, isto é, busca sublinhar o modo como a poesia de Mario Quintana vincula-se a uma tradição literária moderna e modernista, contemplando a relação entre autor/poesia moderna e a memória individual do autor que, ao fazer uma poesia de ressonâncias íntimas, recriou sua memória, transfigurou a experiência vivida.

Ao se valer dos espaços de memória, Yokozama refaz o percurso do poeta gaúcho pelas vias da representação da voz de Quintana à época vivida por ele e, sobretudo, mostra que o principal aspecto advindo da percepção espacial da memória seria o registro lírico do cotidiano, por meio do qual o progressivo devir-criação caracteriza a relação do poeta com a tradição e seus contemporâneos. Vemos aqui, portanto, a eleição de um lugar de discurso.

Uma das primeiras observações refere-se ao fato da publicação de “um livro de sonetos quando o verso livre era uma obrigatoriedade” (YOKOZAMA, 2006, p. 27). Para ela, trata-se de um exemplo de que o poeta percorre outros caminhos com a estreia na cena literária ao publicar um livro de sonetos, um desafio às ‘conquistas’ do modernismo, ao espírito combativo e destrutivo desse movimento literário com relação a tudo que é clássico. O livro *A rua dos cataventos* surgiria enquanto baliza na discussão que se instalou após a fase heroica modernista, uma vez que, nesse livro, o poeta traz à baila a possibilidade de trabalhar com uma forma clássica (soneto) adotando uma linguagem de preferências temáticas muito próximas da poética modernista. Unia tradição e modernidade sem necessariamente ter de escolher uma escola poética.

A escolha por uma “linguagem irmanada com aquela da comunicação diária” e a imagem do artista que prefere “ser ele mesmo”, isto é, não aderindo incondicionalmente a nenhum modismo ou escola poética, promove uma “imagem sedutora”, segundo Yokozama, pois corresponde ao mito do artista como sujeito da irreverência e de certo marginalismo de quem se coloca na contracorrente da ideologia (YOKOZAMA, 2006, p. 27). A constante esquiva em se vincular a ideias e grupos mostra uma atitude consciente, pois importa trazer à leitura do coletivo o espelho da individualidade. No movimento interno do poema é que o poeta desenvolve uma severa crítica à modernização das cidades e à excessiva valorização do progresso técnico em detrimento do humano. É nesse espaço que Mario Quintana se projeta, marcando definitivamente seu percurso como poeta. Entretanto, trata-se da imagem voltada ao primado da instância interior, diversa daquela compreendida a partir da escolha do ecletismo em prol de uma fala poética intensa e livre, ou ainda, segundo assinalamos anteriormente, a partir da atitude de “liberdade estrutural”, conforme afirma Fausto Cunha (2006, p. 53).

A irrupção de um espaço social que será reconhecido metalinguisticamente, isto é, quando o poeta apresenta um posicionamento discursivo capaz de repensar o espaço pela metalinguagem e, com isso, reformular os temas poéticos indicia o enfoque na abordagem centrada no confronto do poeta, em busca de uma integralidade na poesia, em relação ao projeto das escolas poéticas. O poema a seguir foi bastante utilizado para explicar essa questão:

V

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 a gente,

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

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

Entre os Loucos, os Mortos e as Crianças,
 É lá que eu canto, numa eterna ronda,
 Nossos comuns desejos e esperanças!...

(QUINTANA, 2005, p. 23)

Para Yokozama, o soneto V de *A rua dos cataventos* explicita a “postura poético-política” a que Mario Quintana se “manterá fiel até as suas últimas produções; postura que lhe custará a hostilidade de parte da crítica e a pecha de poeta alienado” (YOKOZAMA, 2006, p. 35). E aí, passa a ocupar um espaço marginal diante de determinado sociologismo rasteiro que predominava à sua época, tanto na crítica quanto na cena literária. E marginal no sentido de que transitou por fora dos parâmetros relativos à forma poética, negando a participação em um projeto literário. Mas, é essencialmente marginal porque, ao recriar inventivamente os acontecimentos, Quintana permite que as palavras se aloquem, muitas vezes, em outros níveis, re-tecendo outra ordem no discurso. A menção ao vago país de Trebizonda, por exemplo, capacita Quintana a dispor de uma linguagem que esteja alheia a qualquer tipo de engajamento. Lugar geralmente compreendido como fuga da realidade, Trebizonda simboliza mais do que isso, pois, nesse universo, a proposta de revisão da atitude poética seria a tônica, sobretudo porque o ‘canto’ poético acontece em companhia de “loucos”, “mortos” e “crianças”, personagens também marginais.

Em outros poemas, vemos o quanto o poeta gaúcho indaga sobre o espaço, imune a qualquer tipo de engajamento doutrinário. É o que diz poeticamente:

Das Escolas

Pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua.

Das Escolas Poéticas

A minha escola poética? Não frequento nenhuma.
Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho... Tão bom!

XXIII

Quanto à arte engajada, eu só te pergunto: – Que significação política tem o crepúsculo?

(QUINTANA, 2006, p. 89-211)

Nos três poemas citados de *Caderno H*, podemos perceber como a postura marcante e definidora do poeta advinda das interrogações sobre a arte engajada vai delineando um lugar de discurso. Esse pode ser, primeiramente, um ‘lugar físico’, já que se trata do espaço de um artista que escreve fora do centro irradiador da cultura moderna da época (Rio–São Paulo), pois que fala do Rio Grande do Sul. Regina Zilberman chama a atenção para isso ao observar que no “Rio Grande do Sul, o movimento modernista de 22 não teve repercussão imediata”. Zilberman, baseando em algumas colocações de Guilhermino César, explicita:

[...] as produções gaúchas oriundas da nova estética não perderam seus vínculos com o Simbolismo; e uma das metas do Modernismo – a ênfase na tradição local – coincidia com os resultados já alcançados pelo Regionalismo, de modo que, segundo o ensaísta, não houve solução de continuidade na literatura sulina (ZILBERMAN, 1992, p. 63).

O ‘lugar físico’ não aparece apenas como informação acessória, pelo contrário, demanda novo exame da leitura do espaço discursivo da produção poética gaúcha: “de um lado, a abordagem do gênero na sua oscilação entre a fidelidade ao Simbolismo e a adesão ao projeto modernista; de outro, o contraste entre as criações dos artistas ligados ao cenário porto-alegrense, como Augusto Meyer e Mario Quintana, e a obra de Raul Bopp [...]” (ZILBERMAN, 1992, p. 63). Na verdade, importa a observação de que havia projetos específicos no tratamento da poética, o que a tornava expressamente individual. Aliás, Zilberman assim se refere à linha escolhida por Quintana, “provocativamente individualista”. Quer dizer que, mesmo que o poeta se situe num lugar real, vive a transferir-se para as dimensões imaginárias, para o seu “vago país de Trebizonda”. Nesse espaço revisto pela criação, o poeta Quintana percebe o imperceptível, “a cor do invisível”, sua linguagem diz sempre o novo, o inesperado, o marginal. Lugar de gestação das coisas do espírito, o espaço da imaginação recolhe as imagens da atmosfera exterior e as transforma continuamente em metáforas. É neste espaço que o poeta Quintana agencia sua fala, mostra a confecção de um espaço discursivo de resistência, portanto, espaço de diferença, de fissuras.

Nesta perspectiva, a crítica de Yokozama busca assinalar a diferença discursiva estabelecida por Quintana. A percepção desse espaço discursivo não fora notado pela crítica mais imediata à escrita quintaneana. Restrições e certo desmerecimento de alguns críticos acompanharam a trajetória lírica do poeta, e, talvez por isso, ocupe um espaço de marginalidade no cenário poético de seu tempo. Estar à margem permitiu a Mario Quintana desenvolver sua dicção com mais liberdade, evidenciando uma voz dissonante. Segundo evidencia Solange Yokozama, algumas leituras enraizadas numa visão estritamente sociológica⁹ concorreram para que a recepção da poesia fosse vista às vezes como “pequeno-burguesa”, haja vista que falava exclusivamente de lampiões, grilos e ruazinhas e aparentemente não apresentava nenhuma orientação social; outras vezes como ‘evasionista’, isto é, “aqueles líricos que, estreando em sua maioria na década de 30, abandonaram o projeto localista e nacionalista dos modernistas e alargaram as possibilidades temáticas da lírica sul-rio-grandense” (YOKOZAMA, 2006, p. 37-42).

É o tipo de crítica que retardou o reconhecimento da obra poética de Quintana no que tange àquilo que Tania Carvalhal chama de voz inconfundível no contexto da poesia brasileira e que Yokozama também questiona a partir da postura marginal. O estudo de Yokozama desenvolve a discussão de forma minuciosa, já que interessa à autora revelar, nesse movimento paradoxal da crítica *versus* recepção mais imediata da poesia, o procedimento criativo de Quintana, isto é, o modo como ele realiza uma linguagem altamente empenhada, imprimindo “na sua poética, a sua política, ou seja, a sua cosmovisão; o que é feito não só no direito do texto, como sói acontecer àquela lírica que recebe os epítetos *engagée*, épica ou social, mas sobretudo no seu avesso” (*Idem*, 2006, p. 43). Para Yokozama, o poeta Quintana realiza suas reflexões já no primeiro livro, *A rua dos cataventos*. Quer dizer, a autora verifica nesse livro a constituição de uma proposta sobre “práxis poética”, redimensionando os laços entre lírica e sociedade para além das expressões panfletárias da poesia participante, próximo, portanto, daquilo que Theodor Adorno compreende em seu ensaio sobre “Lírica e sociedade”:

[...] o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum

⁹ Necessário esclarecer que estamos considerando algumas críticas de cunho sociológico que confundiram a abertura semântica do texto com a ideologia que gostariam de veicular através dele. Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, ilumina essa questão ao dizer que “estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, depois de ter chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem”. Ainda segundo Candido, “o ‘externo’ (no caso o social), importa não como causa, nem como significado, mas “como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, ‘interno’” (CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 5-6).

universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano (ADORNO, 2003, p. 66).

A poesia de Quintana capta esse mergulho linguisticamente ao percorrer as ruas dos pregões, ao eleger um espaço imaginário como o vago país de Trebizonda, ao preferir buscar na infância o olhar desprevenido e sempre curioso. Por meio desses espaços, o poeta universaliza a poesia. A percepção aguda das coisas miúdas consiste na sua maneira de olhar o mundo, mas, mais do que isso, revela o espaço de resistência frente à engrenagem social. Daí que Solange Yokozama apresente-nos o mesmo ponto de vista assinalado por Carvalho em relação a Quintana, isto é, a sua “maior contribuição à poesia brasileira residiria na fixação do cotidiano” (YOKOZAMA, 2006, p. 42). A nossa visão também se aproxima dessas considerações, vislumbrando no espaço discursivo eleito por Quintana o surgimento de um espaço-criação intenso e singular. Contudo, a nossa reflexão sobre o tempo cotidiano na poesia de Quintana busca iluminar um ponto pouco observado: a contundência do cotidiano não significa a representação da realidade em vias imaginárias, ou seja, digamos que a marca cotidiana nas expressões poéticas delinea a naturalidade da linguagem, porém, uma naturalidade que não se refere à realidade familiar dos homens e das coisas e sim a expressão atualizada por seu constante redobramento.

A partir do tempo cotidiano, o espaço eleito por Mario Quintana para o acontecimento de sua voz poética se constitui na simplicidade das situações. Elemento caro aos modernistas, o cotidiano será explorado pelo poeta gaúcho dentro de uma elaboração poética em que o humor praticado à exaustão resulta em ironia e refinamento, características intrínsecas de seu discurso literário. Assim, a leitura mais conhecida da marca cotidiana em Quintana reside na experiência de vida transformada em vivência estética e vice-versa. E, justamente por uma leitura poetizada do cotidiano, a linguagem quintaneana foi lida como aparentemente fácil e naturalizada aos temas mais comuns, assim como carregou o estigma de não adoção da postura engajada frente ao contexto literário da sua época. A opção por motivos poéticos que ressaltem o trato formal do texto pelo viés da simplicidade está em toda a obra. Vejamos alguns poemas:

IV

Minha rua está cheia de pregões.
Parece que estou vendo com os ouvidos:
“Couves! Abacaxis! Caquis! Melões!”
Eu vou sair pro Carnaval dos ruídos,

Mas vem, Anjo da Guarda... Por que pões
Horrorizado as mãos em teus ouvidos?

Anda: escutemos esses palavrões
 Que trocam dois gavroches atrevidos!
 Para que viver assim num outro plano?
 Entremos no bulício quotidiano...
 O ritmo da rua nos convida.

Vem! Vamos cair na multidão!
 Não é poesia socialista... Não,
 Meu pobre Anjo... É... simplesmente... a Vida!...

(QUINTANA, 2005, p. 22)

Da humilde verdade

O quotidiano é o incógnito do mistério.

(QUINTANA, 2005, p. 91)

Dedicatória

Quem foi que disse que eu escrevo para as elites?
 Quem foi que disse que eu escrevo para o bas-fond?
 Eu escrevo para a Maria de Todo o Dia.
 Eu escrevo para o João Cara de Pão.
 Para você, que está com este jornal na mão...
 E de súbito descobre que a única novidade é a poesia,
 O resto não passa de crônica policial – social – política.
 E os jornais sempre proclamam que “a situação é crítica”!
 Mas eu escrevo é para o João e a Maria,
 Que quase sempre estão em situação crítica!
 E por isso as minhas palavras são quotidianas como o pão
 nosso de cada dia
 E a minha poesia é natural e simples como a água bebida
 na concha da mão.

(QUINTANA, 2005, p. 42)

Nos poemas retirados respectivamente de *A rua dos cataventos*, *Sapato Florido* e *A cor do invisível*, podemos notar o convite para entrar no “bulício cotidiano”, onde a vida se manifesta de diversas maneiras, seja nos palavrões trocados entre dois gavroches atrevidos, seja no grito dos pregões. Misturado à vida, o poeta antecipa ao leitor o universo no qual irá adentrar. Trata-se do lugar público onde as vozes (o grito dos pregões) eclodem e convidam à participação nesse espaço aberto (rua). Além do sentido de abertura, a rua é também o lugar onde todos se encontram e se mostram de acordo com seus papéis sociais, local onde múltiplas vozes ecoam, se cruzam e se separam. É o espaço onde acontece a vida, arena do inesperado, espaço de vícios e perigos. Nesta rua, personificada na porta de acesso ao cotidiano, vê-se a convocação para a experiência de viver, para entrar no ritmo daqueles que vivem em meio à multidão. Condição para a linguagem, o cotidiano se traduz como

“incógnito do mistério”, isto é, duplamente secreto e incompreensível. Isso porque, para além do espaço da linguagem corrente, é também o espaço onde as coisas simples se revelam. Espaço onde a escrita se dirige para a “Maria de Todo Dia” e o “João Cara de Pão”, sintetizando o compromisso poético nos versos finais: “E por isso as minhas palavras são quotidianas como o pão/ nosso de cada dia/ E a minha poesia é natural e simples como a água bebida/ na concha da mão”.

Com isso, o cotidiano não aparece apenas como pretexto para o acontecimento da voz poética. Ali, o tempo cotidiano e o comum das situações vão desenhando o espaço onde o poeta mergulha, lugar em que as impressões de vida são aprofundadas pelo olhar do poeta. A imagem de uma poesia “natural e simples como a água bebida/ na concha da mão” mostra que Mario Quintana adverte para a cristalinidade da metáfora, para a lapidação da palavra poética, diferente de ver nesse verso uma extrema ligação com o real a ponto de revitalizá-lo por meio das representações dos microespaços (rua, casa, cidade, etc.). Portanto, trata-se de um espaço recriado, reconstruído no plano da linguagem, e notadamente revisto como um dos traços fundantes da poética quintaneana. Significa dizer que o entendimento do processo criativo em Mario Quintana passa pela edificação de um universo ímpar que se desenha a partir do tempo cotidiano e trivial, no qual o poeta desenvolve sua linguagem, manifesta na constante reflexão sobre a palavra, matéria da poesia.

Maria da Glória Bordini fala a respeito de uma corrente “prosaicização do verso”, buscando aproximar a poesia da vida “não a ordinária da alienação, mas a autêntica, em que razão e irrazão se mesclam [...]” (BORDINI, 1997, p. 10). E aí, os recursos de que se vale o poeta à medida que empreende uma visão de mundo à margem daquele em que vivia, corresponde ao que vimos configurando como lugar discursivo. Como consequência, o cotidiano, então definido pela recepção crítica como uma das linhas de força da poesia de Quintana, assume a quase unânime consideração de aproveitamento de um material esquecido por outros escritores. Aliás, esse aspecto talvez tenha sido o motivo para que a poesia de Quintana tivesse o crédito de modernista em relação aos seus conterrâneos, ou seja, no âmbito da poesia sulina, Quintana seria aquele que mais se afinaria às propostas de construção temática moderna, sobretudo pela adesão ao cotidiano.

Na verdade, explorar o tempo cotidiano permite que Mario Quintana se volte para o espaço onde a concretização do gesto ‘simples’ torna-se uma marca indelével em seu texto poético. Assim, vivenciar o espaço da vida cotidiana condiciona o modo de olhar de Mario Quintana, reorganizando tal espaço a partir da articulação de imagens de variados contextos para a criação de um novo espaço. Esse espaço, tão marcante em sua obra, será definido por

meio da articulação entre dados reais e imaginados, extraindo das circunstâncias uma linguagem depurada. O cotidiano aparece enquanto característica imprescindível para quem se debruça nos quintanares, embora se possa percebê-lo sob o prisma da simplicidade sem a obrigação de compreender a linguagem que daí se origina enquanto absoluta representação. A via da representação se destacou na abordagem do tempo cotidiano, o que revelava um percurso de construção do poeta, possibilitava a diferenciação de sua voz poética, enfim, fundamentava a opção por um lugar discursivo.

Do mesmo modo, o timbre de “aparente simplicidade”, que a crítica encontra na obra, aliado a um poder sugestivo das imagens poéticas, tem definido o fazer literário de Quintana. A tonalidade ‘simples’, constantemente reclamada na linguagem do poeta em questão, é aprofundada pela presença da síntese e do humor sofisticado. Sobre isso, vejamos o que diz Mario Quintana em uma entrevista concedida a Ricardo Vieira Lima para o jornal carioca *Tribuna da Imprensa*:

Minha poesia é construída com palavras simples, meus recados são simples. Mas essa simplicidade só pode ser alcançada com muito trabalho e esforço. O rigor formal – no melhor sentido dessa expressão – sempre esteve presente em toda a minha obra. O coloquial e o erudito são irmãos: devem caminhar lado a lado. Por isso, sou extremamente cuidadoso com as palavras. Trabalho muito, até obter a dosagem exata dos elementos poéticos. Como um farmacêutico manipulador de fórmulas. [...] (LIMA, 1994, p. 09)

A busca da palavra essencial mostra um artífice minucioso. O tema da simplicidade aparece como dado revelador da consciência poética de Quintana mediante o uso constante de elementos poéticos que conduzem à transparência da expressão. De modo geral, a crítica considera que o poeta consegue efetivamente um despojamento de preciosismos vocabulares, torneios sintáticos, depurando a linguagem a um enunciado poético natural, lícido e límpido. Evidentemente que, por detrás dessa expressão poética simples, reside uma intrincada rede de duplos sentidos, de soluções rítmicas e rímicadas, de escolha da palavra exata, dissecada, construindo reiteradamente exercícios metalinguísticos que irão marcar o fazer literário de Quintana. Na verdade, trata-se de uma poesia que se reveste de sutis recursos verbais para retirar o essencial das situações cotidianas, a essência de algo que passou despercebido pelos outros viventes.

Paulo Mendes Campos¹⁰ destaca que “os objetos que te impressionam são comuns: a caneta com que escreves, os telhados, as tabuletas, a vitrine do brique. [...] As sensações que te fazem pulsar são as mais cotidianas, como a de um gole d’água bebido no escuro”. Paulo

¹⁰ CAMPOS, P. M. Carta a Mario Quintana. In: _____. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2005, p. 71.

Rónai¹¹, ao observar as minimáximas do *Caderno H*, alude ao oferecimento de uma “poética colhida no decurso de uma maravilhosa experiência lírica”, o que resultaria em “naturalidade total”. Augusto Meyer¹², por sua vez, atesta a “cristalinidade” da obra poética de Quintana, onde se vê “uma consubstanciação tão perfeita entre viver e cantar”. Nomeiam um mesmo processo, a escolha por anotar liricamente as situações valendo-se de uma linguagem menos formal e solene. Ou ainda, segundo Quintana confessa no poema “Da simplicidade”: “O verdadeiro epicurista embriaga-se com um copo d’água. O verdadeiro poeta faz poesia com as coisas mais simples e corriqueiras deste e dos outros mundos” (QUINTANA, 2006, p. 333).

Ao escolher o tempo cotidiano, escolhe-se um espaço topograficamente imaginado, segundo Carvalho e Yokozama, ou experienciado liricamente, conforme Meyer e Rónai, contudo, espaço onde as situações são ressignificadas por meio de uma linguagem ‘simples’. Para alcançar o resultado de uma expressão mais naturalizada, o poeta dosa com exatidão as nuances do coloquial e do erudito. Esse processo reconhecido como depuração do lirismo, isto é, de um despojamento do ‘eu’, assemelha-se, guardadas as proporções, ao procedimento evidenciado por Davi Arrigucci em Manuel Bandeira:

As relações entre o Eu e as circunstâncias se tornam o eixo de uma questão de poética: a da construção do poema, em que mudam os fatos e muda o sujeito, na alquimia da linguagem, sempre em busca de um despojamento, que, na verdade, corresponde a uma inserção do poeta na existência real, no mundo misturado do cotidiano (ARRIGUCCI, 1987, p. 11)

Despojar-se significa assumir uma escritura muito próxima da comunicação diária, valendo-se do tom coloquial e do estilo prosaico na elaboração das poesias, como também de temas supostamente banais na constituição da matéria literária. Todavia, o processo de despojamento requer uma condição reflexiva por parte do poeta, sobretudo porque revela uma atitude estilística, uma escolha por falar poeticamente do cotidiano, desnudando-o numa concepção de espaço poético onde brilha oculto o sublime, espaço onde os opostos convivem, mortalidade e imortalidade, efêmero e eterno, contingente e absoluto. Todavia, diferentemente de Manuel Bandeira, em que o filão da humildade caracteriza o estilo, segundo assevera Arrigucci, não se percebe o mesmo em Quintana, haja vista a predileção pelo tom irônico que envolve sempre seu discurso. A simplicidade na linguagem quintaneana estaria mais próxima daquilo que o poeta mencionou anteriormente na entrevista, a dosagem exata de palavras, uma certa exigência de economia. Fausto Cunha ilumina essa questão ao afirmar que

¹¹ RÓNAI, P. O mundo redefinido. In: _____. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2005, p. 66.

¹² MEYER, A. O fenômeno Quintana. In: _____. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2005, p. 46.

A alusão ‘à delicadeza, à simplicidade, à humildade’ de Mario Quintana mostra como sua poesia é mais difícil, mais obscura, do que parece à primeira vista. Ela nada tem de 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, 2005, p. 53)

Portanto, o aspecto de simplicidade na linguagem quintaneana revela-se pelo acercamento ao prosaico, pela fluidez rítmica e, sobretudo, por uma linguagem repleta de sutilezas e ambiguidades. A escrita quintaneana parece orientar-se a partir de uma consciência arguta diante do uso que faz das palavras, isto é, o gesto simples não incorpora aqui uma acepção simplória e, tampouco, simplista. Ao contrário, identifica-se na confecção do efeito estético do poema uma linguagem singela, mas estritamente pensada. E, nesse sentido, constitui-se de uma simplicidade enganadora. Por isso, Cunha assevera que “muitos versos de Quintana permanecerão inexplicáveis”, dada a impossibilidade de fechamento do sentido na poesia de Mario Quintana, especialmente à solução da simplicidade no tratamento dos temas e da palavra poética. Por mais natural que pareça, a poesia quintaneana sempre explora o surreal nos instantes mais simples, isto é, reitera a invenção e seus termos correlatos – imaginação e descoberta – ao extrair nos dados simples o secreto, o enigma. Quintana, em “Poesia” de *Porta giratória*, oferece-nos a dimensão disso:

Poesia

Às vezes tudo se ilumina de uma intensa irrealidade, e é como se agora este pobre, este único, este efêmero minuto do mundo estivesse pintado numa tela, sempre...

(QUINTANA, 2007, p. 148)

Para Quintana, a situação mais efêmera pode servir à criação chamada aqui de irrealidade. Assim, a linguagem simples também não se isenta de apresentar a ‘irrealidade’, mesmo que a palavra aparentemente mostre o contrário. Nesse sentido, os estudos de Fausto Cunha sobre Quintana contribuem para relativizar os discursos críticos que viram negativamente a poesia quintaneana, denominando-a de fácil expressão, mais pelo fato de criar pelo gesto simples uma zona de sensibilidade com o leitor do que necessariamente perceber que o gesto simples marca um estilo, modula uma voz.

Com o texto “Poesia e poética de Mario Quintana”, Fausto Cunha mostra, por exemplo, que a decisão de publicar primeiro *A rua dos cataventos* foi um caminho interessante. Para o crítico, o livro de sonetos, aparentemente convencionais, poderia se perder diante da produção posterior de Quintana, mas, fundamentalmente, porque revela “uma aguda intuição crítica de

oportunidade e ao mesmo tempo uma consciência crítica de seu próprio valor”. Fausto Cunha observa graves equívocos de leitura do livro inicial de Quintana, os quais se encerram na escolha da forma do poema como se fosse o único poeta a fazer isso: “A tentação de considerar Mario Quintana [...] como uma ilha solitária nos pampas modernistas, reduz-se a nada quando consideramos a primeira obra de Jorge de Lima, Tasso da Silveira etc. Mesmo alguns poetas de 45 ainda cheiravam, na estreia, ao leite parnasiano” (CUNHA, 2005, p. 49-51). Além da forma poética, a escolha por uma linguagem sem afetação convergiu para que a primeira crítica de Quintana¹³ visse na elocução ‘simples’ a manifestação de uma linguagem menor.

Existe na história da literatura um vasto trabalho sobre a simplicidade como temática. O movimento romântico, por exemplo, canalizou essa questão e levou a profundas reflexões, como a de Samuel Taylor Coleridge que, em *Biografia literária*, trata a simplicidade da linguagem como regra de um bom poema, descartando o uso exagerado de imagens e metáforas, “cujo sentido pudesse ser transmitido com igual força e dignidade por meio de palavras mais simples” (COLERIDGE, 1991, p. 65). Além de Coleridge, outros escritores consideraram a necessidade de se criar uma nova dicção poética, sem os adornos e os elementos hierárquicos da linguagem clássica. Reivindicavam, portanto, que a linguagem fosse a do discurso do dia-a-dia, da vida das pessoas humildes. Pretendiam criar um universo mais amplo e democrático para a poesia. Posteriormente, aparecerá nas estratégias discursivas dos modernistas alcançando o postulado de peculiar manifestação poética. Os escritores modernistas também buscaram, no tema da simplicidade, a elocução próxima das circunstâncias ordinárias, embora, ao acompanharem a modernização e o progresso, exigissem novas formas de apresentação tal como o uso do poema-piada, do poema-pílula, entre outros.

Linha mestra e atributo indispensável na dicção quintaneana, a simplicidade como tema daria um estudo à parte. Fausto Cunha não nos deixa esquecer que a manipulação da linguagem, em Quintana, ocorre “nos campos simultâneos do acontecer”, assumindo “misteriosa condição que faz com que possamos interpretar o poema à luz de seus prováveis (virtuais) signos imediatos e contíguos, de suas conotações e de suas extrapolações” (FACHINELLI, 1976, p. 44). Talvez por isso, Cunha ainda reclame um maior aprofundamento das articulações que o poeta estabelece dentro do movimento interno do poema, descortinando outras facetas da obra que permanecem indefinidas. Nessa perspectiva,

¹³ Neste caso, Fausto Cunha refere-se aos textos de Álvaro Lins publicado no *Jornal da Crítica* (série 1) e de Sérgio Milliet publicado no *Diário crítico*, volume 3.

a nossa proposta de leitura, recortada pelas espacialidades, mergulha nesse lado do não-dito, observando o espaço eleito pelo escritor como lugar da voz poética. Difere do sentido de reavaliação do lugar do poeta Quintana no cânone brasileiro nacional, até porque o lugar do poeta fora devidamente avaliado por recentes falas críticas.

No horizonte de leituras que Fausto Cunha oferece a respeito da poesia quintaneana, interessa-nos a observação de que a simplicidade não reside somente na capacidade de reter numa palavra toda a construção imagética de um instante, mas, sobretudo, perceber que o simples oculta o movimento das palavras no processo de redobramento, de repetição infinita, de obsessiva reformulação. O trabalho de Cunha vai aos poucos apresentando a complexidade ao tratar dos quintanares a partir de um tema específico e, com isso, tornar alguns aspectos emblemáticos na leitura dos mesmos. A perspicaz observação de que o movimento interno do poema auxilia a repensar as categorizações, sobremaneira aquelas que contemplam a topografia imaginária enquanto exclusiva da representação, permite verificar o espaço que resulta da articulação entre dados reais e imaginados por meio de um sentido para além da observação mais direta da matéria vivida, ou seja, pode sugerir o espaço abundante de recriações, enfim, um espaço conectado com outra realidade:

A vida simples

Ora, Maria! o meu mundo é de

temperaturas

tenções

fulgurações...

Eu nada tenho a ver com os sentimentos humanos!

Por que que tu não és uma vaca, Maria? Por quê?

Ficaria tudo mais simples e verdadeiro...

(QUINTANA, 2007, p. 24)

Como se pode notar nesse poema, um tema simples nem sempre busca referências diretas à concretude do vivido. A interpelação a Maria, hipotético personagem, incide na apropriação de uma forma discursiva que dê entrada a um mundo peculiar, um mundo repleto de “temperaturas, tenções e fulgurações”. Nessa gradação que também é visual, podemos notar que se trata de um mundo onde preexistem intensidades, propósitos e uma atmosfera vivaz. As reticências ainda oferecem a continuidade de infinitas possibilidades que esse mundo apresentaria. O verso seguinte “Eu nada tenho a ver com os sentimentos humanos!” novamente estaria marcando a desconexão necessária com o real, uma vez que a linguagem não se dá apenas na precisão de dizer algo, mas na capacidade de se reinventar: “Por que que tu não és uma vaca, Maria? Por quê?”. A linguagem que se deseja permear consiste em uma

linguagem que constitui seu próprio universo, linguagem que funda um mundo onde existe a sua própria verdade, como diz o poeta, “Ficaria tudo mais simples e verdadeiro...”. A simplicidade, então, pode aparecer nesse movimento interno do poema, flagrando uma postura crítica de Quintana a respeito da capacidade de representação das palavras.

Ao pontuar algumas falas críticas sobre a poesia de Mario Quintana, já podemos afirmar com tranquilidade que a orientação dos estilos de época se destaca na leitura do poeta em questão, seja na abordagem de Carvalhal e a emblemática arguição da ‘consciência criadora’ de Quintana por trás da configuração espacial dos temas (caráter neorromântico), seja na abordagem de Yokozama e o traçado lírico e memorial de Quintana (aspecto moderno). O diferencial, talvez, estaria na abordagem de Cunha, pois, mesmo que mencione em alguns momentos a convergência da poesia quintaneana às especificidades modernas, românticas e simbolistas, o crítico deixa transparecer uma preocupação em torno de uma chave interpretativa de Mario Quintana que funcione para toda a sua obra poética. Aliás, o propósito de nosso trabalho reside justamente no reexame da predominância desse tipo de leitura, não menos importante, mas circunscrita ao padrão discursivo lírico moderno. Isso ocorre, sobretudo, quando se analisa o mote da simplicidade em Quintana.

Para Tania Carvalhal, o mote da simplicidade reside em “depurar a expressão de maneira que ela fluísse sem empecilhos e ecoasse fortemente nos ouvidos do leitor”. Quer dizer, seu poema resulta de um empenho de composição que, ao instalar de imediato “o clima lírico, possibilita a quem o lê o acesso rápido e envolvente. Portanto, a complexidade de sua poesia está no alcance de uma aparência despojada na qual a palavra é imagem e som” (CARVALHAL, 2005, p. 13). É, então, por essa via que a simplicidade como discurso evita o obscurecimento do texto: pela ausência de artifícios para o acontecimento da palavra poética. Para Quintana, interessa a fruição do leitor diante do texto, a expectativa de que o leitor, ao sorver “as palavras sumarentas”, se nutra de lírica: “[...] Eu sonho com um poema/ cujas palavras sumarentas escorram/ Como a polpa de um fruto maduro em tua boca [...]” (QUINTANA, 2005, p. 435).

Vê-se, em abundância, que “esse confessado espontaneísmo, somado a uma gama de recursos verbais sedutores, a nosso ver explicam a larga aceitação de seus versos pelo público” (SCHMIDT, 1997, p. 15). Quer dizer, alguns viram na simplicidade a provável popularização alcançada por Mario Quintana. Em certa medida, isso pode ter contribuído, todavia, é necessário compreender que a elocução simples não é sinônimo de ‘menoridade’ seja do autor como do leitor, visto que muito se falou do clichê do leitor médio que lia Quintana, ou seja, do poeta das secretárias. Na verdade, trata-se de uma poesia altamente

comunicativa, cuja mediação acontece pela via da simplicidade. A comunicação com o leitor consolida uma especificidade no poeta Quintana: o ingresso na memória do leitor imprime um vigor intenso ao poema. Constitui, portanto, qualidade estética, segundo Maria da Glória Bordini afirma no texto “Imaginação moderna e intimidade com o leitor”:

Essa heterogeneidade de público, bem como sua constância, indicia na obra poética de Quintana uma qualidade rara nos poetas modernistas, talvez só encontrável na mesma escala em Manuel Bandeira: a comunicação emocional com o leitor, sem perder de vista o poder de captar reflexivamente o momento existencial em toda a sua originalidade constitutiva (BORDINI, 1997, p. 7)

A aproximação com o público se justifica pela simplicidade da expressão, mas indica também o grau de intimidade entre poeta e leitor, esperando que o leitor atualize o signo poético, pois, é nesta cumplicidade “permeada de ironia, que o sujeito lírico de Quintana dialoga com o outro [...], informa Bordini (1997, p. 13). O poema é “para ser vivido no momento da leitura e todo e qualquer raciocínio atrapalha a relação poeta-poema-leitor. O crítico acaba sendo visto como um ignorante que, analisando a superfície do poema, esquece-se de que a magia da poesia está em outro lugar e não pode ser desvendada”, pontua Sérgio Peixoto (2006, p. 151). Para Quintana, quem se candidata à leitura de sua poesia deve participar de seu mundo íntimo e, se possível, ter a mesma atitude diante do poema. Melhor dizendo, a espontânea identificação entre leitor e poema-poeta revela um dos eixos temáticos preponderantes em Quintana, uma vez que a forma como o poeta vê a si mesmo, a maneira como concebe a poesia e o efeito que espera provocar no leitor são sinais de que não há ênfase num elemento constitutivo da consciência.

Conversando com a crítica, notamos que o repúdio à retórica, naquilo que apresenta de diametralmente oposto à elocução mais simples, evidencia a concepção poética que não se restringe a nenhum manifesto ou a algo que esteja exterior à linguagem. Todavia, ainda persiste o significado de poética, como, por exemplo, no texto de Gilberto Mendonça Teles que busca compreender a metalinguagem interna por meio da hegemonia de uma consciência crítica e criadora. Segundo Mendonça Teles, “constitui um excelente modelo para um estudo desse tipo de metalinguagem interna, em que o sujeito da enunciação se volta para o próprio discurso, contemplando-o ou ‘contemplando’ teoricamente as causas e os fatores de sua produção” (TELES, 1997, p. 21). Por isso, trabalhar o discurso poético a partir da temática da simplicidade permitiu a Mario Quintana desenvolver as potencialidades da palavra, mesmo que aparentemente fizesse algum tipo de referência ao vivido. Isso porque deixa a impressão de um verso muito coloquial, trivial, ou ainda, registro do cotidiano poetizado, embora se

possa perceber que a proposição de uma linguagem clara em lugar do “abscôndito”, tal como se refere em “Trágico acidente de leitura”, não signifique suspensão de outros possíveis sentidos:

Tão comodamente que eu estava lendo, como quem viaja num raio de lua, num tapete mágico, num trenó, num sonho. Nem lia: deslizava. Quando de súbito a terrível palavra apareceu, apareceu e ficou, plantada ali diante de mim, focando-me: ABSCÔNDITO. Que momento passei!... O momento de imobilidade e apreensão de quando o fotógrafo se posta atrás da máquina, envolvidos os dois no mesmo pano preto, como um duplo monstro misterioso e corcunda... O terrível silêncio do condenado ante o pelotão de fuzilamento, quando os soldados dormem na pontaria e o capitão vai gritar: – Fogo!

(QUINTANA, 2005, p. 76).

Evidentemente que o poeta, ao interrogar se “a comunicação poética, no seu mais profundo sentido, não é acaso subliminar?”, compreende que a clareza na elocução franqueia o acesso às diversas camadas de significados e, por que não dizer, a outros espaços. Através do espaço da criação, Quintana apresenta-nos o espaço que percorria, seja se colocando à margem de um projeto estético limitado a ideias pré-determinadas, seja na constituição de um espaço que passa por fora, que se concretiza nas imediações entre erudito e popular, acrescido sempre de um olhar irônico (QUINTANA, 2005, p. 274). O poema “Trágico acidente de leitura” sugere a ideia de uma leitura fluente, fácil, simples: “Tão comodamente que eu estava lendo, como quem viaja num raio de lua, num tapete mágico, num trenó, num sonho. Nem lia: deslizava”. É uma leitura que corre risco ante o que se apresenta sem sentido, ou seja, já não há a linguagem primeira, imediata, “absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vão e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura”, considera Foucault (1999, p. 61).

Com a ‘caneta verde’ nas mãos, deseja o poeta experimentar as fórmulas mágicas que animam o ato da escritura, transmutar os domínios fixos do real em oníricas paisagens, recriar o espaço inicialmente visto como lugar do escritor para espaço-devir-criação. Nesse sentido, o fascínio diante da linguagem, percebido na atmosfera de criação de Mario Quintana, mostra uma singular experiência literária. A voz reconhecível, como disse o próprio Quintana: “Ser poeta não é dizer grandes coisas, mas ter uma voz reconhecível dentre todas as outras” (QUINTANA, 2005, 198), reside na postura de liberdade em se aventurar por todas as formas poéticas, pois, interessa a linguagem em seu infinito processo de plurissignificação. Nesse sentido, a identificação da voz a que Carvalhal se refere é aquela instituída no mundo particular, onde a linguagem reinventa os fatos:

Não há dúvida de que um poeta se identifica pela voz. Quer dizer, reconhecemos um poeta pela expressão, pela tonalidade própria que ele imprime a seus versos. Sendo a poesia uma aventura de linguagem, é na constituição de uma forma particular de ver a vida, o mundo e os fatos e de manifestá-los de maneira igualmente singular que um poeta se distingue entre os demais (CARVALHAL, 2006, p. 21).

Sempre modulada pela limpidez e pelo viés reflexivo, a voz que se reconhece em Mario Quintana sublinha uma linguagem substancialmente densa e difícil dentro da sua aparente simplicidade. Pode ser que o espaço revele instantes sublimados da vida, virando do avesso os lugares-comuns, mas pode ser também o espaço onde a escrita eclode no papel não mais exclusivamente como palavra: “Jamais compreenderéis a terrível simplicidade das minhas palavras/ porque elas não são palavras: são rios, pássaros, naves...” (QUINTANA, 2006, p. 112). Ou seja, a palavra não representa algo, ela é algo (rios, pássaros, naves). Desse modo, na revisão de alguns discursos críticos, algumas questões sinalizaram enquanto pontos importantes na leitura da poesia de Quintana. Em Tania Carvalhal, a “constante transposição entre vivido e sonhado” colabora para a percepção de um elemento central que é a articulação entre dados reais e imaginados; em Solange Yokozama, a “postura político-poética” demarcando um espaço discursivo de resistência assinala a marginalidade como opção em dizer o poético; para Maria da Glória Bordini, a “prosaicização do verso”, ou seja, amortizar o poético não é retirar a potencialidade da palavra, portanto, trata-se de trazer para o verso a mistura dos vários tons do dizer e, em Fausto Cunha, a “elocução simples” que aponta para uma forma de dizer muito direta e tão pouco realista no sentido literal do termo.

A revisão mostrou-nos, sobretudo, a enfática leitura voltada para consciência poética de Mario Quintana diante do ato da escrita. Assim, ler as vozes críticas permitiu-nos vislumbrar toda a diversidade dos espaços no acontecimento poético, vislumbrar a simplicidade como estilo, mas, sobretudo, como escritura. Embora a tendência de leitura sinalize a supremacia da consciência criadora como chave interpretativa dos espaços poéticos, as vozes críticas aqui selecionadas também apontam para outras aberturas possíveis, pois, as várias faces do poeta delineadas na observação dos espaços poéticos certamente conduzem à percepção de um espaço arquitetado para além do vivido, ou seja, desenvolver uma leitura do espaço poético que esteja além da ordem da representação, viabilizando o aprofundamento do estudo da obra de Quintana e verticalizando o debate sobre as espacialidades no contexto da poesia brasileira.

2.2 Notas sobre o caráter acontecido/imaginado na poesia quintaneana

O primeiro fragmento do poema “8 ½” diz o seguinte:

Sei de pessoas que julgaram artificial o “8 ½” de Fellini, essa obra-prima do barroquismo. Elas é que devem ser artificiais, porque nossa alma é assim como ali está, com suas idades sucessivas convivendo, o *acontecido* e o *imaginado* tendo ambos o mesmo poder traumático e o mesmo pé de realidade. Parece-te que estou falando de poesia?

(QUINTANA, 2006, p. 102, grifo nosso)

Na reflexão em torno do filme de Federico Fellini, o poeta indaga se assim ocorre com a poesia, isto é, se a intrínseca relação entre “acontecido” e “imaginado”, tão evidenciado no filme de Fellini, pudesse também se referir ao processo de criação poética. Com esse questionamento, o poeta estaria expondo a seu leitor uma de suas várias concepções sobre o ato criativo, embora seja essa que se destaque em boa parte de sua vida literária. Isso porque, ao retirar de imagens cotidianas aquilo que elas apresentam de mais profundo lirismo em sua aparente trivialidade, Mario Quintana sinaliza, à maneira de um *leitmotiv*, a atitude que o tornaria inconfundível no cenário da literatura brasileira: o expressivo cotidiano eternizar-se em e pela poesia. De acordo com o que vimos observando sobre a articulação entre os dados de realidade e imaginação, já podemos dizer que se trata de indispensável especificidade do ofício poético de Quintana.

Diante disso, a proposta de estudar os quintanares naturalmente passa pela observação sobre o modo como Quintana assimila o vínculo entre ‘acontecido’ e ‘imaginado’. Para tanto, uma das etapas de nossa discussão inclui observar nesse vínculo o espaço de linguagem que daí surge, buscando, com isso, estabelecer uma voz crítica sobre o poeta gaúcho que, durante a atividade literária, se especializou na escavação da palavra poética em situações corriqueiras, realocando-a em novas relações, e, sobretudo, em espaços outros. Quer dizer, valendo-se do poder transgressor da linguagem em estado de literatura, Quintana promoveria, numa atitude ímpar, a exploração dos limites existentes entre os espaços de realidade e de imaginação.

Ao revisitarmos estudos críticos que destacaram a questão do trânsito entre espaço real e espaço imaginário em Quintana, nosso intuito foi de observar o modo como os estudiosos entendiam essa inter-relação e como se configurou enquanto elemento central no processo de criação do poeta. Com a leitura dessas vozes, apreendemos que tal característica revela um exercício de notável percepção do poético, promovendo a inauguração de um universo poético peculiar, expresso numa dicção única. A articulação entre espaços reais e imaginários revela-se imprescindível para a compreensão dos espaços poéticos em Quintana. Em nossas leituras, pudemos notar que a abordagem desse elemento foi examinado de duas formas: o exclusivo

domínio da articulação real/imaginado, enquanto característica de transposição do vivido para âmbito do poético, desencadeou a leitura de uma instância discursiva predominante, conduzindo à percepção do tema da subjetividade tão aclamado em Quintana; e a ideia do caminhante solitário que percorre as ruas de Porto Alegre e registra o universo que o circunda, transfigurando-o em matéria poética. Em ambas, a questão representacional era incisiva e definidora da leitura dos poemas. Para melhor elucidar, vejamos os principais pontos de cada abordagem para que possamos apresentar a nossa leitura da articulação entre os espaços reais e imaginários a partir da leitura de algumas poesias de Quintana.

2.2.1 Do traçado memorialístico à constituição de uma mitologia – o par real/imaginado

O tom confessional nos versos quintaneanos ocupa lugar de destaque na crítica, visto que a ideia de que Mario Quintana desenvolvera uma autobiografia mágica, interna ao poema. A observação das peculiaridades advindas do trânsito entre espaços reais e imaginários são lidas, com frequência, a partir da presença de uma entidade discursiva. Por isso, o tema da confissão¹⁴, aspecto que busca dar conta da subjetividade que permeia o texto quintaneano, aparece delineado pelo traço memorialístico. O simples enlace entre espaços de realidade e imaginação e a tonalidade confessional imprimiu na poesia de Quintana uma visão estreita, isto é, como se estivesse constantemente recriando suas vivências. Solange Yokozama realizou um trabalho sobre a memória lírica em Quintana, anteriormente citado, onde problematiza o cruzamento entre passado e presente de modo a considerar o ‘lugar comum’ de que toda a estória do sujeito real se transformaria em matéria de poesia. Expõe, então, que o cruzamento só pode ser revisto pela ação da memória e ativado no ato da escrita:

¹⁴ O tema da confissão na poesia de Mario Quintana certamente ultrapassa o simples apontamento de uma arte voltada para um pretense subjetivismo, até porque a discussão acerca do par subjetividade-objetividade, na lírica quintaneana, o tomou como aspecto recorrente e complementar entre si. Difere, portanto, de algumas posturas críticas que viram no confessionalismo presente nos quintanares a exclusiva identificação com Antonio Nobre e outros simbolistas, realizando uma espécie de continuidade temática e técnica. De fato, a verve poética similar à de Antonio Nobre pode ser observada em alguns temas trabalhados por Quintana, mas, é necessário esclarecer que a presença marcante do discurso subjetivista neste poeta apresenta uma interface que inaugura uma modalidade amplamente perquirida por outros escritores de sua geração (Armando Trevisan, Luiz Coronel, entre outros). Enfim, assimilar o espaço de subjetividade na obra de Quintana implica dois movimentos: o primeiro se refere à compreensão do lugar de discurso eleito pelo poeta no contexto literário brasileiro e o segundo destina-se à percepção do eu lírico como entidade complexa, desvinculada da identidade pessoal do autor, ou seja, aquilo que Hugo Friedrich chama de ‘despersonalização’ ao analisar a lírica moderna, ou ainda ao que Michel Foucault explora ao tratar da desconstrução do sujeito sentenciada desde Nietzsche: a observação de que se abre “um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (FOUCAULT. “O que é um autor?”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos & Escritos, v. III).

Lugar comum dizer que o poeta é transcendido pelo que vive no momento em que o recria artisticamente. As razões dessa transcendência são de várias ordens. O trato com a linguagem; a força humana que ele consegue imprimir à sua experiência particular; o olhar irônico e/ou lírico com que “transvê” o seu passado; a dimensão mítica que confere aos seres mais familiares do pretérito; esses e/ou outros fatores, em conjunto ou em separado, fazem com que mesmo a memória mais restrita e particular, quando “transvista” pela imaginação criadora, possa significar muito mais do que aquilo que um sujeito datado e individual viu, sentou ou inventou, possa ter significado para muitos outros homens que nada conhecem do passado privado daquele que escreveu os versos (YOKOZAMA, 2006, p. 200).

Yokozama explicita que, se a poesia quintaneana assume traços confessionais, eles seriam articulados pelo imaginário, conferindo elementos de criação aos dados que foram trazidos da experiência vivida. O estudo de Yokozama percorre o tema da memória lírica em Quintana e, por isso, reacende a discussão sobre o formato ‘confessional’ na caracterização dos quintanares. O viés da memória proporciona o repensar da simples revisitação de acontecimentos, os quais seriam repensados em termos de linguagem literária através de um trabalho metódico. Em sua primeira acepção, a memória era fonte de recordação da Verdade segundo o mito de Fedro¹⁵. Guardava, portanto, relações com a verdade, pois, na figura das Musas (filhas de Mnemósine), frequentemente invocadas pelos poetas épicos, informava sobre a verdade dos acontecimentos que seriam cantados nos poemas. Com a desvinculação entre memória e poesia proporcionada pela lírica, as “verdades” da poesia admitem, então, um caráter ambíguo, pois que são verdades criadas na linguagem do poema. Assim, a memória encerrada no poema se vê constantemente reinventada e reinterpretada, portanto, já não se afigura expressão de fatos passados, mas contempla a ideia de memória primordial, ou seja, aquela que luta contra o esquecimento e contra a corrosividade do tempo, apresentando a proposta de eternizar ações e sentimentos.

O poema “8 ½”, por exemplo, coloca-nos diante desse questionamento, posto que o acontecido e o imaginado teriam “ambos o mesmo poder traumático e o mesmo pé de realidade”, assevera Quintana. Significa que ambos estão articulados entre si, ou seja, o

¹⁵Grosso modo, o mito de Fedro, narrado por Sócrates e registrado por Platão, fala-nos dos tempos originários em que a alma humana circulava pelo mundo das ideias. Dois cavalos alados a puxavam numa espécie de carro. Todavia, os animais possuíam naturezas inteiramente opostas: um deles incorporava a moderação e a obediência e o outro a indocilidade e a impulsividade. Devido à agitação deste último cavalo, há o descontrole do carro que leva à correspondente queda da alma. Encerrada na matéria, a alma naturalmente teria embotada sua percepção do saber adquirido em sua situação originária. Daí que, exercitando-se em diversos questionamentos durante a vida, o homem teria acesso às ideias vislumbradas no mundo ideal através da memória. Lembrar é, portanto, ter acesso ao que está primitivamente gravado na alma, impulsionando-a sucessivamente ao empreendimento de retorno ao lugar das formas divinas. Confira: PLATÃO. *Diálogos*. 2 ed. Tradução de J. C. de Souza, J. Paleikat e J. C. Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Coleção Os Pensadores).

acontecido apresentaria dados da imaginação e o imaginado apresentaria traços da realidade. E conclui com a frase: “Parece-te que estou falando de poesia?”, trazendo para a elaboração poética o processo infinito de articulação entre os espaços reais e imaginários. O filme “8 ½” de Federico Fellini trabalha a coexistência do acontecido e do imaginado, visto que a narrativa fílmica apresenta a história de um famoso diretor de cinema em crise assim como trata da história da tessitura do próprio filme. Para Quintana, a abordagem dessa coexistência revela o caráter autobiográfico de “8 ½”, uma vez que a criação comporta, em certa medida, a visão de mundo de seu criador. Todavia, é Quintana quem faz a ressalva, a lógica que rege é a “lógica imagista”, isto é, na mesma proporção em que retratos são resgatados pela memória, esses retratos serão transfigurados, desdobrados. Vejamos o poema “Confessional”, do livro *A vaca e o hipogrifo*, texto marcado pelo constante trânsito entre o espaço da infância (tempo passado) e o espaço da maturidade (tempo presente):

Confessional

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 cenas, as mesmas personagens.
 Tudo tão chato que o desenrolar da rua acabava me parecendo apenas
 em preto-e-branco, como nos filmes daquele tempo.
 O colorido todo se refugiava, então, nas ilustrações dos meus livros de
 histórias, com seus reis hieráticos e belos como os das cartas de jogar.
 E suas filhas nas torres altas – inacessíveis princesas.
 Com seus cavalos – uns verdadeiros príncipes na elegância e na
 riqueza dos jaezes.
 Seus bravos pajens (eu queria ser um deles...)
 Porém, sobrevivi...
 E aqui, do lado de fora, neste mundo em que vivo, como tudo é diferente!
 Tudo, ó menino do aquário, é muito diferente do teu sonho...
 (Só os cavalos conservam a natural nobreza.)

(QUINTANA, 2006, p. 69)

Poema muito conhecido dos leitores de Quintana, “Confessional” traz à baila um dos temas nucleares de sua poética: a infância. O momento primeiro da existência é tratado pelo poeta como instância mais viva da criação, “fase de um tempo mítico no qual ser e parecer não estão separados” – diria Tania Carvalhal (1985, n/p). A correlação entre dois mundos, neste caso a infância vivida em circunstâncias oníricas e a maturidade vivida na perspectiva da realidade, marca o tom deste poema no sentido de conduzir o eu-lírico à reflexão ao contrastar dois períodos da vida, ou seja, o homem na maturidade rememora o modo como ele, quando ‘menino de aquário’, via da janela os acontecimentos, revivendo tais situações com um gosto peculiar de perda, de quem constata a simplicidade da existência num passado

que parece perdido. Contudo, a noção de perda aqui não está amparada na ação do desespero, pelo contrário, é compreendida enquanto processo que todo ser humano vivencia no decorrer de sua existência. O constante entrecruzar de tempos e espaços simboliza a busca desse ‘eu’ que, hoje imerso num espaço de exigências sociais, vê na infância a possibilidade do olhar liberto das convenções, da constituição de um espaço em que coisas e pessoas são expostas em sua nudez.

O poema “Confessional” começa enfatizando uma condição do eu-lírico: “Eu fui um menino por trás de uma vidraça - um menino de aquário”. Interessante notar que o ‘eu’ fala aqui já na maturidade e relembra a infância vivida metaforicamente como um “menino de aquário”, tal qual um *voyeur*, valorizando o olhar que se debruça sobre os acontecimentos do mundo. A vidraça remete à janela, espaço eleito por esse ‘eu’ para espiar a multidão, também visto como espaço de quem vislumbra a vida de um espaço fechado, neste caso, a casa. No “prefácio” que antecede as crônicas de João do Rio, Raúl Antelo analisa o espaço janela por meio da incidência deste na atividade literária. O ato de estar à janela é definido a partir das relações entre o particular e o público, visto que ocupa uma posição intermediária entre esses ambientes, ou seja, “a janela oferece fuga do lar sem dele precisar sair. É a circulação da rua sem seus perigos. É contato, intercâmbio, economia [...]. Princípio de organização social e política, a janela é menos limite do que limiar. Marca o ponto em que se tocam o próprio e o alheio”. (ANTELO, 1999, p. 12) Da janela vê-se o decorrer dos dias, lê-se a psicologia urbana. A janela, neste poema, seria um interregno nas relações do ‘eu’ com o mundo exterior, ambiente de contemplação do vivido.

Em seguida, o eu-lírico dita o modo como via o transcorrer dos dias: “Via o mundo passar como numa tela cinematográfica [...]”. Nesta comparação entre o mundo real e o fictício, notamos a atitude de ver através do desenrolar dos fatos, tal como num filme em que se repetem “sempre as mesmas cenas, as mesmas personagens”. O tema da arte cinematográfica é explorado como se contasse uma história em que o enredo fosse a vida de um menino que via através da vidraça e achava “tudo tão chato”. “O desenrolar da rua” acabava parecendo “apenas em preto e branco, como nos filmes daquele tempo”. Aqui, o espaço da rua recebe um tratamento afetivo, pois, a memória o atravessa, trazendo à rua o cenário particular da vida do menino. Assim, o espaço que confrontaria o real na sua falta de cor seria o das ilustrações dos livros infantis, lugar para onde “o colorido todo se refugiava”, espaço do imaginário infantil, do tempo mítico. Se o mundo imaginado é colorido, o real surge em preto em branco, comparado aos filmes antigos. Então, a diferença entre acontecido e imaginado é percebida por meio das metáforas do colorido *versus* preto e branco.

Dessa forma, a instauração do espaço imaginado em contraponto ao real, vivido pelo ‘eu’ que rememora, assinala o refúgio da realidade, mas, mais do que isso, sugere a perda das ilusões que se acumulam no decorrer da existência e que se transformam na imagem de um passado vivido de forma mágica, singular. No espaço do imaginário de uma criança, há “inacessíveis princesas” e “reis hieráticos” que, nas suas formas majestosas, montam em cavalos, “verdadeiros príncipes na elegância e na riqueza dos jaezes”. O poema “Confessional” apresenta uma alternância binária interessante nos espaços do eu que fala da maturidade (real) e do eu-menino (imaginado), cuja percepção se dá através da relação com o tempo. Isso porque, o tempo permite que a instância do presente e a instância do passado se cruzem constantemente. A relação entre imaginado e acontecido, nesse poema, aparece designada pela oposição de dois momentos de vida: a infância e a maturidade. Por isso, o tom nostálgico ao final do poema, em que o ‘eu’ percebe um mundo naturalmente encantador na infância e do qual somente agora, na maturidade, pôde constatar a simplicidade.

Nessa articulação entre os mundos da infância e da maturidade, o procedimento poético se ampara na ação da memória. Portanto, ao ler o poema, a existência do tempo da infância (revivido no espaço onírico) *versus* o tempo da maturidade (espaço da realidade) oferece uma leitura que comporta a abordagem sobre a subjetividade, ou seja, uma voz que não é necessariamente autobiográfica, mas que organiza a fala. Segundo Yokozama,

[...] o passado vivido e o sonhado têm a mesma autenticidade, a mesma sinceridade poética, de modo que a sua poesia de perspectiva autobiográfica representa muita vez uma armadilha para o leitor ávido por nela encontrar fatos da vida do poeta. Ao problematizar a relação entre o sonhado e o vivido, Quintana aponta, de um lado, para o que há de memória no que se pensa imaginado e para o que há de autobiográfico em toda arte, e, de outro, para o caráter inventivo da memória e da arte (YOKOZAMA, 2006, p. 206).

Yokozama vai mostrar, no texto *A memória lírica de Mario Quintana*, o modo como o poeta Quintana lida com a memória, além de citar outros poetas que, de modo similar, trabalham tal questão. Entre eles, analisa Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, oferecendo-nos uma reflexão que perpassa por aquilo que Hugo Friedrich observara sobre a lírica a partir de Charles Baudelaire: o procedimento de despersonalização. Friedrich afirma que “*Les Fleurs du Mal* não são uma lírica de confissão, um diário de situações particulares, por mais que haja penetrado nelas o sofrimento de um homem solitário, infeliz e doente”. Explicita o teórico que os poemas de *Les Fleurs du Mal* falam “a partir do eu”. Friedrich reconhece que Baudelaire é um homem “completamente curvado sobre si mesmo”, embora,

quando compõe poesias, “mal olha para seu eu empírico”, corroborando o que ele chama de “despersonalização da lírica moderna” (FRIEDRICH, 1978, p. 36-37).

Dialogando com Hugo Friedrich, Yokozama esclarece que a poesia de Quintana, num primeiro momento, aproxima-se da teoria moderna da despersonalização. Diz ainda que Mario Quintana, ao poetizar a dor vivida, busca ficcionalizá-la, isto é, “transfigurá-la em arte, fazê-la transcender as particularidades, as individualidades, e a convertê-la em dor do mundo” (YOKOZAMA, 2006, p. 205). O próprio Quintana deixa claro esse processo em vários momentos de sua lírica. Um exemplo reside no trecho do poema em prosa “O inominável”: “[...] Este eu irreduzível é o que existe de mais vasto e mais profundo – o assunto primeiro e último dos poemas, o campo de batalha dos anjos. O resto é a pessoa ocasional [...]” (QUINTANA, 2006, p. 833). A especificidade da memória em Mario Quintana traz para sua escrita o papel de agente impulsionador da imaginação, visto que o ato de rememorar nesse poeta revela constantes reinterpretações de dados da realidade em linguagem pouco confessional e de marcante dissimulação.

Para além da relação entre imagens do passado e lugares/espços cotidianos, nota-se um conjunto de elementos que, aparecendo com frequência no decorrer da obra, assinala uma teoria de poesia. A partir desse aspecto, podemos dizer que a acepção de espaço poético baseia-se na percepção feiticeira de Quintana, ou seja, o olhar para as ruazinhas solitárias, para os luas nas poças d’água, ou ainda, quando ausculta o barulho dos grilos aflitos na cidade, vai delinear uma cosmovisão diferenciada do cotidiano. Em contato com esses espaços, Quintana os transforma por meio de uma dicção que alia realidade e imaginação, reinventando a linguagem cotidiana. Para ele, imaginação e realidade não estão dissociadas, pois, a partir da observação do universo real, sua poesia capta atmosferas várias, tanto de arrebatamentos como de misérias e angústias do ser humano. Esse tipo de perspectiva, encontra-se respaldada pela ocorrência da representação dos espaços, uma vez que a atualização das experiências vividas se dá na descrição de lugares que representam o simbolismo da situação que se quer rememorar.

A articulação entre espaços reais e imaginários, observada na abordagem do tom confessional em Quintana, fortaleceria o procedimento crítico que avalia na topografia representada o aparecimento de uma cartografia lírica. Contudo, visto de outra forma, o vínculo entre sonhado e vivido alcança uma dimensão na poesia de Quintana para além de um simples procedimento artístico derivado dos primeiros exercícios modernistas de observação do cotidiano, ou seja, a recriação de paisagens genuínas em atmosferas imaginadas aparece na poesia quintaneana sob o signo de uma aguda consciência da reconstrução do passado pela

linguagem literária. Trata-se de ver a articulação entre real/imaginado pela via da linguagem. Por ser uma especificidade, a articulação não se define enquanto exclusiva chave interpretativa pensada para opor os espaços da razão *versus* espaços do sonho na arquitetura do poema. Isso porque a articulação entre universos reais e imaginários deslinda uma primorosa técnica de criação artística de Quintana que constantemente revisa pares como real/memória, imaginário/confissão, descortinando os liames entre arte e realidade, vida e poesia.

No estudo de Yokozama, a autora analisa o poema “Memória”, do livro *Da preguiça como método de trabalho*, buscando elucidar a mesma importância dada por Quintana ao “passado vivido e sonhado”, que, reinventado liricamente, traz a “mesma autenticidade, a mesma validade artística”. Não traremos o poema devido à leitura específica de Yokozama do tema da memória, mas interessa assinalar que, na abordagem do texto poético, a autora sinaliza dois movimentos de recordação na composição: a “artística do vivido e a do imaginado”. Ela observa que os personagens e fantasmas inventados gozariam da “mesma verdade poética” que as recriações de pessoas e fatos com quem o poeta realmente conviveu (YOKOZAMA, 2006, p. 208-209). Assim, particulariza e define a expressão poética de Quintana sob o signo constante da inventividade, da desautomatização do olhar e, sobretudo, da preponderância de uma lógica poética na percepção do mundo que o cerca, da impossibilidade de assemelhar poesia e vida sem que a memória esteja alinhando as situações representadas.

O aspecto memorial na formulação poética de Mario Quintana desfruta hoje de análises consistentes e fundamentais, as quais realçam no ato de criar certo compromisso no que tange à matéria vivida, à referência ao espaço real. A menção ao traço memorialístico ajuda-nos a refletir sobre o espaço poético que daí se origina, pois, mesmo que a relação com os dados de realidade pareça ser imprescindível, o movimento de suspensão da representação do momento vivido por meio da linguagem possibilita a irrupção de um espaço redesenhado, reinventado. Sob esse prisma, a articulação dos espaços deixa de manifestar apenas a recriação artística da realidade e passa a apresentar, através da linguagem, um espaço onde a palavra cria novamente a situação e não mais a representa. O espaço poético em Quintana compõe-se, segundo essa leitura, em meio às produções languageiras, isto é, a feição espacial do texto emerge simultaneamente à recriação dos sentidos das palavras que, no jogo poético, tem seus limites de significação explorados perpetuamente. Portanto, o espaço revela-se mais interno ao texto do que externo, possibilitando desenvolver uma leitura divergente daquela recorrente em torno de uma topologia que integrou o imaginário quintaneano por longo período.

Desse modo, a leitura da articulação dos espaços reais e imaginários, amparada na mimese da solitária vida do poeta, vislumbrou o espaço como recurso de contextualização do sujeito Quintana, inserindo-o no quadro da modernidade. Ler o espaço poético a partir das projeções, das expectativas, das sensações vivenciadas pelo poeta certamente elucidam alguns pontos de sua lírica, mas também corrobora para uma visão restrita de espaço poético trabalhado por Quintana em seus 80 anos de vida literária. De outro lado, apreender o espaço poético para além da ordem da representação, aprofundando a noção de espaço assim como os efeitos de sentidos que surgem na apresentação desse espaço, dariam à poética de Mario Quintana uma amplitude tanto no que se refere à recepção crítica quanto ao ato de criação do poeta.

Para melhor elucidar esse posicionamento, consideremos um trecho do artigo de Joseph Frank intitulado “A forma espacial na literatura moderna”. Importa dizer que o texto de Frank promove um debate sobre a obra de Gotthold Ephraim Lessing¹⁶, cuja ênfase na distinção dos veículos sensoriais da pintura (espaço) e da poesia (tempo) se tornou paradigmática. Neste, Joseph Frank reivindica um olhar crítico para o texto literário moderno, revisando-o enquanto exercício de constante rejeição à supremacia da temporalidade na linguagem verbal. Embora a abordagem esteja pautada no método de Lessing e a possibilidade de aplicá-lo à literatura moderna, ao tratar da forma espacial, ou seja, da predominância da simultaneidade, Frank prioriza um novo modo de o leitor apreender as obras em um momento do tempo, antes que em uma sequência:

A forma estética na poesia moderna, portanto, se baseia em uma lógica espacial que demanda uma completa reorientação da atitude do leitor frente à linguagem. Uma vez que a referência primária de qualquer grupo de palavras é algo interno ao próprio poema, a linguagem na poesia moderna é realmente reflexiva: a relação de significação é completada somente pela percepção simultânea no espaço dos grupos de palavras que, quando lidos consecutivamente no tempo, não têm relação compreensível entre si (FRANK, 2003, p. 230).

A poesia moderna proporciona outra lógica espacial devido à característica da autorreflexão, porque, ao negar o real, a linguagem moderna constrói a sua própria realidade. Segundo Frank, a referência primária se modifica na linguagem moderna, pois a significação somente se completa pela percepção “simultânea no espaço dos grupos de palavras”. Em Frank, a observação reside na estruturação das palavras em sua rede de significações, embora se possa considerar que a linguagem moderna se diferencie da linguagem clássica justamente

¹⁶ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011. (Biblioteca Pólen)

por realizar os redobramentos sobre si, isto é, ao chegar no limite da Morte, a linguagem produz seus duplos, opera a dobra autorreflexiva, similar àquilo que Michel Foucault adverte em *A palavra e as coisas*:

As palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira. A magia, que permitia a decifração do mundo descobrindo as semelhanças secretas sob os signos, não serve mais senão para explicar de modo delirante por que as analogias são sempre frustradas. [...] A escrita e as coisas não se assemelham mais. Entre elas, Dom Quixote vagueia ao sabor da aventura (FOUCAULT, 1999, p. 64-65).

Nesse processo autorreflexivo, a linguagem moderna descobre o infinito dentro de si. Em se tratando de Mario Quintana e sua linguagem moderna, o trânsito entre real/imaginado expõe o movimento perpétuo, no qual a imagem que se abre num espaço que já não é o real transfigurado, mas o espaço da obra, lugar onde ela se mostra. O “inestimável privilégio do real” em relação à vida do homem Quintana trouxe uma discussão proveitosa no momento em que as leituras levaram ao entendimento da poesia pelo viés categórico da continuidade de temas e formas simbolistas. Ver, por exemplo, a recordação enquanto parâmetro de análise dos poemas permitiu que se observasse a feição onírica e nostálgica nesse poeta. Contudo, muitos trabalhos que aprofundaram o traço memorialístico, entre eles o de Yokozama, notaram a atitude irônica de Quintana no tratamento da realidade. Isso porque, para o poeta, o espaço da memória é um espaço móvel, ou seja, o caráter criativo de toda memória se faz de falsas recordações e fantasmas inventados:

Criatividade

Desconfiar da observação direta. Um romancista de lápis em punho no meio da vida – esse atento senhor acaba fazendo apenas reportagens. É melhor esperar que a poeira baixe, que as águas resserenem: deixar tudo à deriva da memória. Porque a memória escolhe, recria. Quanto ao poeta, que nunca se lembra, inventa. E fica mais perto da verdadeira realidade.

(QUINTANA, 2007, p. 33)

No texto “Criatividade”, de *Porta giratória*, Quintana recorre à desconfiança. Desconfia, portanto, de tudo que se refere à concretude do real. O conselho é de espera também. Esperar que tudo fique à deriva da memória, imagem adequada para que se compreenda a fluidez da recordação e, ao mesmo tempo, a seleção do que vai ser dito e o que exatamente do dito seria inventado ou lembrado. Mas, o que interessa é que, diante disso, a verdadeira realidade da linguagem se mostra. Segundo Maurice Blanchot

A diferença entre o real e o irreal, o inestimável privilégio do real, é que há menos realidade na realidade, pois ela é apenas a irrealidade negada, afastada pelo enérgico trabalho da negação, e pela negação que é também o trabalho. É esse menos, essa espécie de emagrecimento, de afinamento do espaço, que nos permite ir de um ponto a outro, à maneira feliz da linha reta. (BLANCHOT, 2005, p. 140).

No trecho de *O livro por vir* em que Blanchot discorre sobre Jorge Luis Borges, o filósofo francês examina a assertiva de que o livro é o mundo e o mundo é um livro. Dessa inocente tautologia, segundo Blanchot, resulta que se o livro é a possibilidade do mundo, “devemos concluir que está também agindo no mundo, não apenas o poder de fazer, mas esse grande poder de fingir, de trapacear e de enganar de que toda obra de ficção é o produto, tanto mais evidente quanto mais esse poder estiver ali dissimulado” (BLANCHOT, 2005, p. 138). Nessa perspectiva, a literatura aponta para a negação da funcionalidade, pois nos lança ao indefinido, impedindo-nos de atingirmos o real puro. Significa que a linguagem literária impossibilita o sentido utilitário quando nos coloca em contato com o terreno da linguagem.

O que se observa na articulação entre dados reais e imaginados a partir do traço memorialístico não reside apenas em ler a representação de objetos e lugares reconhecíveis, mas em rerepresentar o espaço que tais objetos e lugares reconhecíveis tendem a ocupar quando revistos por meio da linguagem. Ver o transitar entre espaços (reais e imaginários) mais como tendência artística em Mario Quintana, do que necessariamente como simples resignificação da realidade por meio do simbólico, permite que consideremos o escritor para além da sua relação com os espaços vividos. Enfim, repensar as relações que a linguagem poética estabelece com a espacialidade redimensiona quer a noção do tempo vivido pelo poeta (cenário histórico-estilístico), quer, essencialmente, o espaço da escritura. Vejamos, então, como o flunar pelas ruas, momento em que o poeta insufla nova vida ao que vê, pode trazer outra leitura dos espaços percorridos pelos pés do poeta.

2.3 A poesia caminhante: matiz que circunda o espaço poético de Quintana

“São os passos/ são os passos que fazem os caminhos”.
(Mario Quintana)

A atividade andarilha por ruas e calçadas da cidade de Porto Alegre seria outro traço reiteradamente associado ao trânsito entre espaços reais e imaginários na poesia quintaneana. Isso porque a paisagem cotidiana percebida pelo poeta seria captada e transfigurada na elaboração poética. No enredar entre concretude e percepção, o registro da cena urbana se realiza. Por meio do olhar, surge a composição de um novo ambiente, o qual define a

geografia imaginária que o poeta vai redesenhando à medida que caminha. Os espaços por onde anda são, por vezes, espaços marginais, ou seja, pouco valorizados, lugares boêmios; outras vezes, são os espaços que evocam atmosferas e/ou lugares metafóricos. A atividade andarilha se faz ao lado do olhar que topografa os espaços. Nessa perspectiva, a leitura poética da cidade se constitui a partir da representação dos espaços observados pela lente meticulosa de Quintana.

Antes de passarmos ao debate sobre a articulação entre espaços reais e imaginários e a segunda forma de abordagem mais destacada na leitura de Quintana, isto é, as andanças pelas ruas da cidade de Porto Alegre, é necessário entender o sentido da palavra transitar no contexto da poesia quintaneana, visto que contempla o percurso, mas também abrange o ‘entre’. Assim, transitar consiste em “passar ou andar ao longo, entre ou através de; percorrer” (HOUAISS, 2009, [CD-ROM]). Designa a atitude de atravessar, deslocar, percorrer, isto é, sair do estado de repouso para assumir o movimento. Da postura peculiar do poeta em ser leitor do mundo, interpretando-o com doses de humor e um pouco de tragicidade, transitar configura o modo com que Mario Quintana movimenta o olhar diante dos fatos da vida. O universo que se cria a partir daí simboliza singular experiência literária. Sendo assim, transitar é a metáfora espacial que melhor identifica a lírica quintaneana. Diante disso, o espaço que se cria nesse transitar engendra não a cópia perfeita da geografia física, mas a analogia do espaço observado. Trata-se de uma representação específica da geografia dos lugares por onde Quintana transita, descortinando traços da realidade registrada e, sobretudo, vivida.

A especificidade do caminhar no espaço da cidade, incluindo aí ruas, becos, vielas, bares, cinemas, cafés, constitui um universo propício para a *flânerie* de cunho baudelairiano. É claro que a Porto Alegre da década de 1940 não se compara à Paris do século XIX em relação à figuração do *flâneur*. Por isso, ao nos referirmos à ação de transitar em Quintana, estamos considerando que o ato de perambular, em busca de detalhes imperceptíveis aos olhos mais apressados, pode se aproximar do *flâneur* baudelairiano, embora se possa dizer que a alegoria da *flânerie* já não se repetiria no modo de Quintana olhar para a cidade de Porto Alegre. Antes de traçarmos as diferenças, recordemos alguns pontos do *flâneur* baudelairiano.

O *flâneur* baudelairiano é esse caminhante que observa os detalhes sem ser notado, que busca uma nova percepção da cidade. Personagem que nasceu com a modernidade e configura um novo tipo de experiência de vida, o *flâneur* traz uma outra noção de tempo e, sobretudo, de espaço. Ao transitar pelas ruas da cidade contrapõe-se ao burguês, pois observa pelo prazer de observar. E, como não tem relações com o “tempo dos negócios”, pode estar em todos os

lugares ou em lugar nenhum. Revela, assim, o caráter da impermanência, uma vez que, pressionado pela aceleração do tempo inerente à modernização material, o *flâneur* adota a atitude andarilha por opção. Walter Benjamin, ao observar as mudanças ocorridas na cidade de Paris no século XIX, considera que:

O apogeu na difusão dos panoramas coincide com o surgimento das galerias. Era incansável o empenho de, mediante artifícios técnicos, fazer dos panoramas pontos de uma imitação perfeita da natureza. [...] Contemporânea aos panoramas, há uma literatura panoramática [...]. Os panoramas anunciam uma revolução no relacionamento da arte com a técnica e são, ao mesmo tempo, a expressão de um novo sentimento de vida. O morador da cidade, cuja supremacia política sobre o morador do campo tantas vezes se manifesta ao longo do século, tenta trazer o campo para a cidade. Nos panoramas, a cidade se abre em paisagem, como mais tarde ela o fará, de maneira ainda mais sutil, para o flâneur (BENJAMIN, 1985, p. 33-34).

Benjamin mostra-nos o surgimento dessa nova forma de vislumbrar a cidade, cujas mudanças também se fazem sentir nas manifestações artísticas. No texto “Paris, capital do século XIX”, Benjamin empreende uma análise da emergência da cultura burguesa no século XIX, destacando que nesse século, além das alterações na paisagem, certamente houve alterações na noção de pertencimento do morador da cidade de Paris, cujo crescimento acelerado sinalizava a proposta de abarcar o mundo. Assim, no fragmento anteriormente exposto, vemos a referência benjaminiana aos panoramas como espaços que veiculam a visualidade do mundo por meio de técnicas óticas que irão propiciar o surgimento de várias possibilidades de pontos de vista, e, portanto, um novo tipo de observador da paisagem: o *flâneur*. Tal figura caminha sem destino e olha a cidade como se apreciasse uma paisagem. Aliás, é o novo modo de olhar a cidade, pois

[...] o olhar do alegórico a perpassar a cidade é o olhar do estranhamento. É o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande. O *flâneur* ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca seu asilo na multidão. Em Poe e Engels encontram-se as primeiras contribuições para a fisionomia da multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade costumeira acena ao *flâneur* enquanto fantasmagoria. Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor. A casa comercial constrói tanto um quanto outro, fazendo com que a *flânerie* se torne útil à venda de mercadorias. A casa comercial é a última grande molecagem do *flâneur* (BENJAMIN, 1985, p. 39).

Quer dizer, no novo espaço urbano proliferam as galerias e os centros comerciais, os quais propiciam a ilusão do poder simbólico da mercadoria no cotidiano parisiense no século XIX. Benjamin analisa o *flâneur* dentro da experiência de choque proporcionado pela

modernidade, pois as mudanças bruscas, especialmente as formas de comunicação, arrefecem a capacidade de comunicar a experiência. Como consequência, Benjamin percebe essa ausência por meio da ‘fantasmagoria’, isto é, a relação objeto-mercadoria passa ao campo das relações sociais: “O *flâneur* é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação de mercadoria” (BENJAMIN, 1994, p. 51). O aparecimento das galerias viabiliza, de certo modo, o transitar do *flâneur*, visto que acontece em espaços fechados e o resguarda dos carros e das intempéries, conforme assinala Benjamin: “Até 1870, as carruagens dominavam a rua. Era demasiado apertado andar sobre as calçadas estreitas e por isso flanava-se sobretudo nas passagens, que ofereciam abrigo do mau tempo e do trânsito” (BENJAMIN, 2006, p. 31). Nesse lugar, o *flâneur*, além de vagar, lê os tipos humanos, colhe a matéria necessária para sua arte de cronista da multidão. Portanto, as galerias permitiram a culminância da *flânerie*, embora a proliferação das lojas de departamento acuse seu declínio, mostrando assim as contradições da modernidade:

A *flânerie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a sua plenitude sem as galerias. As galerias, uma nova descoberta do luxo industrial – diz um guia ilustrado de Paris de 1852 – são caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore, através de blocos de casas, cujos proprietários se uniram para tais especulações. De ambos os lados dessas vias se estendem os mais elegantes estabelecimentos comerciais, de modo que uma de tais passagens é como uma cidade, um mundo em miniatura. [...] essa paragem predileta dos passeadores e dos fumantes, esse picadeiro de todas as pequenas ocupações imagináveis encontra seu cronista e seu filósofo.” (BENJAMIN, 1994, p. 34-35)

Além da mutante paisagem, o *flâneur* também oscila e não assume de fato nenhum espaço, transita no limiar. O *flâneur* se abriga em meio à multidão, lugar de refúgio e anonimato, traduzindo assim a complexidade do novo espaço que se afigura. Sendo assim, tal personagem desvela novas formas de experimentar e representar o espaço da cidade, pois, por meio da observação da multidão, o *flâneur* lê a diversidade urbana; todavia, o olhar deixa de ser o simples ato de ver e passa a ser a prática de visualizar, ganhando certa mobilidade que antes não era experienciada. A paisagem se mostra como um texto que constantemente vai sendo lido, desvendado. Para Walter Benjamin, o *flâneur* converte-se em “cronista e filósofo da multidão”, uma vez que, na atividade andarilha, ele se propõe a decifrar a multidão (BENJAMIN, 1994, p. 35). Benjamin estuda a modernidade em Baudelaire através dessa figura, compreendendo que o poeta francês institui a filosofia do *flâneur*, personagem que traz no âmago um novo modo de sentir o espaço enquanto arte, profissão, gozo.

O *flâneur*, na ótica benjaminiana, designa um personagem que tem seu surgimento devido ao espaço citadino que se altera veementemente no decorrer do século XIX. Nesta ocasião, vivia-se a fase áurea da industrialização nas principais cidades do mundo, acarretando transformações urbanísticas pelo advento da luz elétrica e dos bondes, pela adoção de novos estilos arquitetônicos em ferro e vidro, etc. Todavia, a forma como a cidade de Paris recebeu à época as questões relativas ao tempo moderno não seriam sentidas da mesma maneira em Porto Alegre, embora a matriz parisiense influenciasse seus projetos, os espaços e sujeitos traduziriam outras finalidades,. Nesse sentido, o caminhar e o vaguear podem ser encontrados na poesia de Mario Quintana, ou seja, a travessia pela cidade é evidente não só fisicamente, mas também criada nas relações imaginárias que o poeta gaúcho estabelece com a sua Porto Alegre. Todavia, a caracterização do *flâneur* enquanto figura que está no limiar da burguesia e da cidade grande, particularidades mencionadas por Benjamin na análise da Paris do século XIX, já não aparece na leitura que Mario Quintana faz da cidade que ele elegeu para figurar em muitos de seus poemas:

Híbrida entre o modelo de Paris e o de Berlim, a Porto Alegre do final da década projetava seus sonhos de ser metrópole no Primeiro Mundo. Era lá o horizonte de chegada de governantes e das camadas privilegiadas. Uma Paris no Sul talvez fosse o desejo de modernidade mais caro, mas, entre a cidade ideal e a cidade possível, concretizava-se a ação de engenheiros e arquitetos alemães que, tanto pela superioridade em termos de concorrência nas limitações quanto pelo gosto da burguesia nascente de origem teuta, impunha sua marca. (PESAVENTO, 1994, p.205).

Porto Alegre passa por intensas transformações anos depois das principais cidades europeias. Segundo afirma Sandra Pesavento, “a cidade exibia para o Brasil e para o mundo o resultado de um longo processo de transformação. A capital do Estado se considerava, finalmente, uma metrópole, atingida pela modernidade” (PESAVENTO, 1994, p. 204-205). O hibridismo que a autora adverte exprime justamente a referência a um modelo consagrado de modernização, o que mostra o desejo da burguesia de “origem teuta” em concretizar o sonho de morar numa metrópole. Em pouco tempo, a cidade apresentaria sinais de profundas transformações na paisagem. Para o habitante da urbe que se transforma, restam duas possibilidades: assimilar os múltiplos pontos de vista do *homo urbanus* ou questionar o esvaziamento das relações humanas em prol da utopia modernizadora. Pode ser que o citadino consiga conviver com as duas possibilidades, todavia, a ideia de que as cidades comportariam essas mudanças sem tumultos, segundo o pensamento das vanguardas do início do século XX, não ocorreu de fato. Polo de atração e repúdio, a cidade moderna ergue a sua paisagem inevitável.

A cidade de Porto Alegre avança na modernização, mas apresentando ainda a dúbia relação entre a “cidade ideal” e a “cidade possível”. Desse modo, a Porto Alegre de Quintana paulatinamente busca transformar-se, embora tenha de lidar com variadas limitações. A atitude andarilha iniciada com o *flâneur* baudelairiano pode ser compreendida em Quintana, pois de fato constitui um aspecto da Modernidade, mas o modo como acontece a modernização pode revelar outras formas de percepção. Mario Quintana trabalha o transitar como característica no modo de sentir o espaço na modernidade. Transitar e seus sinônimos de perambular e percorrer conduzem ao sentido da fluidez, da efemeridade, opondo-se à permanência da tradição. Este o sentido possível do *flâneur* na poesia quintaneana, sobre o qual buscaremos refletir a partir de agora. Então, se os espaços sofrem alterações porque, sob a égide do moderno, as mudanças são imprescindíveis, a percepção do sujeito seria afetada, resultando daí as várias facetas criadas na vivência da grande cidade.

Portanto, frente à maneira vertiginosa com que assimila os mecanismos da metrópole, é natural que a atitude do poeta se modifique, sobretudo, a atitude de percorrer por entre espaços que vão se alterando e, com isso, perdendo a identidade. Segundo se pode ler na obra de Quintana, o poeta está atento a todos os aspectos da modernização, pois sente a contínua modificação da paisagem original, daquela paisagem percebida por ele quando se mudou definitivamente para Porto Alegre em 1919. Naquela época, a cidade tinha uma feição extremamente provinciana com arrabaldes, praças e ruas, as quais figuram com seus nomes poéticos: Rua da Ladeira, Rua da Praia, Beco do Vintém.

Em 1940, a cidade de Porto Alegre vivia em pleno crescimento populacional e econômico. Os índices de crescimento apresentados pelo governo municipal em 1940 eram positivos no tocante à indústria, à saúde pública, ao saneamento, aos transportes urbanos e às obras de urbanização (avenidas, ruas, calçamento)¹⁷. Segundo Charles Monteiro,

A paisagem urbana de Porto Alegre passou por uma grande remodelação com a realização de obras viárias, a criação de áreas verdes (parques e praças), [...] a urbanização da orla do Guaíba (Zona Sul), o início da verticalização do centro, a reorganização administrativa [...]. As administrações de Otávio Rocha (1924-28), Alberto Bins (1928-37) e Loureiro da Silva (1937-43) realizaram grandes reformas urbanas, alterando profundamente o perfil paisagístico da cidade. [...] Porto Alegre deixou de ser uma cidade provinciana e isolada no extremo sul do Brasil, para tornar-se uma metrópole moderna em contato com o centro do país e o exterior (MONTEIRO, 2006, p. 38-39).

¹⁷As informações sobre a história da cidade de Porto Alegre foram retiradas do livro MONTEIRO, C. *Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

As datas mencionadas no excerto compreendem um período de contínua transformação físico-geográfica de Porto Alegre, abrangendo a mesma época em que Mario Quintana viveu na cidade. Assim como os demais habitantes, Quintana acompanha, na figura de cidadão, o salto quantitativo de pessoas e novos lugares, porque, na figura de poeta, a consideração geralmente é de frustração em relação à perda da convivência amistosa entre as pessoas e, sobretudo, à desertificação das ruas. Ao se ater aos tipos humanos que circulam e aos costumes que resistem ao tempo, o poeta busca preservar a memória da cidade conhecida na fase de sua juventude. Testemunha, portanto, essas mudanças do espaço urbano e as registra em sua poesia, expondo as contradições da modernização com o acento de desilusão. É claro que alguns poemas trazem a contemplação para o belo céu de Porto Alegre e a consequente cadência afetiva na descrição desse espaço que, muitas vezes, se confunde com a terra; contudo, a inexorável presença do tempo moderno ditando os novos contornos espaciais levam à tonalidade discursiva saudosista.

Por essas razões, a aproximação possível de Quintana à atitude de *flânerie* estaria na característica central: o ato de perambular e observar a vida que acontece na cidade em expansão. Isso porque os cenários são totalmente diversos, pois o cidadão, antes identificado numa rede de relações da pequena aldeia, se encontra em meio à multidão, buscando decifrar a profusão de sinais, códigos e imagens; já no Brasil de 1940, a atmosfera de tensão inicial oferecida pela instalação da vida moderna encontra cenários mais uniformizados. Quintana acompanha a evolução e modificação espacial de sua Porto Alegre, construindo e reconstruindo-a sucessivamente numa relação perene de vivência. Quintana lê a paisagem cotidiana em consonância com seu andar. É o andar vasculhando o exterior não de um determinado centro, mas a partir de um constante deslocamento. Desloca-se também no ato de criar, de assumir o ponto de tensão entre real e imaginário. Há na crítica de Quintana o questionamento em relação às figurações do escritor no que diz respeito à visão estritamente encantatória da cidade. Todavia, a genuína articulação que o poeta realiza entre experiência vivida e imaginação criadora estaria pautada numa leitura que prioriza a representação dos espaços.

A vida urbana na capital gaúcha se alterara profundamente, inclusive, as relações entre as pessoas. A percepção de que o espaço da rua, considerado perene por Quintana, vai aos poucos se desintegrando no tempo, leva o poeta a assumir um olhar saudosista. Daí que a vinculação ao tempo perdido, muitas vezes perseguido em seus poemas, sinalize essa sensação:

Tempo perdido

Havia um tempo de cadeiras na calçada. Era um tempo em que havia mais estrelas. Tempo em que as crianças brincavam sob a clarabóia da lua. E o cachorro da casa era um grande personagem. E também o relógio de parede! Ele não media o tempo simplesmente: ele meditava o tempo.

(QUINTANA, 2006, p. 323)

O saudosismo presente no poema de *Caderno H* exprime a persistência do poeta em manter no “interior do corpo de cimento a alma que ainda palpita e insiste em sobreviver”, afirma Tania Carvalhal. A tendência saudosista em Mario Quintana foi bastante evidenciada pela fortuna crítica ao tratar do teor neo-simbolista nos primeiros livros do poeta. Contudo, o saudosismo revela-se uma marca na obra quintaneana mesmo em livros posteriores, pois expõe o procedimento muito utilizado por Quintana na abordagem do passado. No poema em questão, o poeta busca redesenhar a topografia ao criar um mapa subjetivo das ruas e da cidade. Aqui, os espaços intensificam o saudosismo do eu que rememora, haja vista que as imagens das crianças brincando sob a claraboia da lua, o cachorro da casa e as cadeiras na calçada indicam um espaço vivido em plenitude. O desejo de que esse tempo medido apenas pelo relógio de parede volte a figurar no momento presente evidencia a busca de desaceleração da vida. Por isso, o jogo poético reveste-se do eterno transitar entre os espaços de realidade (tempo presente) e de imaginação (tempo passado), já que a ambiência do percebido frequentemente se transfigura em um espaço simbólico, de acordo com a visão de representação espacial.

Mas, por trás da história contada no texto “Tempo perdido” vislumbra-se o desejo do poeta de que a cidade atual de Porto Alegre esteja dentro daquela cidade antes provinciana (cadeiras nas calçadas). Quer dizer, houve uma modificação espacial, visto que o espaço atual da cidade, o espaço moderno, não contemplaria mais a feição de partilha. A paisagem urbanística se mostra ampla, embora estreita de relações. Um novo mapa urbano surge, mas o espaço da diversidade onde pessoas se encontram e se entendem não parece ser o objetivo dessa nova visão da rua nas grandes cidades. Assim ocorre com a palavra poética, impossibilitada de dizer a situação atual do espaço citadino, preferindo dizer como era a situação antigamente. O percurso do olhar, nesse texto, observa a ‘cidade antiga’, mas sente a ‘cidade atual’, ou seja, a contemplação do espaço da cidade e de todas as situações que eram permitidas se contrapõe àquilo que não está dito, mas está implícito: a situação de aprisionamento, a impossibilidade de colher a matéria poética.

O poeta Quintana entende que a única possibilidade de reapropriação do território que se encontra perdido seria por meio da criação. Nessa perspectiva, é necessário que se lance à viagem que se realiza nas ruas das cidades, desenvolvendo a percepção aguda dos espaços por onde vagueia. Todavia, com a inevitável modernização das cidades e as mudanças no comportamento das pessoas, natural que a reorganização do espaço urbano também seja sentida no modo de olhar. O olhar do poeta nesse espaço de transição traz o sentimento saudosista da época em que a cidade era retratada como lugar de pouso das bem-amadas, dos boêmios que cantam pelas ruas. Todavia, esse olhar saudosista difere do olhar melancólico que parece ser uma tônica em alguns poetas como Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Henriqueta Lisboa, entre outros. No artigo “Tempos modernos, poetas melancólicos”, Reinaldo Marques observa a recorrência da atmosfera melancólica nos poetas citados, lendo a “figura do melancólico como uma metáfora esclarecedora das relações do poeta com o mundo moderno e com o lugar problemático que lhe cabe no espaço da modernidade” (MARQUES, 2003, p. 48).

A diferenciação aqui se faz necessária porque a relação do poeta Quintana com a modernidade fundamenta-se pela preservação do passado que, mesmo absorvido pela vida moderna, ainda mantém o caráter mítico do lugar para onde o poeta evade. Segundo Reinaldo Marques, a melancolia leva à “atitude crítica frente ao eu, o seu ensimesmamento e inibição, acarretando um estado de aparente desinteresse pelo mundo, numa busca de isolamento e contemplação [...]”. Como consequência, o poeta melancólico adota uma postura de desconfiança frente ao mundo moderno, “admitindo a dúvida que rompe com a continuidade da história e instaura o descontínuo” (MARQUES, 2003, 50). Em Quintana, não haveria uma postura de desinteresse e isolamento, mas um movimento de evasão no tempo e no espaço para contrapor o momento presente ao momento passado. Não se trata de dizer que a poesia de Quintana se ligue a uma vertente escapista de linha romântica, mas de perceber que a evasão na obra quintaneana oferece-nos uma leitura particular. Em muitos textos do poeta gaúcho, encontraremos, por exemplo, um certo tipo de evasão que não remete necessariamente ao “vivido”, mas à possibilidade do “vivido”. Veja-se o texto “As falsas recordações” de *Sapato Florido*:

As falsas recordações

Se a gente pudesse escolher a infância que teria vivido, com que enternecimento eu não recordaria agora aquele velho tio de perna de pau, que nunca existiu na família, e aquele arroio que nunca passou aos fundos do quintal, e onde íamos pescar e sestar nas tardes de verão, sob o zumbido inquietante dos besouros...

(QUINTANA, 2005, p. 119)

Nesse texto, Quintana explora a evasão através de um tempo da infância não vivido, isto é, uma vida pensada. Nesse caso, o olhar saudosista se teatraliza, resultando na evocação de uma realidade criada pela linguagem. Trata-se de um procedimento interessante, pois a evocação de uma possibilidade do ‘vivido’ conduz à percepção de uma realidade que se abre para o outro mundo deste mundo. O aparente sentimento de fuga ou evasão, neste poema, expõe o propósito de recuperar aquilo que ficou perdido, todavia, questionando a realidade cartesianamente representada. Assim, a tendência saudosista, em Quintana, revela-se enquanto dispositivo para se pensar a realidade em constante relação com o passado, mesmo que seja um passado inventado. Daí que o modo de captar a vertigem da Modernidade assumida em Quintana um acento diferenciado, assim como a forma de abordar as andanças pela Porto Alegre encontra um índice diverso. A novidade em Quintana não teria a mesma correspondência que tem para o *flâneur* baudelairiano, visto que o cenário urbano por onde passa Quintana se desrealiza para que o cenário construído pela linguagem assumida a sua realidade através da desconstrução da realidade em si.

Daí que o adjetivo “caminhante” para o poeta gaúcho abranja o flunar mais especificamente na contemplação da paisagem, ou seja, relacionada com o andar. A arte da perambulação descrita por Baudelaire e revisitada em muitos escritores modernos encontra em Mario Quintana uma releitura dos espaços a partir da compreensão deles em sua ausência, como é o caso dos poemas citados anteriormente. Além disso, a perambulação em Quintana ocorre marcada por uma constante viagem, onde o caminho aparece em constante deslocamento (nomadismo). O motivo do caminho será o modo por meio do qual Quintana manuseia, de forma espantosa, o mapeamento dos espaços onde o poético acontece. A atividade andarilha, segundo assinalamos anteriormente, delinea o trajeto. Nesse trajeto, o olhar recria a paisagem, descortina uma geografia que se poetiza. Vejamos o poema “Os caminhos estão cheios de tentações” de *Aprendiz de feiticeiro*:

Os caminhos estão cheios de tentações

Os caminhos estão cheios de tentações.

Os nossos pés arrastam-se na areia lúbrica...

Oh! tomemos os barcos das nuvens!

Enfunemos as velas dos ventos!

Os nossos lábios tensos incomodam-nos como estranhas mordaças.

Vamos! vamos lançar no espaço – alto, cada vez mais alto! – a rede das

estrelas...

Mas vem da terra, sobe da terra, insistente, pesado,
 Um cheiro quente de cabelos...
 A Esfinge mia como uma gata.
 E o seu grito agudo agita a insônia dos adolescentes pálidos,
 O sono febril das virgens nos seus leitos.
 De que nos serve agora o Cristo do Corcovado?!
 Há um longo, um arquejante frêmito nas palmeiras, em torno...
 A Noite negra, demoradamente,
 Aperta o mundo entre os seus joelhos.

(QUINTANA, 2005, p. 46).

No título do poema, o motivo do caminho traçado é o caminho cheio de tentações. Os pés o percorrem arrastando-se na “areia lúbrica”, isto é, assume todos os riscos. A imagem da úmida areia evoca a delimitação do caminho que o poeta escolhe trilhar. O trajeto, então, passa pelos lugares que outros evitariam. A liberdade também se lança à linguagem, ao caminho do verso que se dilata ao desconhecido, ao imaginário, tomando “os barcos das nuvens” e enfunando “as velas dos ventos”. A recorrência das exclamações, por exemplo, mostra o ímpeto, o desejo de percorrer o espaço que pode ser desde real até imaginário. Depois, as imagens da esfinge, das virgens em seu sono febril e da noite negra colaboram para essa visão daquele que se lança aos caminhos para além do real, mas sobretudo, ao caminho da linguagem, onde o sentido primário de qualquer palavra é desintegrado. Neste poema, o caminho, espécie de tempo-espaço da viagem, revela a inquietude do eu poético. Mostra, assim, o movimento, o viajante, aquele que constantemente se renova em contato com a linguagem poética.

É fácil perceber, por esse poema, o quanto a temática do caminho aparece na poesia quintaneana. O brado de “Vamos! vamos lançar no espaço – alto, cada vez mais alto! – a rede das/estrelas...”, designa o convite à viagem pelo espaço da linguagem, pelo espaço das tentações de dizer, de criar o próprio cenário, a própria realidade. Trata-se do caminho que delinea a própria vida e chega ao fim da existência, lugar de onde não se escapa, como em “Envelhecer”, de *Sapato Florido*: “Antes, todos os caminhos iam./ Agora todos os caminhos vêm./ A casa é acolhedora, os livros poucos./ E eu mesmo preparo o chá para os fantasmas” (QUINTANA, 2005, p. 77). Se, nesse poema, o caminho sugere as metamorfoses do ciclo da vida e, assim, traduz a inexorável certeza do fim, impedindo a escolha; no poema anterior, o caminho estava delineando a escolha por um trajeto para além de toda realidade possível de ser representada. Os caminhos cheios de tentações flagram o rompimento com a lógica ordeira. Haveria ainda a acepção do caminho enquanto dispositivo de leitura dos espaços da

rua e da cidade, visto que, condição para os passos, o caminho contempla o roteiro e, ao mesmo tempo, a perdição.

Pelo viés do caminho, compreende-se a perambulação quintaneana. Ademais, o motivo do caminho reúne os livros de Quintana sob o aspecto do viajante que, na maioria das vezes, simboliza a infinita viagem da linguagem poética. No primeiro livro, *A rua dos cataventos*, o espaço da rua é o espaço eleito para a atividade do caminhar, lugar também de observação da vida cotidiana. Em *Sapato florido*, o objeto que permite a atividade da perambulação está nos sapatos, os quais, adjetivados pela palavra “florido”, mostram o detalhe do poético. *Preparativos de viagem* oferece-nos a antecipação do caminhar, completando o simbolismo do viajante. Desse modo, a atividade do caminhar delineia uma poesia caminhante, isto é, o espaço da cidade será revisto por Quintana sob o prisma da dissolução de alguns espaços para a emergência de um novo espaço, lugar do imaginário, da realidade criada pela linguagem. Diversas vezes, o espaço citadino será compreendido sob o espanto, devido à desertificação espacial no sentido de solidão, sentimento que permeia as cidades contemporâneas. O poema “Elegia número onze”, de *Esconderijos do tempo*, auxilia-nos a pensar sobre isso:

Elegia número onze

Não, não é uma série de pontos de exclamação
 – é uma avenida de álamos...
 E o que, e para quem, clamariam então?!
 Deserta está a cidade.
 Todas as avenidas, todas as ruas, todas as estradas, atônitas
 se perguntam se vêm ou se vão...
 Em nada lhes poderiam servir estes postes de quilometragem:
 estão apenas desenhados, como num mapa.
 Ah, se houvesse uns passos, ainda que fossem solitários...
 Se houvesse alguém andando sozinho... e bastava! São os
 passos

– são os passos que fazem os caminhos.
 Deserta está a cidade.
 Se houvesse alguém andando sozinho
 – para eles se acenderiam então, como um olhar, todas
 as cores!

Porque a cidade está cega, também.
 O que não é visto por ninguém
 não sabe a cor e o aspecto que tem.
 A cidade está cega e parada com a descor de um morto.
 Porque tudo aquilo que jamais é visto
 – não existe...

(QUINTANA, 2005, p. 32)

O poeta apresenta o espaço citadino repaginado e em total descoramento (descor) e desertificação, sem transeuntes que tragam no mínimo a sensação da presença física. Nada vale, segundo Quintana, uma “avenida de álamos” se não se percebem e nem se escutam os passos, os passos que definem a cor, o aspecto e presença de que a cidade existe além do mapa. Os versos “Todas as avenidas, todas as ruas, todas as estradas, atônitas / se perguntam se vêm ou se vão...” mostram o susto diante da irreparável perda do sentimento de comunhão com o espaço da rua, metonímia da cidade, naquilo que tal espaço simboliza no ato de caminhar enquanto pertencimento. Isso porque, se “os passos fazem os caminhos”, então, pelo caminhar percebemos o lugar que ocupamos, cartografamos o lugar como moradia ou território, criamos disposição natural para o pertencimento ao local, ao espaço do vivido.

O poema “Elegia número onze” seria um dos muitos poemas que possibilita a revisão do posicionamento do poeta frente ao macroespaço (cidade) e ao microespaço (a rua). O poeta não deixa de averiguar as modificações e pensar sobre elas, mas não deixa de preservar afetivamente a paisagem original, por isso o tom nostálgico. Sob o signo do progresso também se modifica o conjunto de vivências daqueles que habitam a cidade, isto é, as capitais brasileiras que passaram por alterações em suas estruturas espaciais (construções, alargamentos de avenidas) viram conseqüentemente mudar a relação no modo de vida dos moradores. O espaço citadino no poema já não existe, pois o olhar que recria a percepção da paisagem não consegue mais absorver os detalhes. A padronização do espaço citadino levou ao descor, tornando-se apenas uma cidade feita de cimento.

Interessa a Quintana a cidade que deixa de ser construção empírica e torna-se cidade-escrita. De acordo com Roland Barthes, o espaço urbano constituiria “um discurso, com suas sintaxes e paradigmas”. (BARTHES, 1971, p. 181). Significa pensar a cidade como um discurso, pensá-la como linguagem, símbolo material, mas, sobretudo, cenário em constante ressignificação. Ao trabalhar o par significante/significado no texto “Semiologia e urbanismo”, Roland Barthes, ao abordar a cidade, leva-nos a entrever no espaço citadino a circulação de imagens que propulsionam a reescritura desse espaço. Diz Barthes na análise de Roma:

Roma provoca um conflito permanente entre as necessidades funcionais da vida moderna e a carga semântica que lhe é comunicada pela sua história. E esse conflito entre a significação e a razão [...], traz a evidência cada vez maior do fato de uma cidade ser um tecido formado não de elementos iguais, de que podem se inventariar funções, mas de elementos fortes e elementos neutros, ou, como dizem os linguistas, de elementos marcados e elementos não-marcados. (BARTHES, 1971, p. 183)

O trecho de Barthes refere-se aos elementos da memória da cidade de Roma em face da modernização por que ela passou, convivendo com o conflito entre a “significação e a razão”. Embora o processo da cidade de Porto Alegre não se compare ao vivenciado por Roma, vislumbramos um ponto de convergência que é a mudança provocada pela modernização, chocando-se com a atmosfera boêmia e o ambiente lúdico, antes experienciados nas andanças. A cidade de Porto Alegre à época de Quintana, segundo assinalamos, vivia o pleno processo de modernização ao lado de elementos “arcaicos”. Para Quintana, os álamos eram os elementos que guardavam um pouco da identidade do espaço citadino porto-alegrense. O formato homogeneizador da modernização capitalista nem sempre se estabeleceu em todas as cidades, sobretudo as cidades brasileiras.

Na verdade, a observância dos desajustes advindos de algumas falhas do processo modernizador expõe um espaço heterogêneo, isto é, um espaço que ainda apresenta a convivência entre o arcaico e o moderno. Luís Augusto Fischer e Sérgio Luís Fischer afirmam que até 1930, “a capital gaúcha manteve um aumento significativo mas lento e por assim dizer harmonioso”, oposto a São Paulo onde “a população quase quadruplica entre 1890 e 1900” (FISCHER; FISCHER, 2006, p. 25). Mostram ainda que a cidade de Porto Alegre apresentava “um jeitão de cidade pequena”, o que, de certa forma, é observado por Quintana: “Nesta Porto Alegre tão diferente, basta eu fechar os olhos para me transportar à Porto Alegre antiga. Porque uma cidade contém outra dentro de si” (Declaração do autor, *Zero Hora*, 17/11/85). A cidade, como lugar experimentado em sua diversidade pelo poeta gaúcho, será personalizada na viagem, na atividade andarilha. Embora se considere a ocorrência exclusiva da realidade no caminho percorrido, a sugestão da viagem interior persiste em Quintana. Renato Cordeiro Gomes, no artigo “Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura”, afirma o seguinte:

A cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafias é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade (GOMES, Disponível em: <http://www.letras.pucrio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_12.html>. Acesso em: 10 dezembro 2013).

A cidade de Porto Alegre, reescrita por Quintana, traz um sentido semelhante à consideração de Gomes, uma vez que o poeta busca mapear os sentidos múltiplos que os espaços oferecem. Mesmo que a cidade apareça a partir da desertificação, os espaços

citadinos são reconstruídos também na perspectiva de construção de um universo poético único. Assistir as mudanças da cidade de Porto Alegre que a modernizaram e, por isso, fizeram-na o jeitão de cidade pequena, tal como a sua cidade natal (Alegrete), teria proporcionado o tom nostálgico dos versos de Quintana sobre a capital. Esse argumento, aliás, foi bastante utilizado para explicar o caráter antimoderno da poesia quintaneana. Para o nosso caso, exploramos a atitude andarilha, porque o motivo do caminho permite rediscutir o espaço numa constante reavaliação da cidade moderna, em especial, a cidade de Porto Alegre. Isso porque a conformação do espaço capitalista em Porto Alegre a coloca na periferia da periferia em relação às capitais europeias e ao eixo hegemônico Rio de Janeiro-São Paulo.

Evidentemente que o espaço da cidade em Quintana ainda poderia ser observado sob diversos aspectos, todavia, a nossa leitura passa pelo ato de caminhar enquanto dispositivo que alinhava os espaços da cidade e sua metonímia mais direta, a rua. Obedecendo a essa lógica, o espaço da rua, a partir da atitude caminhante do poeta gaúcho, revela os traços mais comuns já destacados: a rua como sinônimo de liberdade e boêmia. A rua como espaço central certamente figura entre aqueles espaços que particularizam as deambulações quintaneanas. As ruas “se convertem em *habitat* natural deste poeta urbano”. Segundo Carvalho, as ruas “ocupam o centro da cena. Vivem de uma vida humana e são tratadas pelo poeta com afetividade” (CARVALHAL, 1985, n/p).

O espaço da rua assume, então, conotações na lírica quintaneana que perpassam pela habitual abordagem tanto de metonímia do cotidiano quanto do espaço enquanto eixo temático de *A rua dos Cataventos*, cujas facetas variadas robustecem a tonalidade poética perquirida no livro: a rua imaginária “dos cataventos”, lugar de imorredoura fantasia. É nesse espaço que, segundo a crítica, existe a constituição de uma geografia imaginária, geografia tecida pelo caminhante solitário ao percorrer a rua, mantendo com ela uma relação de cumplicidade, ou seja, o indivíduo “percorre a rua como se palmilhasse uma extensão animada de si mesmo [...]”, assevera Paulo Becker (1996, p. 51). Significa uma percepção apurada para o entorno e, conseqüentemente, apurar os “espaços de dentro”, conforme versos do soneto XXXIII: “Que bom, depois, sair por essas ruas, / Onde os lampiões, com sua luz febreata, / São sóis enfermos a fingir de luas.../ Sair assim (tudo esquecer talvez!) / E ir andando, pela névoa lenta, / Com a displicência de um fantasma inglês...” (QUINTANA, 2005, p. 119).

Aliás, o motivo do caminho permite a abordagem da arte de perambular, como se vê em no poema seguinte:

A verdadeira arte de viajar

A gente sempre deve sair à rua como quem foge de casa,
Como se estivessem abertos diante de nós todos os caminhos
do mundo...
Não importa que os compromissos, as obrigações, estejam
logo ali...
Chegamos de muito longe, de alma aberta e o coração
cantando!

(QUINTANA, 2005, p. 50)

O poema de *A cor do invisível* nos mostra o quanto o espaço da rua ganha extraordinária dimensão, superando as expectativas de um caminhante que apenas percorre as ruas para apreciar o burburinho da urbe que se dilata. Interessante observar no título a irônica chamada para o que seria a verdadeira arte de viajar, reivindicando a condição de sempre “sair à rua como quem foge de casa”. Assim, o espaço da casa não é aqui o local do descanso, mas o lugar que aprisiona. Por isso, necessário se faz sair da casa como quem foge, libertando-se das “obrigações”, dos “compromissos”, enfim, do espaço regulador. Ir à rua é assumir “todos os caminhos” sem rumo certo, acolhendo a rua como lugar de libertação, lugar para onde se precipita “de alma aberta e o coração cantando!”. A relação que Mario Quintana estabelece com o espaço da rua expõe a peculiaridade de uma poesia que se realiza nas andanças, na atividade de catalogar e registrar as feições da cidade, inaugurando assim uma cartografia poética.

Como espaço geograficamente repensado em termos imaginários, lugar onde itinerários e eventos, ambiguidades e desatinos são remodelados pela sutil percepção de Quintana, a rua simboliza a deambulação por um espaço capitaneado pelas recordações e experimentado pela singular vivência de Quintana na cidade de Porto Alegre. Nessa perspectiva, tal espaço permitiu abordagens metalinguísticas, isto é, para além do cenário reinterpretado, a rua metaforiza-se na linguagem que predomina no primeiro livro, uma linguagem versátil e caminhante. Se o espaço, em Quintana, revela tanto a experiência física do ato de andar quanto a experiência dos lugares, a descoberta de outras paisagens define esse lugar, torna-se, portanto, um lugar experienciado. Michel de Certeau diz que “o espaço é um lugar praticado” e que a “leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito” (CERTEAU, 1998, p. 202). A noção de ruptura com os paradigmas existentes e sublinhados no ato de caminhar vai aparecer nas deambulações quintaneanas para além de paisagens representadas, pois transcendem a mera visualização. Na poética quintaneana, as novas relações com o espaço tecem símbolos que desfrutam da relação com

os tempos do passado e do presente, quando não apresentam uma pretensa metaforização desse espaço, recriando-o. Vejamos o soneto II de *A rua dos cataventos*:

II

Dorme, ruazinha... É tudo escuro...
E os meu passos, quem é que pode ouvi-los?
Dorme o teu sono sossegado e puro,
Com teus lampiões, com teus jardins tranqüilos...

Dorme... Não há ladrões, eu te asseguro...
Nem guardas para acaso persegui-los...
Na noite alta, como sobre um muro,
As estrelinhas cantam como grilos...

O vento está dormindo na calçada,
O vento enovelou-se como um cão...
Dorme, ruazinha... Não há nada...

Só os meus passos... Mas tão leves são
Que até parecem, pela madrugada,
Os da minha futura assombração...

(QUINTANA, 2005, p. 20)

Já no primeiro verso do soneto II, há uma personificação do espaço da rua, pois o poeta a coloca para dormir entoando um acalanto. Logo, podemos entrever que a configuração espacial passa por aquilo que estávamos considerando anteriormente; a força da imaginária rua e a ternura com que é tratada mostram-nos a reformulação de um espaço antes poetizado exclusivamente sob o viés da passagem, da travessia. Agora, ela possui uma alma. Na verdade, a característica da travessia permanece, embora haja aqui uma necessária recriação do *status* da rua que não se define apenas por cenário do caminhante, mas como uma paisagem interior e exterior ao mesmo tempo: “Dorme, ruazinha... É tudo escuro.../ E os meu passos, quem é que pode ouvi-los?”.

O segundo soneto apresenta, então, o espaço rua nessas possíveis facetas que irão aparecer nos demais poemas, delineando particular visão de um espaço. Aliás, o ambiente da rua, nesse poeta, sempre se projetou como dinamismo, espaço que promove a abertura para o mundo da poesia. Mikhail Bakhtin (1987), ao focalizar os ritos carnavalescos em praça pública e a consequente desierarquização das relações sociais promovida nessas festas, apresenta a configuração da rua enquanto lugar onde se permite a inversão dos papéis sociais. A Modernidade possibilita repensar o espaço rua com o acréscimo da observação dos tipos que passam por ela, desde a *flânerie* baudelairiana até mesmo o estudo da rua como palco

moderno de circulação de pessoas e mercadorias. Eliana Kuster e Robert Pechman afirmam que

“O século XIX criou a rua”, assinala a curadora do Musée D’Orsay de Paris, Chantal Georgel, no seu livro “La rue” (GEORGEL, 1986, p. 5). Embora existisse desde sempre, desde que a primeira cidade foi criada, a rua jamais terá o papel que alcança no século XIX de lugar da multidão, ou seja, o de palco do espetáculo urbano. Na Idade Média, por exemplo, segundo Lewis Mumford (MUMFORD, 1961, p. 66), a rua ocupava no planejamento da cidade um lugar bem diferente do que teve posteriormente como espaço da cena urbana. Era a praça do mercado, situada junto à igreja, que atraía e acolhia o ir e vir das pessoas. Na primitiva cidade medieval as ruas eram antes linhas de comunicação que vias de transportes, pois que estreitas e cheias de volteios, muitas vezes terminavam em muros ou becos sem saída. No entanto elas só irão perder sua insignificância séculos adiante, diante do fenômeno moderno da circulação: de mercadorias, de tráfego, de pessoas. (KUSTER; PECHMAN. Disponível em: <http://seu2007.saau.iscte.pt/Actas/Actas_SEU2007_files/KUSTER_PECHEMAN2.pdf>. Acesso em: 10 setembro 2013).

De acordo com Kuster e Pechman, a transformação observada no espaço da rua é o resultado das mudanças ocorridas com a modernização. O *status* de acolhimento, como no caso das feiras, e de travessia ainda se mantém, mas a ênfase no espaço da rua pelo viés da circulação dos transeuntes, do lugar da multidão, da marginalidade advém a partir do século XIX. No livro *Carnavais, malandros e heróis*, Roberto DaMatta propõe trabalhar os ambientes da casa e da rua, os quais são definidos em domínios opostos, sendo a casa especificada pelo “controle e autoritarismo” e a rua pelo “descontrole e massificação”. Nessa análise dos espaços do mundo social brasileiro, DaMatta estabelece que, na rua, se trabalha, em casa, descansa-se; e mais, a rua indica o mundo “com seus acidentes, imprevistos e paixões”, ao passo que a casa remete a um universo controlado, de associações rígidas. Assim, “os grupos sociais que ocupam a casa são radicalmente diversos daqueles do mundo da rua” (DAMATTA, 1983, p. 70).

Nota-se que a rua, nessa teoria, assume as características a partir da oposição à casa. Quer dizer, a circunscrição da rua está amparada no limite do espaço da casa. A princípio, o jogo paradoxal entre os espaços permite responder à configuração que a rua tem recebido desde sempre, conforme assinalou Kuster e Pechman. Mais adiante, o antropólogo DaMatta aborda o carnaval e, então, desenvolve a discussão a respeito de possível interpenetração do espaço da rua no espaço da casa e vice-versa. Assim, a noção da rua como prolongamento da casa e alguns lugares da casa vistos como parte da rua serão evidenciados e trabalhados a partir da dialética que esses espaços apresentam na sociedade brasileira:

[...] a própria *rua* pode ser vista e manipulada como se fosse um prolongamento ou parte da *casa*, ao passo que zonas de uma *casa* podem ser percebidas em certas situações como parte da *rua*. Um exemplo significativo do primeiro caso são as casas de Nápoles ou as favelas cariocas, onde é difícil demarcar com nitidez os limites das casas e das ruas, o mesmo ocorrendo com o velho costume brasileiro – ainda em vigor em muitas cidades – de pôr cadeiras de balanço nas calçadas, sobretudo no final do dia, na hora do crepúsculo (DAMATTA, 1983, p. 96).

Nesse sentido, a rua continua sendo marcada como lugar de onde se vê o movimento, embora mantenha relações com o universo da casa, a ponto de, como no poema, personificar o ato de ressonar, tão exclusivo de uma das partes da casa (o quarto). No soneto ora comentado, a rua é tratada afetivamente e tem seu sono acalentado: “Dorme o teu sono sossegado e puro, / Com teus lampiões, com teus jardins tranqüilos...”. A imagem é de um caminhante que percorre a rua mansamente, sem fazer ruídos. A presença desse caminhante não interfere na harmônica atmosfera que se instala, ele somente canta poeticamente a tranquilidade do cenário que nos é apresentado: “Dorme... Não há ladrões, eu te asseguro... / Nem guardas para acaso persegui-los.../ Na noite alta, como sobre um muro, / As estrelinhas cantam como grilos... / O vento está dormindo na calçada, / O vento enovelou-se como um cão... / Dorme, ruazinha... Não há nada...”.

A rua aparece, então, figurando o cenário percorrido pelo caminhante, e, nesse sentido, revela-se a instalação de uma topografia imperturbável, pois se trata de uma rua sem os perigos e os tumultos: “Não há ladrões, eu te asseguro...”. Vemos, assim, o traçado da rua pelo índice do espaço amistoso, resultado do olhar afetivo do caminhante ao percorrê-lo. É tão afetivo que os passos são tão leves que se tornam quase inaudíveis: “Só os meus passos.../ Mas tão leves são/ Que até parecem, pela madrugada, / Os da minha futura assombração...”. Aliás, o uso acentuado de reticências neste soneto leva-nos a considerar a fala de Fausto Cunha de que, mais do que função de pausa, “as reticências constituem um apelo visual, um prolongamento das sugestões verbais, um esfumaçamento do verso” (CUNHA, p. 234). O espaço rua, no soneto II de *A rua dos cataventos*, vem firmar um posicionamento recorrente em outros poemas que é o fato de imprimir a esse espaço uma abordagem que passa pela atitude caminhante, embora explore muito mais a criação da rua imaginária, plasmando relações de nostalgia, afeto e identificação do sujeito lírico com o universo que se abre à imensidão cotidiana.

As variações que surgem como a representação do espaço da rua pela liberdade e vida dinâmica, o espaço do transitar pela multidão, e também de criação de um mundo reduzido do poeta, isto é, um mundo particular onde vive o menino eterno, podem ser acrescidas com a

consideração de um “lugar ameno no qual ele sente protegido, sendo também local da última morada”, assevera Carvalhal (2005, p. 9). Mas, o signo da nostalgia parece ser constante na observação da ruazinha quintaneana, já que a modernização ocorrida nas grandes cidades do mundo, sobretudo no Brasil, seleciona e padroniza as situações que nela poderiam figurar.

Ivete Walty afirma que

Em meus estudos sobre o lugar da rua na história da literatura brasileira pude observar como, no Brasil, no final do século XIX e início do XX, a rua, “modernizando-se”, aplaina-se, ao afastar aquilo que era indigno de nela figurar: o lixo, os pobres e similares. Assim, ao mesmo tempo em que se controlam os fatores dados como responsáveis pela doença, seja física, seja social, controlam-se manifestações políticas. As cidades brasileiras da época passaram por processos de intensa urbanização, com a reforma de ruas e casas, construções de avenidas, visando a higienização e o embelezamento. (WALTY, 2011, p. 15).

À observação de Ivete Walty, poderíamos dizer que o desencantamento de Mario Quintana, ao tomar consciência do ritmo alucinado que a modernização impõe à paisagem citadina, alcança o espaço da rua, pois a rua que antes abrigava o cerne da vida boêmia, agora se ‘higieniza’ em “avenidas e ruas atônitas”, em postes que só servem para figurar no mapa, “Porque tudo aquilo que jamais é visto/ – não existe...”, segundo consta no poema “Elegia número onze”. A rua imaginária, a rua dos poemas de Quintana ainda guarda as feições da cidade que vive as suas contradições. O espaço da rua, então, particulariza o espaço da cidade em Mario Quintana. O espaço da cidade vai aos poucos sendo lido na rua quintaneana, nesse espaço que pode ser o lugar do encontro com outras pessoas, palco das andanças, cenário da liberdade. Desse modo, em Quintana, os espaços exteriores, neste caso a cidade e a rua, são tomados enquanto principais categorias analíticas da representação do local vivido pelo poeta. A contemplação desses espaços faz com que os interprete enquanto recursos, isto é, geralmente a cidade e a rua são vistas como baú de imagens, onde o poeta vai em busca de material para suas reflexões poéticas. Funcionam como espaços representados, ainda que a imaginação esteja ali ressignificando a cena. Mas tais espaços podem ser pensados de forma que promovam efeitos de sentido que se reduplicam infinitamente, ou seja, que não busquem formalizar uma linearidade espacial e temporal.

O soneto “A rua”, de *Baú de espantos* seria um exemplo desse movimento em que o espaço da rua pode ser o espaço que se reapresenta linguisticamente, produzindo efeitos de sentido em espaços e tempos que constantemente se atravessam, se aproximam, se distanciam, enfim, efeitos de sentidos que estariam localizados na impermanência:

A rua

A rua é um rio de passos e vozes,
um rio terrível que me vai levando
mas estou só, como se está na infância...
ou quando a morte vai se aproximando...

No ar, agora, que distante aroma?
Decerto eu sem saber pensei em ti...
E um vôo de andorinha na distância
é a minha saudade que eu te mando.

Mas tudo, nesse tumultuoso rio,
não fica nunca ao fundo da lembrança
como no seio azul de uma redoma...

tudo se afasta nessa correnteza
onde uma flor, às vezes, fica presa
e um claro riso sobre as águas dança!

(QUINTANA, 2006, p. 94)

Nesse soneto, o espaço da rua indica a abertura para o mundo exterior em relação ao que vimos assinalando sobre a cidade e a rua. Nessa rua, vive-se o movimento, a ação. É o lugar de uma multidão de passos e vozes: “A rua é um rio de passos e vozes”. Tal imagem evoca a fluidez da rua, o fluxo da vida dos passantes. Todavia, a impressão que se tem dessa rua não é de um ambiente de comunhão dos passantes, mas de um espaço onde apenas se percebem e não se tocam. A força terrível que arrasta esse ‘eu’ e o leva a vivenciar o estado da solidão delinea essa característica de aproximação/afastamento que se vivencia estando nessa rua. Assim, o sentimento de solidão é associado a duas circunstâncias da vida do homem, a infância e a morte. O movimento entre essas duas circunstâncias, metaforizado na profusão de passos e vozes, deflagra duas possibilidades: a ruptura e a continuidade. O espaço aberto da rua, revisto na ação constante da fluidez, promove o questionamento da linearidade espaço-tempo. Quer dizer, o ‘eu’ está imerso nesse rio de gente anônima, portanto, no tempo presente que já condiz com o momento de quem se abeira da morte, mas também atravessado pelo tempo passado na solidão que lembra a infância. A temporalidade fugidia em consonância com o espaço aberto e liberto de possíveis hierarquizações promove a sensação de suspensão da linearidade.

A leitura do poema traduz o sentimento de que, mesmo estando em meio à multidão, o eu lírico sente a ausência de um rosto que fique na lembrança. Seria a tentativa de manter algum tipo de contato, de rememorar alguém e sentir-se diverso do espaço da rua-rio que arrasta e iguala os transeuntes: “No ar, agora, que distante aroma?/ Decerto eu sem saber

pensei em ti.../ E um vôo de andorinha na distância/ é a minha saudade que eu te mando”. O desejo de diversificar-se é tão intenso que o primeiro terceto vem assinalar que o “tumultuoso rio” acaba evitando que a lembrança crie raízes. Tamanho é o sentimento de abandono que somente uma flor que se aprisiona em meio à correnteza ou a dança de um riso franco sobre as águas do vozerio pode movimentar o mundo preñado de comunicabilidade, mas que desenvolve somente a balbúrdia: “tudo se afasta nessa correnteza/ onde uma flor, às vezes, fica presa/ e um claro riso sobre as águas dança!”.

Ao processo de tempos atravessados e espaços revistos, Quintana tenta retirar do lugar comum o sentido da abertura da rua exclusivamente como um espaço livre das injunções da casa. Mostra, através da palavra poética, as constantes mutações do espaço da rua, recriando-a em seu movimento fluido, em sua liquidez. Se podemos considerar o espaço rua para além da referência, então a rua contemplaria o tumultuoso rio que, a um só tempo, designa o ímpeto e a perenidade. Da mesma forma, a analogia do rio com a rua evoca o sentido de travessia, pois, as águas trilham um trajeto infinito, assim como os passos e as vozes também fazem um percurso. A indistinção de começo e fim nessa rua conduz ao espaço onde a linguagem cria a sua própria realidade. Já não se trata da rua estritamente alegórica da cidade de Porto Alegre, mas da rua como espaço do não-linear. Ver a rua sob este prisma certamente orienta para a outra realidade fundada pela linguagem. Aqui, a rua não representa a Rua da Praia, por onde os pés de Quintana passaram, mas designa um espaço onde a linguagem se desdobra em linguagem imaginária.

Os espaços poéticos em Quintana não estão somente conformados pela força da representação dos lugares vivenciados pelo poeta. A interpretação dos espaços, neste poema, não passa por uma consciência criadora que os organiza. Portanto, já não se trata de descobrir a matéria literária na cidade, mas de desenvolver uma cartografia simbólica que não esteja pautada na representação da vivência que, perpassada de preferências e rotinas, desenvolva trajetos específicos na capital gaúcha. Esse tipo de tratamento do espaço poético permitiu que se percebesse na leitura desses espaços registrados literariamente a identificação de Mario Quintana ao ambiente, espécie de pertencimento aos espaços revistos por sua linguagem.

A possibilidade de rever o traço representacional, ou seja, perceber a força simbólica de cada espaço por meio do mecanismo de criação de Quintana, possibilita-nos ver os significados implícitos nos lugares apresentados pelo poeta, como nos poemas “A rua” e “Elegia número onze”. Portanto, interessa notar menos a identificação ao ambiente e mais a linguagem que surge nessa articulação entre o ambiente observado e as impressões colhidas desse ambiente. A mitologia que se construiu em torno da articulação entre espaços reais e

espaços imaginários certamente centrou-se na representação dos espaços reais e sua transposição para o mundo da poesia. Mas, há, nessa mitologia, uma abertura pouco explorada que corresponde à fundação de um espaço que não se liga apenas ao conceito de cenário e ambientação, mas, vai além disso, entendendo que o espaço é construção simbólica, é a linguagem em seu constante redobrar sobre si mesma.

CAPÍTULO III

A ESPACIALIDADE NA POÉTICA DE MARIO QUINTANA: LINGUAGEM, FORMA E EXPERIÊNCIA

No capítulo II, buscamos demonstrar, a partir da revisitação de alguns falares críticos, a presença da articulação entre espaços reais e espaços imaginários enquanto elemento de extrema importância na análise dos espaços poéticos em Mario Quintana. Sob diversos enfoques e sob diversos nomes, a articulação entre dados da realidade e da imaginação apareceu no discurso crítico particularmente como paradigma de observação do cotidiano. A tendência em analisar a obra poética de Mario Quintana em relação ao tempo cotidiano deveu-se ao fato de seu primeiro livro, *A rua dos cataventos*, explorar a linguagem em uma tonalidade simples e num espaço essencialmente cotidiano: a rua.

A ênfase do discurso teórico recaiu sobre o destaque dado ao espaço da rua no primeiro livro para posteriormente vislumbrar o espaço poético como uma característica fundamental na obra quintaneana. A rua, em suas particularidades, foi sendo mapeada, revelando-se personagem, cenário e atmosfera. Assim, a convergência da fala crítica priorizou a rua como paisagem cotidiana, tornando-se um dos traços estilísticos mais comentados na obra de Quintana. O nosso intuito foi de retomar a paisagem cotidiana compreendida como ambiente poetizado do cotidiano, discutindo a percepção viva do cotidiano e a sua complexa rede de relações. Isso porque tornou-se lugar comum considerar as práticas cotidianas apenas sob o ponto de vista da contemplação dos fazeres comuns, isto é, o cotidiano 'real' aparece de modo uniforme e, somente quando semantizado no texto, apareceria em sua pluralidade. Nesse sentido, o cotidiano seria visto como o terreno onde o poeta colhe informações, o que reforça a tendência em ver as situações vivenciadas no cotidiano por meio da representação.

Vimos que a hegemonia da articulação entre real/imaginado, como procedimento de leitura da mimese dos espaços, impulsionou o aprofundamento da obra de Quintana, mas, conforme apontamos no segundo capítulo, o foco se deu na consciência que organiza a fala poética. Nossa hipótese trata justamente de ver a questão espacial de outro ponto de vista: os espaços seriam rerepresentados na linguagem, ampliando assim os estudos sobre a poesia de Mario Quintana. Nesse capítulo, abordaremos a articulação entre espaços reais e imaginários sob esse novo enfoque. Posteriormente, a discussão sobre a espacialidade será aprofundada com a leitura dos poemas, as quais irão iluminar o debate e, sobretudo, possibilitar uma releitura dos espaços poéticos em Mario Quintana.

3.1 A articulação entre espaços reais e imaginários: espaço como linguagem

O fato é um aspecto secundário da realidade.

Mario Quintana

Para falarmos da articulação entre espaços reais e imaginários a partir do espaço como linguagem, é necessário esclarecer que a reflexão que fizemos até agora sobre o espaço trouxe o conceito a partir da sua aplicação no âmbito dos estudos literários, principalmente na área da poesia. Isso porque a abertura semântica da categoria poderia trazer dificuldades se não buscássemos recortar a abordagem teórica. Os postulados sobre o espaço versavam a respeito do conceito usualmente trabalhado na acepção de topografia, uma vez que a descrição de alguns lugares na poesia quintaneana conduzem à definição de uma topografia imaginária, como também sob o signo da cartografia, isto é, do desenvolvimento de mapas poéticos a partir do ato de topografar, pelas andanças, as ruas da cidade de Porto Alegre. As duas acepções reportam à constituição de uma geografia que, poetizada, tornou-se uma das características mais evidenciadas na poesia de Mario Quintana.

O sentido de cartografar o espaço, interpretando-o, se tornou a principal leitura dos espaços poéticos em Quintana. Desse modo, o ato de caminhar foi lido enquanto procedimento artístico fundamental no processo de recriação dos fatos vivenciados, embora a perambulação como prática estética viesse de uma tradição baudelairiana que teria potencializado essa abordagem na poesia moderna. Contudo, o ato de caminhar na poesia quintaneana também carrega uma semântica de deslocamento que o signo promove internamente. Os lugares pelos quais Mario Quintana transitou são percebidos e expressados através das palavras, e não exatamente referencializados no texto poético. No texto “A literatura hoje?” de *Crítica e verdade*, Roland Barthes afirma:

[...] a literatura é apenas linguagem, seu ser está na linguagem; ora, a linguagem já é, anteriormente a todo tratamento literário, um sistema de sentido: antes mesmo de ser literatura, ele implica particularidade das substâncias (as palavras), descontínuo, seleção, categorização, lógica especial. [...] O realismo, aqui, não pode portanto ser a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais “realista” não será a que “pinta” a realidade mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo (esse próprio conteúdo é aliás estranho à sua estrutura, isto é, a seu ser), explorará o mais profundamente possível a realidade irreal da linguagem. (BARTHES, 2007, p. 78-79)

Para Barthes, a Modernidade se imbuí da tarefa de buscar um realismo que, mesmo trazendo algumas referências do mundo da realidade, se traduza em conteúdo para a

linguagem que, com seu caráter autorreflexivo, promove a fala literária. Mario Quintana, em “Topografia” de *Sapato Florido*, auxilia-nos a compreensão:

Topografia

Meu bonde passa por ali. Pela sua esquina, apenas.

É uma ruazinha tão discreta que logo faz uma curva e o olhar não pode devassá-la. Não lhe sei o nome, nem nunca andei por ela. Mas faz anos que me vem alimentando de mistério. Se eu fosse lá, encontraria alguns poetas: o Marcelo, o Wamosy, o Juca... todos mortos de há muito, todos no mesmo bar. Ah! ruazinha... ruazinha que leva à Babilônia, eu sei... ao porto inventado de Stargiris... a regiões entressonhadas a medo.

(QUINTANA, 2005, p. 113)

No texto quintaneano, o próprio título nos remete ao processo que vimos considerando: topografar os espaços a partir das perambulações pela cidade de Porto Alegre. A perambulação, desta vez, não se faz pelos pés, mas se realiza pelo bonde, veículo que designa o movimento mecanizado, diferente do movimento natural daquele que vagueia. A princípio, o pronome possessivo “meu” relativo a bonde reforça a ideia da troca dos passos, embora essa troca não esteja percebida de forma melancólica segundo se nota em outros textos do poeta. Interessa apenas a consideração factual de passar “por ali”, pela esquina de “uma ruazinha tão discreta”. Contudo, o movimento do bonde é uniforme, passando pelos lugares centrais e, assim, desviando-se dos recônditos espaços onde o “mistério” reside. A impossibilidade de ver a ruazinha pelo trajeto que o bonde faz pode trazer o sentido de frustração por não conseguir “olhar” a ruazinha e nem tampouco devassá-la.

Nessa perspectiva, a troca dos passos pelo bonde pode figurar uma topografia pasteurizada do espaço, pois não permite que o espaço seja percebido em sua minúcia, por um olhar que invade eroticamente a ruazinha, desvendado o seu espaço que, embora virgem desse olhar específico, está prenhe de “mistérios”. Aliás, mistérios que alimentam o poeta há anos por não ter adentrado nessa ruazinha onde certamente ele encontraria alguns poetas, os quais são apresentados: o Wamosy, o Marcelo e o Juca. Nessa determinação dos poetas pelo artigo definido, depreende-se que são pessoas de certa proximidade que já não participam da vida do poeta. O motivo aparece após a marcação das reticências que, além da supressão, traz a pausa para a seguinte reflexão: “todos mortos de há muito, todos no mesmo bar”. Portanto, essa ruazinha que não foi possível explorar contém o espaço da imaginação, de personagens que fazem falta e de situações que ficaram perdidas no tempo.

Quer dizer, a ruazinha guarda o passado, porque se mantém inexplorada pelos passos de Quintana, ou melhor, pelos sapatos do poeta, metáfora recorrente em sua poesia. A ausência

de conhecimento da rua causa a impressão de um espaço que esconde um mundo, um cenário onde aqueles que partilham do ato de conhecer já não estão no mundo da realidade, “todos mortos de há muito”. Daí, o suspiro “Ah! ruazinha...” invoca a ruazinha que não tem ligação com qualquer rua real de Porto Alegre, pois, além de anônima e casta dos pés andarilhos, trata-se de um espaço criado pela linguagem. É assim que Mario Quintana absorve as instâncias do real, isto é, não existe a preocupação de dizer qual é a rua, nem de compreender exatamente como Quintana amplia o real em sua poesia, mas de revisitar os lugares via linguagem. Significa que a linguagem cria essa outra realidade, a qual é pensada sob o prisma de um espaço imaginado, visto que a última frase, repleta de reticências, aponta a direção para onde a ruazinha leva: “à Babilônia, eu sei... ao porto inventado de Stargiris... a regiões entressonhadas a medo”. São lugares inventados (Stargiris e regiões entressonhadas) e reais na medida em que existe o registro da cidade da Babilônia na antiga Mesopotâmia, embora a menção aqui flagre a abertura dessa ruazinha ao mundo babélico, a um multiespaço.

Não se trata de ver essa poesia quintaneana como totalmente antirreferencial, até porque existem trabalhos variados sobre “Topografia” que possibilitaram o conhecimento da força simbólica dos espaços em Quintana. A discussão, às vezes, se torna implacável em alguns discursos que só veem a arte moderna e o trabalho com a linguagem no processo de autorreferência e outros que condenam essa abordagem e fazem duras críticas à relevância da estrutura. Na verdade, o que se observa na poesia de Quintana em relação aos espaços revistos por sua linguagem é a configuração de um movimento interno nas descrições espaciais dos lugares vistos e visitados, pois a apresentação imaginária ocorre assim que a recordação ou notação do espaço apareça como imagem, segundo se percebe no texto “Topografia”. Disso resulta que Mario Quintana trabalha o espaço poético de modo que o sentido da realidade já está impresso na linguagem apresentada, conforme a epígrafe “O fato é um aspecto secundário da realidade”.

Nesse único verso de “Realidade” de *Caderno H*, Quintana se lança à principal semântica de realidade que é o fato, a prova de algo real e verdadeiro. Esbarra, portanto, no fundamento de fazer da notação da vida cotidiana, por exemplo, uma forma de criação de outras realidades e, por isso, para o poeta, é secundário o referente. Assim ocorre em “Topografia”, que naturalmente traz uma ironia no título, uma vez que não se trata de recorrer ao espaço geográfico da cidade de Porto Alegre para levá-lo ao texto, mas de topografar a atmosfera que a cidade apresenta via linguagem, ou seja, uma linguagem que reorganiza o espaço a partir do imaginário. Tanto no único verso de “Realidade” quanto na amplidão imaginária da ruazinha desconhecida de “Topografia”, o processo é o mesmo diante do que se

chama realismo no poema. Se o fato é secundário, então a realidade no poema não documenta o mundo físico, mas o apresenta, como também a topografia da ruazinha anônima é apresentada segundo a lógica imagista, tão evidenciada por Quintana. Portanto, a linguagem inscrita no poema advém do espaço onde ela permanece em seu estado essencial, tal como compreende Maurice Blanchot em *Espaço literário*:

Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam. Mas como é que isso acontece? Os seres calam-se, mas é então o ser que tende a voltar a ser fala, e a palavra quer ser. A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial; a linguagem fala como o essencial e é por isso que fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. Isso significa, em primeiro lugar, que as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins (BLANCHOT, 2011, p. 35).

Assim, os fatos da vida do escritor Quintana no que tange à perambulação pelas ruas de Porto Alegre já não seriam representados na linguagem poética, mas ressignificados. Os índices da realidade são apresentados num espaço onde a incursão no outro mundo do mundo se faz pela linguagem que constantemente se desdobra. Segundo Blanchot, “a fala poética deixa de ser fala de uma pessoa”, designando que a iniciativa provém dessa linguagem que se qualifica como essencial. Portanto, deixa de servir a algo, a propósitos, pois a palavra literária é detentora de um mundo próprio, mundo em que as imagens nascem no próprio terreno literário. Em “Poema para uma exposição”, de *A cor do invisível*, Quintana desenvolve uma analogia entre pintura e poema e o processo de exposição ao olhar do intérprete. Nesse movimento, observa a abertura para a ‘janela’ dessa outra realidade:

Poema para uma exposição

O quadro na parede abre uma janela
que dá para o outro mundo
deste mundo...

Um mundo isento de rumores
e de mil flutuações atmosféricas
– alheio a toda humana contingência...

Onde um momento é sempre
e o mal e o bem não têm nenhum sentido...

Mundo
em que a forma também é a própria essência.

Ó Vida

Transfixada ao muro – e que palpita,
Entanto,
num misterioso, eterno movimento!

(QUINTANA, 2005, p. 38)

O poema inicia com a imagem do quadro na parede e a afirmação de que ele “abre uma janela/ que dá para o outro mundo/ deste mundo...”. O quadro indicia a arte que, contemplada, abre-se ao universo, assim como o poema permite o acesso do leitor ao espaço da linguagem. A janela metaforizada na abertura para o outro mundo novamente conduz ao entrelugar, ao limiar. A janela demarca a abertura, portanto, a expansão, mas também sinaliza o espaço que exerce a noção de passagem entre dois mundos. No soneto I de *A rua dos cataventos*, o simbolismo da janela pode ser visto nos significados de abertura e limiar. O diferencial da janela do soneto I para esta reside no adjetivo ‘aberta’ que tencionava a leitura para a expansão do ato de escrever. Nesse poema de *A cor do invisível*, o sentido da abertura está implícito no ato de ver, no olhar que possibilita a entrada no outro mundo.

Trata-se de “Um mundo isento de rumores/ e de mil flutuações atmosféricas/ – alheio a toda humana contingência...”. Nesses versos, o outro mundo aparece qualificado pela ausência de rumores, logo, pelo silêncio próprio de uma escrita, uma linguagem sem sujeito. Blanchot afirma que “escrever é fazer eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe silêncio”, ensinando-nos que “esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve” (BLANCHOT, 2011, p. 18). É ainda qualificado por um espaço de mil flutuações atmosféricas, ou seja, um espaço abundante de oscilações, as quais estão modificando a atmosfera, assumindo a errática condição de fala incessante. Por último, o mundo também é caracterizado pelo afastamento de toda contingência humana, pela dispersão de tudo que se refira à usual linguagem humana. Esse outro mundo concede à linguagem artística, seja pictórica ou literária, o tormento e a imagem do que se constitui em um devir. Esse outro mundo não é evocado para explicar a realidade, mas é fundado no espaço da linguagem.

O texto evidencia ainda que nesse outro mundo “um momento é sempre/ e o mal e o bem não têm nenhum sentido...”, expressando que o instante é indeterminado e que os princípios dualistas de bem e mal não dividem as impressões. Nesse mundo, “a forma também é a própria essência”, isto é, a forma repercute em sentidos vários, deslocando a noção de aprisionamento que geralmente carrega. Daí que a estrofe final traga o arremate: “Ó Vida/ Transfixada ao muro – e que palpita,/ Entanto,/num misterioso, eterno movimento!”. No vocativo direcionado para a vida, há a notação de que ela transpassa o muro e se mantém

palpitante, levada a um eterno e misterioso movimento. Como não pensar que a linguagem se move para além do muro da representação e continua a palpitar, a se desdobrar. Assim, “Poema para uma exposição” reincide na questão de que a linguagem literária não pretende explicar a realidade “deste mundo”, mas vivenciar o outro do mundo. Nesse processo, a ideia de autoria tende ao desaparecimento para que a obra exista. E aí a referencialidade conectada à consciência criadora já não faria sentido. Blanchot ilumina essa questão ao dizer que

A obra é o círculo puro onde, enquanto escreve, o autor expõe-se perigosamente à pressão que exige que ele escreva, mas também se protege dela. Daí resulta – pelo menos em parte – o júbilo prodigioso, imenso, que é o de uma libertação, como diz Goethe, de um confronto face a face com a onipotência solitária do fascínio, diante do qual se permanece de pé, sem o trair e sem fugir dele, mas tampouco sem renunciar ao seu domínio. Libertação que, é verdade, terá consistido em encerrar-se fora de si (BLANCHOT, 2011, p. 48).

Blanchot expõe o debate sobre o pensamento fundamentado nos mitos da intencionalidade, interioridade e consciência, explicitando, de certa maneira, a preterição do ser da linguagem pelos discursos da história tradicional. Debruçar-se sobre a linguagem levaria a constatar o apagamento do agente subjetivo, e, sobretudo, o poder de reflexão, o domínio de si. O ‘espaço literário’, em Blanchot, é o lugar onde fatalmente ocorre a ‘morte’ daquele que escreve. Nesse espaço, o desaparecimento da figura autoral conduz à dinâmica neutra da escrita, ao anonimato necessário, portanto, à “solidão essencial”. Nesse contexto, no livro *O espaço literário*, Blanchot traz à baila a discussão sobre o discurso literário naquilo que ele apresenta de fragmentário, incompleto, intransitivo. Interessa-lhe uma linguagem que “não é um poder, não é o poder de dizer. Nunca é a linguagem que eu falo. Nela, jamais falo, jamais me dirijo a ti e jamais te interpelo” (BLANCHOT, 2011, p. 47). Depõe, portanto, contra a linguagem que tenha no autor o centro expressivo. A rejeição da centralidade da figura autoral, também questionada com veemência por Michel Foucault, Roland Barthes e Gilles Deleuze, encontra em Blanchot a emergência de um novo modo de pensar a escrita literária e, conseqüentemente, a problematização da subjetividade, questão, aliás, marcada por certo humanismo ainda reinante à sua época.

A escrita literária, para Blanchot, se caracteriza pelo “interminável”, pelo “incessante”. Para o filósofo francês, o escritor “pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela” (*Ibid.*, p. 17). Somente na escrita, pode-se encontrar uma pista de algo que submeta o escritor a uma outra lógica. Tal lógica, segundo Blanchot, reside no modo como o agente da escrita experiencia a linguagem, atraído

pelos movimentos repetitivos, pelas reduplicações. Nesse processo, teria sua existencialidade dissolvida, constituindo-se em mais uma das saliências das dobras de linguagem. Pensar a linguagem literária a partir da ideia de desestabilidade, em contrapartida à noção de tradição e fundamento, leva-nos a considerar que o agente da escrita não é mais o fulcro da linguagem literária, mas o desmoronamento do ser seria o seu índice.

A linguagem literária convida o leitor não para o que ele sabe, mas para aquilo que ele não sabe. Dito de outra forma, o poema “Topografia” apresenta o espaço da ruazinha que vai sendo tecida sem índices de referencialização. Pode-se afirmar que a força poética dessa ruazinha decorre daquilo que o poeta não sabe sobre ela e, por isso, a percebe nesse outro mundo. Difere, assim da visão do poeta Quintana enquanto topógrafo dos espaços das ruas, dos cantos da cidade de Porto Alegre, contemplando-os como cenários constantemente redesenhados e retraçados na linguagem. Portanto, já não se trata do mapeamento e sua consequente interiorização, promovendo o estudo do espaço poético segundo as impressões subjetivas do poeta. Trata-se de considerar a indeterminação da linguagem literária, segundo diz Blanchot em *A parte do fogo*: “a literatura não está além do mundo, mas também não é o mundo: é a presença das coisas antes que o mundo o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada” (BLANCHOT, 1997, p. 317).

Tais colocações a respeito do espaço como linguagem, diferentemente das abordagens vinculadas ao espaço real que seria transposto para o poema, permitem-nos entrever que a discussão traz uma reflexão seminal para a pesquisa no âmbito da poesia quintaneana. A articulação entre espaços reais e imaginários, relida na linguagem, reflete o não ser do mundo (a linguagem literária que cria, dá nome ao objeto, mas não o representa concretamente), permitindo-nos uma interpretação a partir da ênfase no estudo do espaço em relação ao tempo, na compreensão de História revista por Foucault e o acento nas escavações transversais entre os diversos saberes. Isso porque, a prerrogativa do discurso da razão sobre a desrazão, do mesmo sobre o outro, vaticinado pela história ocidental, passa pelo questionamento de seu processo de constituição e mostra a precariedade de sua legitimidade.

No campo dos estudos literários, a observação do espaço possibilita pensar como Mario Quintana redesenha o espaço poético, como o transforma liricamente num espaço específico, lugar em que outros sujeitos e outras imagens são convocados a atuarem. Trata-se, portanto, do lugar que não é o da figura individual do poeta, mas o lugar plural da palavra, espaço em que se abrem possibilidades para um olhar reflexivo sobre a linguagem que se atualiza de modo ininterrupto. Daí que o espaço poético não se refira necessariamente ao contexto

representado, mas, à rerepresentação deste na linguagem. Vejamos, então, como as questões levantadas por Maurice Blanchot, Roland Barthes e Michel Foucault poderão auxiliar na interpretação dos poemas pelo viés do espaço como linguagem.

3.2 Novas formas de pensar o espaço poético em Quintana

Pensar a articulação entre espaços reais e imaginários enquanto dispositivo de leitura do espaço como linguagem trouxe-nos a convicção de que alguns espaços, além de recorrentes, figuram na poesia enquanto especificidade na criação de Quintana. A rua imaginária, a qual deixa de ter a forma representada da cidade e que será retomada numa outra perspectiva, e o quarto-navio, espaço visto pela reclusão e repouso, passam a ser compreendidos como abertura para o mundo da poesia, seja o lugar físico onde Quintana escreve, seja o lugar do imaginário, de onde o poeta evade para outros mundos. Por meio destas duas especificidades, exploraremos, na leitura dos poemas, o modo como o espaço enquanto linguagem se apresenta. Serão vistas enquanto metonímias de macroespaços. A cidade de Porto Alegre, por exemplo, aparece na metonímia da rua e o quarto compõe o espaço da casa, da casa paterna resgatada pela memória, pois são espaços que possibilitam ver os macroespaços (cidade e casa) a partir de suas peculiaridades.

Para tanto, é necessário esclarecer que as teorias de Maurice Blanchot e Michel Foucault serão convocadas para iluminar as nossas leituras em relação ao espaço literário, já que a leitura que propomos realizar passa pela questão do espaço de linguagem trazido a lume pelos trabalhos de ambos. A ênfase na leitura dos poemas recairá na palavra literária que, antes compreendida na ordem da aferição das situações vivenciadas no mundo real, agora se apresenta na ordem da possibilidade. Tais particularidades do discurso literário resultam do espaço onde as palavras se originam. Despidas de referentes da realidade que as limitariam, as palavras surgem despojadas no espaço literário. Nessa abordagem do espaço poético, a palavra desvencilha-se das certezas do referente, conforme assevera Blanchot:

A fala em estado bruto “relaciona-se com a realidade das coisas”. “Narrar, ensinar, até descrever”, dá-nos as coisas na própria presença delas, “representa-as”. A fala essencial distancia-as, fã-las desaparecer; ela é sempre alusiva, sugestiva, evocativa” (BLANCHOT, 2011, p. 32).

Nesse sentido, a noção de autoria que se liga à verdade das situações será constantemente questionada, pois, em Mario Quintana, o espaço poético do quarto, por exemplo, foi lido segundo inferências da vida do poeta, o que tornou os poemas uma espécie

de biografia literária. Mas, é o próprio Quintana que afirma o quanto o poema seria uma verdadeira máscara:

O poema

O poema

Essa estranha máscara

Mais verdadeira que a própria face...

(QUINTANA, 2006, p. 296)

No lugar de uma figura unificadora, vislumbra-se a figura plural da palavra, visto que, no movimento de autorreflexão, a palavra se desdobra. E, assim, com o desaparecimento do sujeito discursivo, o ser da linguagem emerge. No texto “O pensamento do exterior”, Michel Foucault desenvolve uma reflexão, a partir de Maurice Blanchot, sobre o desaparecimento do sujeito no ato da escrita. Foucault indaga sobre a unidade da linguagem, visível na Idade Clássica e que, agora, desaparece na dispersão. Para Foucault, a experiência literária consiste numa intensa experiência para o escritor, movimento no qual desaparece no turbilhão para manifestar-se o ser da linguagem. A tese foucaultiana está respaldada no mesmo questionamento de Blanchot, quer dizer, o escritor morre no movimento de criação e, no lugar dessa morte, grassa o ser da linguagem. Uma forma de pensar não só o sujeito agente da escrita, mas o sujeito histórico desse novo tempo que não seria propriamente sujeito, mas subjetivação, pois que é resultado da luta entre nascimento e morte diante da criação. No texto “O cogito e o impensado”, de *As palavras e as coisas*, Foucault assevera:

posso eu dizer, com efeito, que sou essa linguagem [...]? Posso eu dizer que sou esse trabalho [...]? Posso eu dizer que sou essa vida [...]? Posso dizer tanto que sou quanto que não sou tudo isso; o *cogito* não conduz a uma afirmação do ser, mas abre justamente para toda uma série de interrogações onde o ser está em questão (FOUCAULT, 1990, p. 335).

Na primeira fase considerada arqueológica, da qual o livro *As palavras e as coisas* faz parte, a noção de obra e de autor ocupa lugar de destaque. No excerto em questão, Foucault discute a base do pensamento ocidental sobre a constituição do sujeito clássico que a Modernidade tende a reformular, lendo-o a partir da linguagem, cuja consequência leva-nos à imagem de um rosto na areia que está sempre a desaparecer. Explicando melhor, entende-se o sujeito como um ser discursivo, criado ele mesmo pela linguagem. O método arqueológico auxilia a desvendar como o sujeito constrói sua própria existência; portanto, sujeitos e objetos não existem a priori, são, na verdade, construídos discursivamente. Diante disso, textos como “O pensamento do exterior”, “Isto não é um cachimbo”, “O que é um autor?” buscam revisar

a noção da essência de um ‘eu’, sinalizando a crise em dois aspectos do pensamento clássico: o sujeito, espécie de dono da verdade, e a representação. Em “O pensamento do exterior”, ensaio dedicado a Blanchot, Foucault explicita que

“Eu falo”, de fato, se refere a um discurso que, em lhe oferecendo um objeto, lhe serviria de suporte. Ora, esse discurso falta; o “eu falo” só instala sua soberania na ausência de qualquer outra linguagem; o discurso de que eu falo não preexiste à nudez enunciada no momento em que digo “eu falo”; e desaparece no próprio instante em que me calo. Toda possibilidade de linguagem é aqui dessecada pela transitividade em que ela se realiza. O deserto a circunda. Em que extrema delicadeza, em que agudeza singular e sutil se recolheria uma linguagem que quisesse se refazer na forma despojada do “eu falo”? A menos justamente que o vazio em que se manifesta a debilidade sem conteúdo do “eu falo” seja uma abertura absoluta por onde a linguagem pode se expandir infinitamente, enquanto o sujeito – o “eu” que fala – se despedaça, se dispersa e se espalha até desaparecer nesse espaço nu (FOUCAULT, 2009, p. 220).

Nessa perspectiva, Roland Barthes também indaga sobre a figura do autor antevisto por Blanchot. Trata-se do texto “A morte do autor”, inserido em *O rumor da língua*. Aqui, a discussão em torno daquele que agencia a escrita literária expõe o espaço como lugar de discurso. Enveredando pelas trilhas do questionamento sobre o tradicional modelo biográfico e histórico de crítica literária – o Autor com letra maiúscula –, Barthes busca questionar a ‘morte do autor’ a partir da figura do autor literário. Convém lembrar que Michel Foucault também aborda esse assunto em *O que é um Autor?*, embora com algumas diferenças. Vejamos o que diz Roland Barthes:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas [...] Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. (BARTHES, 1988, p. 62-63)

Podemos notar que a problematização em torno da função da pessoa do autor no texto barthesiano se aproxima daquilo que Blanchot havia chamado de apagamento da figura do autor. Declara que “a escritura é destruição de toda voz, de toda origem. [...] é esse neutro, esse composto, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito” (BARTHES, 1988, p.65). Para Roland Barthes não interessa o debruçar sobre as minúcias biográficas e tampouco desenvolver uma crítica que vá considerar o espaço histórico que envolva o autor, espécie de gênio (Autor-Deus). Barthes percebeu que a dessacralização do Autor com a modernidade, a substituição do autor como princípio produtor do texto pela linguagem impessoal e anônima, traz o argumento necessário para a morte do autor, isto é, o texto deixa de ter o aval de um

Autor-Deus e passa a ser “escrito eternamente aqui e agora” (BARTHES, 1988, p.68). O texto assume, então, um espaço de dimensões múltiplas. Nelas, o texto não é percebido por um sentido único e seria inútil tentar decifrar esse tipo de escritura, pois não há mais o ‘eu’ como marca temporal. O ‘eu’ que antes se afirmava no ato da fala, que teria o poder de dizer, é agora escravo das palavras, as quais regem o concerto na atividade literária, ou seja, sorrateiramente as palavras imprimem performances variadas no texto literário, levando o escritor à perda do poder de dizer ‘eu’.

Importa esclarecer que Barthes, ao questionar a ideia de um Autor-Deus, está tratando do fim de uma espécie de instituição literária que concedeu extrema relevância à pessoa do autor enquanto aspecto determinante na atribuição de sentidos a uma obra. Barthes está recusando mais a figura do gênio, da onipotência divina do que negando a existência do autor. Na verdade, a defesa que Barthes empreende no texto “A morte do autor” reside na libertação do monopólio do texto de seu criador para a afirmação e liberdade do leitor. Ao postular o fim de uma única experiência individual – mensagem do Autor-Deus – Barthes defende a entrega do texto, em todas as múltiplas e possíveis interpretações, ao leitor. Nesse sentido, declara que

[...] a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem se perder toda identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (BARTHES, 1988, p. 49).

Assim, o abalo que o *cogito* cartesiano experimentou com a Modernidade possibilitou uma discussão a respeito da linguagem literária. Importa ressaltar que o texto de Roland Barthes discute a ‘morte do autor’ em se tratando de uma espécie de instituição literária. Evidentemente que a leitura barthesiana não se fecha somente na figura do autor. Aliás, no prefácio ao livro *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes retoma essa discussão a partir da noção de “biografema” (BARTHES, 2005, p. 17). Para Barthes, os autores Marquês de Sade, Charles Fourier e Inácio de Loyola são autores que não fazem uma escrita transitiva, visto que inventam novas línguas. O biografema pode ser entendido como forma de lidar com a biografia sem limitar-se à história de vida do sujeito, inserindo-se como significante que, tomando um dado do biografado, transforma-o em signo fértil de significações. Com isso, o próprio Barthes vislumbraria a questão do retorno do autor sob um novo aspecto, ou seja, por meio da construção fragmentária do sujeito.

A tese de Michel Foucault evidencia mais do que a figura do autor literário, a posição de um enunciador do discurso, isto é, o autor apareceria sob o prisma de um procedimento interno de controle do discurso. Foucault trabalha a questão da linguagem para além do

princípio da autoria que rege a palavra literária, especialmente ao abordar que a negação desse índice autoral cedia espaço à obra e ao ser da linguagem. O processo que resulta desse movimento de negação da autoria, isto é, o desmoronamento da unidade como movimento de sair de si mesmo define a experiência do neutro. Segundo Tatiana Salem Levy, “o neutro é precisamente aquilo que não se distribui a nenhum gênero: não é objetivo, nem subjetivo”. Arremata dizendo que “a relação com o neutro é uma relação com o que está absolutamente fora de mim mesmo. O *ele* que funda a experiência literária é, portanto, esse outro, que nada tem de mim” (LEVY, 2011, p. 42-43).

O neutro é, em Barthes e Blanchot, a impossibilidade de definição gerada pela escrita literária por seu estado de indeterminação semântica, espaço de flutuação de sentidos. Em Barthes, o neutro se coloca frente à verdade do discurso, propondo o não-sentido. A escritura surge como experiência do neutro, ou ainda, encarna as formas do neutro que é da ordem do deslocamento. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, temos a seguinte colocação:

Figuras do Neutro: a escritura branca, isenta de todo teatro literário – a linguagem adâmica – a insignificância deleitável [...]: tudo que se que esquiva, desmonta ou torna irrisórios a exibição, o domínio, a intimidação [...] o Neutro não é pois o terceiro termo – o grau zero – de uma oposição ao mesmo tempo semântica e conflituosa; é, num outro elo da cadeia infinita da linguagem, o segundo termo de um novo paradigma, cuja violência (o combate, a vitória, o teatro, a arrogância) é o termo pleno (BARTHES, 1977, p. 142).

A linguagem literária transfiguraria a sobredeterminação da palavra em indeterminação da escritura; portanto, o neutro seria a impossibilidade de marcar qualquer domínio de sentido. O neutro romperia o paradigma dos gêneros, produziria desvios e derivas à significância. Desse modo, coloca-se a noção barthesiana de flutuação dos sentidos, isto é, a possibilidade de um horizonte de significações. Barthes refere-se ao neutro como sendo os estados inauditos, o que permite a transgressão da doxa, da opinião corrente. Em Maurice Blanchot, o neutro é a potencialidade de tudo afirmar, não afirmando. Segundo Leyla Perrone-Moisés, “a visão da arte e da literatura, em Blanchot, é orientada pela força do “negativo” e do “neutro”, que faz com que elas possam subsistir, como contestação, em tempos adversos” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 23). O neutro blanchotiano aparece como o espaço do outro, como espaço literário. Falar sobre literatura é falar sobre o murmúrio e o fascínio, e falar sobre a experiência de se colocar diante da literatura é falar o neutro, o fora. Explicando melhor, para pensar a relação de impossibilidade de interpretar o que se dá como objeto artístico, Blanchot recorre aos conceitos de ‘neutro’ e ‘fora’. A conotação do neutro se

generalizou por meio dos textos blanchotianos, os quais tentavam definir o estado de indecisão que todo texto literário apresenta.

Portanto, Maurice Blanchot encontra ressonância em Barthes e Foucault ao formular uma visão da literatura como processo nunca terminado. Escrever, para Blanchot, é “fazer-se eco do que não pode parar de falar” (BLANCHOT, 2011, p.18). A literatura abriria um espaço no seio das dobras da linguagem, lugar em que o escritor seria conduzido a criar os pensamentos que darão luz à obra ao longo da *experiência total* do escrever. Um espaço sem limites, no qual a solidão essencial arrastaria o “eu” para o fora – espaço onde germinam as produções languageiras – e transformam o sujeito que ali mergulha. Nesse sentido, a abordagem do espaço literário oferecida por Blanchot permite ao estudioso das espacialidades ajustar o olhar para as questões relacionadas à centralidade do sujeito no período da pós-modernidade. Isso porque consiste num constante interrogar da literatura como espaço de autonomia criativa, ou seja, o discurso literário é performativo, uma vez que se duplica na atuação dúbia do dizer, o que ele diz não é o que pode ser, mas o que se pode entrever ao longo de sua atuação.

Desse modo, passemos à abordagem de espaço literário nos poemas quintaneanos, espaço onde o desdobramento da linguagem designa o cerne das discussões sobre a palavra, ou seja, vislumbrar a categoria de espaço poético para além da representação de cenários e universos no texto literário, vislumbrando o espaço sob uma nova ótica que não o considere apenas elemento estruturante na poesia.

3.3 A rua imaginária

A abordagem do espaço segundo a simbologia da territorialidade da cidade de Porto Alegre, em Quintana, pode constituir-se numa singular cartografia imaginária para além da referência externa levada ao poema. Para tanto, ao buscarmos a compreensão poético-geográfica da cidade de Porto Alegre na poesia a partir da rua, é necessário observar que a cartografia desenvolvida pelo poeta se fez mediante as mudanças ocorridas neste espaço, entre elas, a introdução de novas tecnologias, as quais foram lidas por Quintana de diversas maneiras. Aliás, a reflexão sobre o lugar que se transformou tão rapidamente marcou a fala irônica do poeta. Esse é um primeiro fator que percorre a linguagem poética quando se trata do espaço da rua. Ao considerar o espaço da rua imaginária, compreenderemos nesse item, os demais aspectos que reportam ao espaço da cidade, isto é, o espaço exterior será observado por meio da análise do espaço da rua.

A observação do espaço da rua na poesia de Mario Quintana contempla a noção espacial segundo a ideia de conjunto de objetos, isto é, o poeta trabalha discursivamente a questão do espaço da rua a partir do conjunto dos elementos mais relevantes, os quais ampliam a nossa percepção, segundo atesta Tania Carvalhal: “as coisas simples e os fatos cotidianos adquirem, através de seus poemas, significados que enriquecem a nossa experiência” (CARVALHAL, 1985, n/p). Nesse sentido, o ato de topografar os espaços, cartografando-os, tornou-se uma característica fundamental na leitura dos espaços da rua. Vejamos, então, o poema “O mapa”, de *Apontamentos de história sobrenatural*:

O Mapa

Olho o mapa da cidade
Como quem examinasse
A anatomia de um corpo...

(É nem que fosse o meu corpo!)

Sinto uma dor infinita
Das ruas de Porto Alegre
Onde jamais passarei...

Há tanta esquina esquisita,
Tanta nuance de paredes,
Há tanta moça bonita
Nas ruas que não andei
(E há uma rua encantada
Que nem em sonhos sonhei...)

Quando eu for, um dia desses,
Poeira ou folha levada
No vento da madrugada,
Serei um pouco do nada
Invisível, delicioso

Que faz com que o teu ar
Pareça mais um olhar,
Suave mistério amoroso,
Cidade de meu andar
(Deste já tão longo andar!)

E talvez de meu repouso...

(QUINTANA, 2005, p. 169)

No primeiro verso, o olhar inaugura o modo da travessia: “Olho o mapa da cidade/ como quem examinasse/ A anatomia de um corpo...”. O mapa se constrói por meio de um olhar atento, tal como o olhar investigativo do cientista que perscruta o corpo na tentativa de

conhecê-lo minuciosamente. Assim, o olhar que se lança à cidade não se caracteriza pela despreensão de quem observa o espaço de relance, como se anotasse quadros cotidianos, mas procura coletar todas as nuances do espaço que surge. Requer, portanto, um olhar perquiridor, que se debruça na percepção de detalhes. O verso que se segue enfatiza essa percepção, mas, sobretudo, a comparação revela um modo específico de medição do espaço externo que também é levado à percepção do próprio corpo como extensão espacial: “ (É nem que fosse o meu corpo!) ”. O formato espacial deste verso no poema, já que se encontra isolado da estrofe inicial e aparece entre parênteses, evidencia que o mapa quintaneano da cidade de Porto Alegre se realiza a partir da especificidade do olhar, revelando uma faceta do ato de mapear que não se restringe à imediata aceção de arquivar medidas do mundo, mas de recolher o que é lembrado, imaginado, enfim contemplado.

Desse modo, mapear está para além do sentido primeiro de representação do espaço em escalas reduzidas, isto é, não se resume, nesse poema, à cartografia do espaço da cidade, pois que já inicia designando que o mapeamento ocorre a partir do olhar, de algo que não está referido, mas que é criado. O sentido de mapear que aparece nos três primeiros versos delinea mais o significado de construção do que de representação, mais o conjunto daquilo que vai sendo compreendido do que transmitido para quem está a observar. Quintana se vale do olhar como metáfora de viagem, assimilando o espaço da cidade. Através do olhar, novos lugares vão surgindo, trilhas inusitadas vão sendo mapeadas. Na metáfora do olhar que redesenha o trajeto, a viagem constitui o princípio organizador dessa cartografia. O olhar em deslocamento no tempo e no espaço confere vivacidade, narra uma viagem que não se reduz exclusivamente ao percurso realizado pelos pés, mas ao percurso que se realiza através do foco de atenção. No poema “O mapa”, a experiência de viagem por meio do olhar constrói um mapa individualíssimo, repleto de nuances e inquietações.

Nos versos seguintes “Sinto uma dor infinita/ Das ruas de Porto Alegre/ Onde jamais passarei...”, o reconhecimento de lugares que não serão alcançados pelo olhar do poeta-viajante revela a tonalidade expressiva e melancólica do poema. Este lugar por onde jamais se transitará conduz ao sentimento de impossibilidade de apreensão do todo, pois o todo se dissipa, fragmenta-se. Nesta perspectiva, importa mais o trajeto do que o ponto fixo de observação, ou seja, o mapeamento das ruas de Porto Alegre acontece a partir de um processo inverso, pois, em lugar da notação do cotidiano e a transmissão da mesma ao texto, percebe-se a imaginação mediando e redefinindo a visão, já que o mapeamento não se faz de lugares vividos, mas de lugares não presenciados fisicamente. Em texto anterior, intitulado “Topografia”, observamos essa questão da ausência marcando o espaço. E novamente, no

poema “O mapa”, Quintana deixa de assumir a cartografia do espaço empírico da cidade de Porto Alegre para construir o espaço que surge das ruas por onde jamais poderá transitar, portanto, da região do desconhecido. O advérbio ‘jamais’ impõe a condição extrema, tendo como consequência a “infinita dor” de não realizar a travessia. Assim, mapear a cidade de Porto Alegre é mapear os espaços que surgem do não-lugar, do espaço das possibilidades.

O espaço que não se conhece e, por isso, promove mal-estar revela-se correntemente na poesia de Quintana quase como uma obsessão. A motivação pode ser do caminhante que busca atravessar os espaços citadinos e apreendê-los imaginariamente, todavia, vislumbra-se mais do que isso, vemos aí o espaço das ruas virginais que trazem uma realidade vinda do desconhecido, de uma presença/ausência obscura. Nesse poema, Quintana nos convida para aquilo que não sabemos, semelhante ao que Tatiana Levy afirma: “A palavra literária só encontra seu ser quando reflete o não ser do mundo. Ela só se realiza em sua própria falta e, justamente por isso, faz dessa falta a sua possibilidade”. Quer dizer, essa impossibilidade é que determina a possibilidade da literatura (LEVY, 2011, p. 23).

As regiões desconhecidas, neste caso as ruas que jamais percorrerá, simbolizam a palavra literária fundadora de uma realidade, cujas características são a ambiguidade e o desconhecido. Porque o trajeto é impossível, o lamento se torna inevitável. Todavia, a angústia do desconhecimento das ruas é ampliada na próxima estrofe com a descrição daquilo que não foi percebido: “Há tanta esquina esquisita,/ Tanta nuance de paredes,/ Há tanta moça bonita/ Nas ruas que não andei/ (E há uma rua encantada/ Que nem em sonhos sonhei...)”. Nesses versos, a esquina esquisita, com uma aliteração e rima interna admiráveis, as paredes coloridas e a moça bonita são os personagens dessa rua por onde não se andou. E ainda “há uma rua encantada” jamais vista em sonhos. Portanto, trata-se de uma linguagem que não instrumentaliza a situação, mas que, no constante desdobrar-se, cria um espaço novo, o espaço daquilo que está fora, o espaço como ‘fora’, pois, adverte Tatiana Levy:

O fora constitui, assim, uma espécie de experiência original, um começo de tudo. Colocar-se fora de si e fora do mundo é antes de mais nada inaugurar uma experiência em que as coisas não são ainda. Tudo se passa na literatura como se nada tivesse acontecido, como se tudo estivesse por acontecer. [...] A palavra literária carrega em si um porvir, um “ainda não”, marca de sua impossibilidade (LEVY, 2011, p. 32).

Nesse sentido podemos ver o conceito do ‘Fora’ neste poema, já que os lugares ausentes são uma espécie de experiência da linguagem, ou seja, alude à prática do escrever. Nesse processo em que a escrita literária cessa de se referir à origem, como a rua que não foi devassada pelo olhar e a moça bonita que não pode ser avistada em sua beleza, ela

disponibiliza o revelar desse outro mundo do mundo. Como não existe a ligação entre real e imaginado neste espaço desconhecido, a imagem que ali reside é a imagem da obra em seu constante desdobramento. ‘Fora’ que aparece enquanto lugar do imaginário, pois é o mapa da cidade revisto por um olhar. Mas, o olhar não lê a realidade física, embora tenha um sentido exato na figura da comparação com o exame anatômico do corpo. Esse olhar pervaga por espaços que não estão evocados do real, mas na realidade criada pela palavra poética, a qual tece outra ordem no discurso, funcionando como espaço de fissuras.

Diante disso, tem-se um olhar que não interioriza a cena, isto é, não se trata do olhar dirigido por uma consciência que escolhe o que deseja mapear. Vê-se essa dispersão acontecer nos próximos versos: “Quando eu for, um dia desses,/ Poeira ou folha levada/ No vento da madrugada,/ Serei um pouco do nada/ Invisível, delicioso”. Na imagem do eu que “um dia desses” poderá partir e se metamorfoseia em “poeira ou folha levada”, podemos notar o abandono da consciência simbolizado na poeira e que pode ser entendido na proximidade da morte, contudo, preferimos vê-lo como ruptura, visto que pode ser também “folha levada”, isto é, arrastada pelo “vento da madrugada”. A sugestão da folha levada indicia o processo de dissolução da instância discursiva que olha o mapa da cidade e se mistura a ele. A comparação com o corpo mostra essa conjugação. Os versos seguintes dão a dimensão de como esse exteriorizar se torna fundamental, uma vez que tornado “um pouco do nada”, “invisível”, o “eu” desaparece para que a linguagem exista. O adjetivo “delicioso” finaliza essa estrofe marcando a total e irrestrita assunção do espaço como linguagem.

No poema “O mapa” não se observa a categoria do mapear segundo a acepção de demarcação de um território; pelo contrário, não se delinea um mapa, apenas se mapeia o desconhecido, o lugar das possibilidades. Também não se trata de um desenho que o olhar desenvolve, ao modo de um poeta-*flâneur* vasculhando partes das cidades no ato de caminhar. Trata-se de um olhar que busca no exterior aquilo que não foi visto e que reside apenas no imaginário. Por último, o mapa não se define a partir da orientação espacial, mas consiste em traçar um constante devir, portanto, mapear está inscrito aqui enquanto processo de escritura, conforme considera Gilles Deleuze: “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE, 1995, p. 13). De acordo com essa noção de Deleuze, a escrita poética de Quintana neste poema consiste em liberar devires, os quais arrastam aquele que a encontra. Vê-se, nesse mapeamento, uma escrita de possibilidades, uma escrita rizomática, sempre desmontável. Entenda-se escrita rizomática, nesse poema, a partir do mapeamento que se realiza pela imprevisibilidade da linguagem, pelas infinitas possibilidades de interpretação.

Deleuze, no texto “Introdução: rizoma”, de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* – volume 1, considera que

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (*Ibid.*, p. 22)

Nesse contexto, um dos princípios do rizoma refere-se ao mapa. Em oposição ao decalque, o mapa possui entradas múltiplas, incalculáveis aberturas. O mapa quintaneano também se constrói abertamente, pois conforme assinalamos, não se trata de uma carta geográfica dos espaços da cidade de Porto Alegre, mas da reinvenção do trajeto e, sobretudo, de trazer os espaços que não são referentes para o texto, mas criados no espaço da linguagem. Assim, com o desaparecimento do ‘eu’ que, com o olhar, mapeava os espaços da cidade de Porto Alegre, os versos finais aludem à inversão daquele que observa, pois, agora é a cidade, por meio da atmosfera, quem olha: “Que faz com que o teu ar/ Pareça mais um olhar,/ Suave mistério amoroso,/ Cidade de meu andar/ (Deste já tão longo andar!) / E talvez de meu repouso...”. O modo que olha se dá por meio de um “suave mistério amoroso”, ou seja, abarca novamente o desconhecido, contudo, ele é suave e terno. O arremate se dá na contemplação da cidade, especial espaço dedicado ao andar, ao ato de caminhar. Aliás, um andar já longo e talvez de descanso.

O paradoxo final entre o caminhar e o repouso sugere a circularidade da linguagem que se repete. Aparentemente, o trajeto chega ao fim, embora a cidade passe a olhar. Então, nesse jogo, o espaço poético se mostra flutuante, visto que, leitura de um novo modo de conceber a realidade, o espaço passa a ser concebido no trajeto que a linguagem realiza ao interrogar o próprio murmúrio de sua existência. Importa ainda salientar o uso das reticências neste poema. É característica de Mario Quintana o uso desse sinal gráfico na maioria de suas criações. Para esse poema, o uso do sinal faz toda a diferença. Segundo define Quintana, além de promover a supressão do pensamento, existe uma acepção interessante que o próprio poeta traz no poema “Reticências” de *Caderno H* que é a personificação das reticências em passos: “As reticências são os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho” (QUINTANA, 2006, p. 176). No poema “O mapa”, as reticências aparecem em quatro momentos. Elas acompanham os versos finais da primeira, segunda e terceira estrofes e

o último verso. Os vocábulos que antecedem as reticências em cada estrofe são respectivamente: corpo, passarei, sonhei e repouso. A sequência indica a presença do substantivo “corpo”, do verbo “passar” no futuro do presente, do verbo “sonhar” no pretérito perfeito e do substantivo “repouso”. Interessante observar que nessa sequência existe uma espécie de tempo que articula todo o processo de mapeamento. As reticências constituem assim um importante recurso nesse texto, já que designam os passos para além daquilo que pode ser referenciado, alcançam o caminho que leva ao mundo da literatura.

Daí que o mapa da cidade de Porto Alegre em Mario Quintana pode ser compreendido a partir de um conceito que transgrida a orientação topográfica. Desenvolver o mapa é traçar o caminho, embora o caminho mostre o que não está representado, isto é, o desconhecido. Se assim podemos caracterizar o mapeamento dos espaços citadinos em Quintana, então a relação espaço e paisagem não se constitui estritamente por meio da representação dos espaços reais. Milton Santos explicita, em *A natureza do espaço*, que espaço e paisagem não são sinônimos, visto que os processos de transformação político-econômica da sociedade resultam na transformação do espaço que, harmonizado à paisagem, se ajusta às novas necessidades do homem num determinado período. Milton Santos revela-nos que o conceito de paisagem, a cada ciclo histórico, se altera e se renova para atender os novos paradigmas do modo de produção social. Santos diz ainda que

A palavra paisagem é frequentemente utilizada em vez da expressão configuração territorial. Esta é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. Assim, quando se fala em paisagem, há, também, referência à configuração territorial e, em muitos idiomas, o uso das duas expressões é indiferente. [...] a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente (SANTOS, 2006, p. 67).

Santos auxilia-nos a compreender a especificidade da paisagem essencialmente em relação com o espaço. Isso porque, em Quintana, existem estudos que apontam a paisagem cotidiana como aspecto central na abordagem dos espaços poéticos. Na abertura desse capítulo, comentamos que a paisagem cotidiana tornou-se um traço recorrente na leitura dos poemas quintaneanos, uma vez que os primeiros livros, *A rua dos cataventos* e *Canções*,

exploravam a atmosfera da vida comum. Também assinalamos que o poeta adquire em inúmeras ocasiões a imagem do paisagista doidivanas que mistura os tons e colore as horas cotidianas. Santos esclarece que a paisagem compreende elementos naturais e artificiais, os quais se encontram misturados. Estabelece ainda que ela é apenas a porção da configuração territorial que é alcançada pela visão, o que nos leva ao poema “O mapa”, que inaugura o mapeamento através do olhar. No poema, a percepção da paisagem se constrói de uma forma transversal, pois os lugares mencionados no poema não estão representados por uma lógica realista, mas por uma lógica imagista.

Daí que o espaço da rua imaginária relido no poema “O mapa” apresente espaços que não foram vivenciados pelo “eu” que mapeia com o olhar. Assim, a paisagem não vista e o espaço do desconhecido tornam-se os principais personagens. Do mesmo modo, o desconhecido comporta a linguagem que não entrou no poema, as palavras que se perdem pelo caminho: “[...] desconfio/ que os meus melhores poemas terão caído pelo caminho...”. E, assim, a paisagem desconhecida que não pode ser percebida pelo olhar caracteriza o espaço de interesse daquele que busca mapear a cidade. Aliás, o desejo pela descoberta do oculto ou o não-visto aparece em outras composições, sobretudo quando o desconhecido remete diretamente à rua, como o poema “Um pé depois do outro”, de *A vaca e o hipogrifo*:

Um pé depois do outro

Há gente que gosta de escalar o Everest – uma paranóia como outra qualquer. Mas sou insuspeito para mandar contra, em vista da modéstia de minha própria mania. A qual consiste em descobrir ruazinhas desconhecidas. Como se vê, uma mania bastante chã. Sergio de Gouvêa e eu éramos peritos nisso. Descíamos num fim-de-linha e, quando nos sorria a perspectiva, enveredávamos por qualquer rua transversal. Nunca nos importou o nome da rua, porque estávamos fazendo descobrimentos e não turismo e, além disso, não constava de nossas intenções colonizar aquelas terras incógnitas, nem mais lá voltar. Éramos uns Colombos completamente desinteressados. Naquele tempo as pessoas costumavam reparar umas nas outras e os aborígenes nos fitavam com um olhar de quem indaga: “Quem serão esses?”. Bem, saciados os olhos nas paisagens suburbanas, sucedia-nos às vezes também descobrir um bar, geralmente de esquina, onde saciávamos a sede. Só não saciávamos os assuntos, sobremaneira metafísicos – o que deve deixar espantados os pragmáticos de hoje.

Depois, vínhamos andando de volta pelo trajeto do bonde, até cansarmos, quando então tomávamos o dito e às vezes nos sucedia caminhar até o centro, nos dias de melhor forma. Por essas andanças domingueiras, nós nos julgávamos peripatéticos. Qual nada! Éramos apenas precursores do Método Cooper. Só tem que em câmara lenta.

(QUINTANA, 2006, p. 238-239)

Nesse texto, o tema do espaço do desconhecido retorna agora numa espécie de explicação de Quintana para o fenômeno que considera uma mania: “descobrir ruazinhas desconhecidas”. A comparação dessa atividade ao ato de escalar o Everest dá a dimensão do

interesse em buscar o trajeto pelos espaços ainda virgens dos pés e do olhar do poeta. Os espaços diferem no que tange à verticalidade, pois aquele que prefere o Everest decide-se pelos espaços relativos ao alto (céu, montanha), enquanto o poeta prefere modestamente o espaço das ruazinhas, os espaços relativos ao baixo, portanto, “uma mania bastante chã”. Essa oposição apresentada no início do texto questiona a dicção que se pretende trabalhar, visto que o alto se refere a um tom solene e o baixo à fala coloquial. Existe, de fato, na poesia quintaneana uma eterna contenda sobre essa questão, todavia, vemos que, para esse texto, a decisão pela ruazinha mostra que a tonalidade tende à informalidade, assim como a atividade andarilha se torna o mote central.

A diferença em relação aos outros textos comentados reside na companhia no ato de caminhar. Trata-se de Sérgio de Gouvêa, colega de Quintana que trabalhava no jornal *Correio do Povo*. Assim, a partilha do descobrimento sinaliza uma mudança que é o da partilha coletiva no ato de perambular. Ambos tomavam o bonde até o fim da linha, onde desciam e enveredavam “por qualquer rua transversal”. Não se importavam com os nomes, pois a intenção era de conhecer e não apenas de visitar. Tratava-se de aprofundar no cenário que a ruazinha trazia, pois, “Colombos completamente desinteressados”, os caminhantes buscavam o conhecimento transversal como a ruazinha também se mostra. Quer dizer, o espaço por onde passam não se mostra tão uniforme. À entrada na ruazinha, o choque do encontro com os demais ganha a figuração da chegada de Colombo e o encontro com os aborígenes. A força simbólica desse momento fica gravada nessa analogia, momento alinhavado pelo olhar daqueles que reparam e fitam os intrusos, pois não pertencem àquele espaço.

Na verdade, há uma troca de olhares, sobretudo porque os dois viajores da ruazinha olhavam e também eram olhados. Nesse olhar para o acontecimento da ruazinha, ambos saciavam-se de olhar “as paisagens suburbanas”, saciavam a sede num bar de esquina, embora não conseguissem saciar os “assuntos metafísicos”. O verbo “saciar” designado para o sentido visual oferece-nos a sensação de devorar com os olhos o espaço que percorre. Esse traço mostra o ímpeto do caminhar, do ato de conhecer com os pés, enfim, similar ao devaneio do homem que anda, um “devaneio do caminho”, segundo concebe Bachelard (2008, p. 30). Depois, “nos dias de melhor forma”, caminhavam ao centro, cujo trajeto os fazia pensar que fossem peripatéticos. Todavia, apenas se consideravam os precursores do método de Cooper, mas, com uma intensidade bem menor.

O texto “Um pé depois do outro” explora essencialmente o ato de caminhar pelo espaço da rua. Retoma a mesma ênfase no caminhar com o sentido de descoberta, ou seja, como se os pés adquirissem a feição de inaugurar, de vivenciar pela primeira vez a ruazinha

desconhecida. Assim, o convite à exploração (ato de andar) é também extensivo à linguagem que se encontra recôndita. O espaço é percorrido por seres que não são apenas caminhantes, mas que olham com a vontade de se saciarem à medida que conhecem o espaço. E o conhecem para além da topografia exploratória, visto que o devoram com o olhar. O lugar comum de uma ruazinha sem nome e cheia de personagens altera-se para o lugar da imaginação, onde a pluralidade alarga a semântica da experiência. Nesse texto, a impressão primeira reside na simplicidade da ocasião de andar por uma ruazinha específica. Daí que visualizar o movimento do caminhar enquanto sinônimo do ato de mapear conduza ao conhecimento da cidade de Porto Alegre, o que traz à poesia quintaneana uma ampliação do mero registro das situações cotidianas, indicando novos traços.

Nessa perspectiva, caminhar está mais para o plano da invenção do que da representação, isto é, caminhar é manter-se atento ao que se deseja encontrar no espaço, no qual se mesclam valores como falsidade/verdade, teórico/empírico. Por esse viés, Mario Quintana desenvolve uma cartografia singular. Sobre o processo do caminhar, Michel de Certeau considera

Certamente, os processos do caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços (aqui densos, ali mais leves) e as trajetórias (passando por aqui e não por lá). Mas essas curvas em cheios ou em vazios remetem somente, como palavras, à ausência daquilo que passou (DE CERTEAU, 1998, p. 176).

A proximidade da teoria de De Certeau com o ato de caminhar proposto por Quintana nos poemas consiste na ação do caminhar, pois são os passos que moldam a significação do espaço. A ação do caminhante promove o estabelecimento de uma enunciação que flagra os signos presentes no espaço. O aporte do historiador centra-se numa “teoria das práticas cotidianas para extrair do seu ruído as maneiras de fazer”, ou seja, toma como objeto os fazeres comuns da vida cotidiana. De Certeau trata de proporcionar os meios de reconhecer o efêmero, isto é, de como se praticam comumente os espaços ordenados. O excerto nos auxilia pensar sobre o ato de caminhar em Mario Quintana, buscando atribuir a esse processo a constituição de mapas. A diferença está justamente no ato da transcrição, já que o poeta gaúcho traz a impressão para o texto de uma forma essencialmente múltipla e desconexa. O olhar reveste-se de uma prática que transgride a panorâmica forma de experienciar a cidade. O ato de caminhar torna-se uma falta de lugar, já que o espaço urbano, com a modernidade, se configura como o lugar da instabilidade. Assim, as fronteiras cartográficas esmaecem, como também os vínculos de pertencimento.

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade (DE CERTEAU, 1998, p. 183).

Mario Quintana faz do ato de caminhar um processo, logo, deixa de registrar poeticamente lugares e pessoas e se expande para a constante construção dos conhecimentos que vão sendo adquiridos no percurso. Nesse sentido, a perspectiva de Quintana é rizomática, ou seja, o caminhar não segue uma meta prescrita, pelo contrário, o trajeto vai sendo construído. Do mesmo modo, a linguagem se constrói nesses espaços menos como documento e mais como criação. Portanto, trata-se de criar mapas líricos e não de captar o acontecimento e a atmosfera do lugar transfigurando-os em linguagem poética. Na poesia de Quintana, a figuração do caminho, seja no sentido de mapeamento, seja no de simples perambular, apresenta-se enquanto particular acento na poesia desse poeta que nutre uma paixão obsessiva pelos sapatos, símbolo do eterno caminhar, mas, sobretudo, índice regulador de uma mitologia que acompanha Quintana: a constante viagem de descoberta que o poema pode proporcionar. É no poema que reside a verdadeira viagem, conforme os versos de “Invitation au voyage” de *Baú de espantos*: “[...] Se cada um de vós abrisse um livro de poemas.../ Faria uma verdadeira viagem.../ Num livro de poemas se descobre de tudo, de tudo mesmo! – inclusive o amor e outras novidades” (QUINTANA, 2006, p. 56).

Importa salientar que o título que demos de rua imaginária a essa seção está de acordo com a noção de espaço que se institui à medida que o caminhante cartografa a paisagem, sem que, para isso, tenha de projetar o real na palavra. Isso porque o enfoque que procuramos dar ao espaço poético em Quintana passa pela ideia contemplada por Maurice Blanchot, ou seja, para além do registro do real proporcionado pelo simbólico e projetado na palavra. Em *A parte do fogo*, Blanchot considera que

Infelizmente, a obra de ficção nada tem a ver com honestidade: ela trapaceia e só existe trapaceando. Ela tem parte, em todo leitor, com a mentira, o equívoco, um eterno movimento de engodo e de esconde-esconde. Sua realidade é o deslizamento entre o que é e o que não é, sua verdade, um pacto com a ilusão. Ela mostra e retira; vai a algum lugar e deixa crer que o ignora. É no modo imaginário que encontra o real, é pela ficção que se aproxima da verdade. Ausência e eterno disfarce, ela progride por caminhos oblíquos, e a evidência que lhe é própria tem a duplicidade da luz. (BLANCHOT, 1997, p. 187)

Em sua aparente simplicidade, o texto “Um pé depois do outro” mistura constantemente as imagens do real e do imaginário, já que existem, nesse texto, elementos que trazem dados biográficos, como a pessoa de Sérgio Gouvêa, por exemplo. Mas, os elementos relativos ao imaginário sobressaem e conduzem ao apagamento das referências que a ruazinha poderia adquirir como espaço poetizado. A linguagem imaginária já existe na ruazinha quando os caminhantes nela adentram. O espaço da ruazinha é como o poema que está pronto para desaguar na página “deserta” do papel. Por isso, a errância múltipla pela cidade, anotada por De Certeau enquanto experiência que é compensada pelas relações que se entrelaçam, pode ser empreendida na leitura desse texto, visto que, na observação desse microespaço, os caminhantes estabelecem cruzamentos com as situações descritas. Assim, são as situações que ficcionalizam os caminhantes e não o contrário. No texto de Quintana, vê-se com frequência esse deslizamento a que Blanchot se refere entre o que é (real) e o que não é (imaginário) e que ficou reconhecido através da articulação entre espaços reais e imaginários, elemento essencialmente produtivo para a análise da obra do poeta gaúcho.

Os textos quintaneanos apresentados até agora mostram que o real e o imaginário não constituem duas temporalidades distintas, pois vimos assinalando o quanto de imaginário pode haver dentro do real e vice-versa. Na verdade, observa-se a articulação entre os dados reais/imaginados no espaço da rua ou da cidade rerepresentando um espaço ímpar, e que, segundo Blanchot, define-se como espaço literário. Tatiana Levy esclarece

Quando se afirma que o imaginário é um desdobramento do real e que o espaço literário é um desdobramento do espaço real, não se está com isso querendo afirmar que sejam meras cópias de algo original. O duplo aqui, o desdobrado, não é um duplo que se remete a um real precedente. De maneira alguma ele se constitui como uma realidade segunda, originada de outra (LEVY, 2011, p. 28).

Assim, Quintana articula a linguagem entre espaços reais e imaginários, pois se trata da articulação enquanto movimento incessante que se realiza em imagem e se abre num espaço, o espaço da obra. Blanchot, lendo Joubert em *O livro por vir*, afirma que “esse poder de representar pela ausência e de manifestar pelo distanciamento, que está no centro da arte”, é também um “poder que parece afastar as coisas para dizê-las, mantê-las à distância para que elas se esclareçam[...]”. Trata-se, sobremaneira, de um “poder de transformação, de tradução, em que é esse próprio afastamento (o espaço) que transforma e traduz, que torna visíveis as coisas invisíveis [...]” (BLANCHOT, 2005, p. 79). A paisagem percebida por Quintana no espaço da rua apresenta-se como um espaço real dentro da realidade da obra, lugar vasto e essencialmente perturbador. É o caso do poema “A minha rua” de *A vaca e o hipogrifo*:

A minha rua

É uma rua em que tenho o vício
De nunca entrar, e onde eu nunca entrei,
E que vai dar na Babilônia, eu sei,
Ou nalgum porto fenício...

Se eu lá entrasse, seria rei,
Ou morreria nalgum suplício...
Crimes que lá cometerei
Não deixariam nenhum indício...

Lá não se pensa, mas se responde
Conforme as rimas que um outro dá.
Exemplo: templo. É o templo onde

O senhor padre me casará
Com a linda filha de algum visconde
Ou do marquês de Maricá!

(QUINTANA, 2006, p. 283)

Já no título do poema, o espaço da rua é qualificado pelo pronome ‘minha’, o que delimita a relação dessa rua com as inúmeras ruas de Porto Alegre, mas explicita também a rua criada pela linguagem de Quintana, universo demarcado pelo imaginário. O poema, composto em forma de soneto, revela o sentido da rua no primeiro verso ao dizer que “É uma rua em que tenho o vício”. O sentido primeiro desse espaço está marcado por uma particularidade que é a menção de uma rua em específico que traz o vício, então, um espaço eleito por algum motivo que o torna especial. Logo, os versos seguintes da primeira estrofe explicam: De nunca entrar, e onde eu nunca entrei,/ E que vai dar na Babilônia, eu sei,/ Ou nalgum porto fenício...”. A princípio, o lugar em que o poeta tem o vício pode acalentar a ideia do espaço oposto à casa no que tange à liberdade, universo de evasão para o cotidiano das situações. Todavia, é uma rua que apresenta um cenário particular, pois ela leva a lugares imaginários deste ‘eu’, os quais vão dar na “Babilônia” ou “nalgum porto fenício”. Quer dizer, é uma rua em que o vício como mania de explorar tal espaço, segundo assinalamos em poema anterior, se mostra uma prática constante. Reaparece também o local do desconhecido, porque se trata de um espaço onde o ‘eu’ nunca entrou, portanto, não o conheceu, mas, o diferencial está na expressão “de nunca entrar”. Nesta, pela primeira vez, observa-se o receio de conhecer. Já não aqui o desbravador, o olhar que devora, mas o desejo imbuído do medo.

Nesta rua, o caminho chega à Babilônia ou nalgum porto fenício. Pode parecer paradoxal pensar que o advérbio ‘nunca’ se repete duas vezes em relação ao espaço que não foi percebido, então como a posterior informação para onde o caminho da rua leva pôde ser

direcionada? Na verdade, existe a possibilidade de ser ‘Babilônia’ ou ‘algum porto fenício’, lugares símbolos da multiplicidade e da troca constante. São regiões cobiçadas pelo afastamento da realidade das ruas que, em franco processo de modernização, se tornaram vazias de sentido. O poema “S.O.S em Babilônia”, de *Apontamentos de história sobrenatural*, evidencia essa leitura de uma cidade voraz que perde a urdidura dos silêncios noturnos e o ruído das rãs e dos grilos.

S.O.S. em Babilônia

Na cidade dos ruídos mecânicos, atrozes
— Onde as rãs, onde os grilos, onde as misteriosas
vozes

que urdiam as redes dos côncavos silêncios noturnos?

Os arroios se foram no ralo agonizante das pias...

As últimas procissões
com as suas campânulas cada vez mais remotas
vão andando de costas como um filme passado às
avessas...

(Eu estou gravando este lento poema nas paredes de uma cela)

(QUINTANA, 2005, p. 40)

Dessa forma, a menção à Babilônia e ao porto fenício aparece enquanto compensação por não adentrar nessa rua que, embora exclusiva, veicula o sentido de receio. É ainda a figuração de um lugar desejado em contraponto à frustração percebida em “S.O.S. Babilônia”, enfim, lugares que trazem a referência a civilizações antigas da humanidade, mas que foram mitologizadas na poesia como lugar de exílio. Portanto, abertura para o espaço da linguagem, lugar desterritorializado onde se pratica o jogo de não mais refletir o mundo, de simplesmente tornar a palavra poética para a coisa nomeada (Babilônia) “mais um refúgio que uma ameaça”. A precisão da palavra comum designando o que é a Babilônia dentro de um conhecimento histórico se apaga para dar lugar ao poder de significar da palavra literária. E, neste processo de nomear que a palavra literária propõe realizar, a negação e o reconhecimento da impossibilidade de reconstituir a ligação com aquilo que se nomeia revelam que a literatura se coloca sempre num espaço além do mundo, excedendo a realidade dada. A propósito, ressalta Blanchot

A literatura aprende que não pode ultrapassar-se em direção ao seu próprio fim: ela se esquiva e não se trai. Sabe que é esse movimento pelo qual, continuamente, o que desaparece aparece. Quando nomeia, o que ela designa

é suprimido; mas o que é suprimido é mantido, e a coisa encontrou (no ser que é a palavra) mais um refúgio do que uma ameaça. Quando recusa nomear, quando do nome faz uma coisa obscura, insignificante, testemunha de uma obscuridade primordial, o que, aqui, desapareceu – o sentido do nome – está realmente destruído, mas em seu lugar surgiu a significação geral, o sentido da insignificância incrustado na palavra como expressão da obscuridade da existência, de modo que, se o sentido preciso dos termos se apagou agora se afirma a própria possibilidade de significar, o poder vazio de dar um sentido, estranha luz impessoal. (BLANCHOT, 1997, p. 316-317).

O excerto de Blanchot nos dá a dimensão desse processo de esquiva lido na chave do refúgio. No poema quintaneano, elucida o espaço da rua onde chega a palavra múltipla. Nos próximos versos, o condicional marca a possibilidade de ali viver algo que não seja da ordem do real: “Se eu lá entrasse, seria Rei,/ Ou morreria nalgum suplício.../ Crimes que lá cometerei/ Não deixariam nenhum indício...”. Com a possível realização da entrada nessa rua que dá vazão a um mundo diverso do empírico, o ‘eu’ se tornaria Rei, isto é, assumiria o lugar de destaque, ou ainda, poderia morrer em algum tipo de tortura. Se crimes cometesse, não haveria traços que comprovassem. Enfim, nesse lugar, ele poderia alcançar todas as formas de vivência, sejam elas de nobreza, de sofrimento e de rebeldia. Há que se notar os tempos verbais nesse quarteto, pois a presença do futuro do pretérito nos verbos – “seria”, “morreria” e “deixariam” – sinaliza a condição hipotética do espaço e reforça o desejo de ali entrar. Revela-se, portanto, um lugar de encantamento que exerce um certo fascínio.

Fascínio que pode ser experimentado por quem escreve, já que a obra impele o agente da escrita ao “júbilo prodigioso, imenso, que é o de uma libertação, como diz Goethe, de um confronto face a face com a onipotência solitária do fascínio [...]. Libertação que, é verdade, terá consistido em encerrar-se fora de si” (BLANCHOT, 2011, p. 48). A realidade em que o ‘eu’ poético está mergulhado o leva a pensar na possibilidade de uma rua que se abre à imensidão. Nessa perspectiva, o poema “Minha rua” trabalha a articulação entre espaços reais e imaginários de modo diverso dos outros textos trabalhados até agora. Não se vê aqui a constante mistura de dados, visto que os mundos estão caracterizados pela condição de ‘nunca’ atravessar e ‘nunca’ ter entrado no mundo da imaginação. Todavia, pode-se notar no ímpeto que o ato de escrever revela uma articulação dos mundos reais/imaginários em que o mundo imaginário contempla o mundo almejado, o mundo que a linguagem inventa. Consequentemente, dessa relação com a obra, o escritor encontraria um meio de viver subtraindo-se ao mundo e se estabelecendo “num mundo irreal” onde reina soberanamente.

Em seguida, vemos o espaço desta rua figurar de vez o espaço da imaginação, lugar em que é preciso não só sair para fora de si, para alimentar a sua própria voz, mas pactuar com o

fora, agenciar o outro com o outro, abrir espaço para o surgimento do novo: “Lá não se pensa, mas se responde/ Conforme as rimas que um outro dá./ Exemplo: templo. É o templo onde/ O senhor padre me casará/ Com a linda filha de algum visconde/ Ou do marquês de Maricá!”. Nesses dois tercetos, o advérbio “lá” referenda a questão dos espaços afastados no sentido do caminhar conhecendo o espaço, embora exista índices do mundo real revistos pelo mundo imaginário como a região da Babilônia, o porto fenício e o marquês de Maricá, Ministro da Fazenda de Dom Pedro I, personalidade importante por suas máximas e reflexões sobre a mentalidade brasileira da época. No poema “A minha rua”, a articulação entre os espaços reais e imaginários se realiza no procedimento de afastamento/aproximação do real, apesar de que o mundo da imaginação exista no modo condicional.

No espaço em que não se pensa, o sutil ludismo no poema mostra que se trata de um espaço onde o agente da escrita já não habita um único plano, mas que se lança ao mundo do imaginário mesmo que o ato de caminhar aconteça hipoteticamente. E, nesse imaginado caminhar, a linguagem literária surge em face do desaparecimento daquele que a produziu. Importa esclarecer que o poema “A minha rua” traz a primeira pessoa do singular marcando o discurso, o que daria ao texto um tom expressamente subjetivo. Mas, o recurso do ‘eu’, neste poema, pode ser visto sob o prisma da demarcação espacial já trabalhada desde o título, isto é, como se o pronome ‘minha’ evidenciasse a abertura de um espaço muito particular onde somente o ‘eu’ pudesse transitar. Desse modo, pensar o espaço da rua imaginária permite pensar o texto poético de Quintana a partir daquilo que as vozes críticas não disseram na leitura de seu espaço poético: o índice de uma literatura que contém referenciais concretos da realidade, mas que os revisa por meio de um constante trabalho metafórico na linguagem, encarando a palavra poética em seu poder de esquiva, no seu traço fugidio.

O espaço da rua, neste poema, se constitui em importante motivo poético em Quintana, pois, resignificando tal espaço, o poeta desenvolve uma linguagem particular diversa daquela que cria uma mitologia uniforme, isto é, afirma o espaço da rua apenas enquanto convenção de leitura. Dito de outro modo, a atitude do poeta Quintana nos leva a considerar uma crítica que concebe a rua imaginária como recurso para se pensar a linguagem. Nesse sentido, revela o gesto que desestabiliza o pensamento institucionalizado na leitura de poesia, revendo a imagem do escritor enquanto centro do discurso. Daí que a rua imaginária, apreendida no ato de caminhar perscrutando os espaços reais e imaginários, concretiza-se em espaço de linguagem. Mas, ainda interessa abordar o caso em que a rua não aparece explicitamente no poema, mas é apresentada sob outros signos, como o vento. Explicando melhor, o ato de caminhar tornado recurso para a observação do macroespaço da cidade pode ser também

revisto em personagens mais abstratos que a rua. Para exemplificar essas questões, vejamos o poema “Esses inquietos ventos” que saiu primeiramente no livro *A rua dos cataventos* e foi republicado em *A cor do invisível*:

Esses inquietos ventos

Esses inquietos ventos andarilhos
Passam e dizem: “Vamos caminhar,
Nós conhecemos misteriosos trilhos,
Bosques antigos onde é bom sonhar...”

E há tantas virgens a sonhar idílios!
E tu não vieste, sob a paz lunar,
Beijar os seus entrefechados cílios
E as dolorosas bocas a ofegar...”

Os ventos vêm e batem-me à janela:
“A tua vida, que fizeste dela?”
E chega a morte: “Anda! Vem dormir...”

Faz tanto frio... E é tão macia a cama:
Mas toda a longa noite inda hei de ouvir
A inquieta voz do vento que me chama!

(QUINTANA, 2005, p. 128)

O soneto em questão aborda o ato de caminhar sob um novo prisma: o do vento. A personificação desse fenômeno da natureza retira-nos do espaço explicitamente cotidiano e baixo da rua – lembremo-nos da mania chã – e nos lança ao espaço do alto que os ventos simbolizam. Além disso, a invisibilidade desse caminhante também deve ser observada, já que o caminhar, segundo temos mostrado numa gradação nos poemas analisados, parte do mapeamento, depois acontece a partir do ótico, adquire um *status* imaginário e agora assume o *status* da fluidez e da inquietação, conforme o metafórico movimento dos “inquietos ventos andarilhos”.

É comum a figuração do vento na poesia de Quintana, apresentando-se sob diversas facetas. No primeiro livro, por exemplo, define a rua, visto que é a rua dos cataventos, de um específico instrumento que funciona porque o vento é a força motriz. No soneto II desse livro, o vento que se enovela como um cão surge no movimento de acalanto do poeta para a ruazinha que dorme; em “Cântico”, de *Aprendiz de feiticeiro*, “o vento verga as árvores, o vento clamoroso da aurora”, indiciando que o movimento do vento produz uma música, um cântico, conforme se observa na aliteração dos fonemas fricativos (Vento, Verga, árVores) e (árvoreS, clamoroSo); em “O vento e a canção”, de *Bau de espantos*, “só o vento é que sabe versejar:/ tem um verso a fluir que é como um rio de ar”, mostrando-nos novamente a

exclusiva característica do vento em fazer as palavras fluírem no poema em suas polissemias; enfim, o vento, assim como a rua e as nuvens, é um dos personagens centrais da obra poética quintaneana. No poema “Esses inquietos ventos”, o vento figura como um caminhante, delineando o espaço da rua imaginária que estamos considerando.

Os primeiros versos trazem a especificidade dos ventos que é a inquietação do andar: “Esses inquietos ventos andarilhos”. Novamente, a aliteração nos fonemas fricativos alveolares promove a percepção do movimento e da fluidez (ESSeS inquietoS ventoS andarilhoS). Nesta fluidez acompanhada de agitação, os ventos convidam ao percurso, ou seja, somos levados à companhia dos “ventos andarilhos” que “passam e dizem: “Vamos caminhar,/ Nós conhecemos misteriosos trilhos,/ Bosques antigos onde é bom sonhar...”. O discurso direto nessa estrofe oferece aos ventos andarilhos certa autoridade no conhecimento de trilhos misteriosos e de bosques antigos onde o sonho é bem-vindo. A companhia se mostra detentora do melhor caminho para se aventurar. Além disso, novamente não se está sozinho nas andanças, mesmo que a companhia não tenha características humanas. O convite ao caminhar requer novos olhares para que o mistério se faça presente nos momentos do sonho. Daí a entrada para o espaço onde a assunção do imaginário conduz às paragens inusitadas do onírico: “E há tantas virgens a sonhar idílios!/ E tu não vieste, sob a paz lunar,/ Beijar os seus entrefechados cílios/ E as dolorosas bocas a ofegar...”.

O espaço já não se refere ao espaço de realidade, uma vez que a cena se abre repleta de “virgens a sonhar idílios”, caracterizando-se pelo devaneio. A metáfora dos “inquietos ventos” que levam ao espaço onírico relaciona-se à perspectiva de Quintana em valer-se de uma linguagem que se move, que transcende as regiões do palpável. Atraído pelos ‘inquietos ventos’ a um espaço pleno de desejos, onde idílios e beijos circunscrevem uma experiência nova, aquele que se deixa levar depara-se com a prática radical da linguagem, diante do ‘mar aberto’ de situações, coisas, signos. Os ventos se apresentam, então, como imagens libertadoras, revelando uma linguagem nômade, errante, movente. E, assim, liberta a fala que surge como frêmito, na qual, de acordo com Blanchot,

[...] a literatura anuncia-se como o poder que emancipa, a força que afasta a opressão do mundo, esse mundo “onde todas as coisas sentem a ‘garganta apertada’, é a passagem libertadora do ‘Eu’ ao ‘Ele’, da auto-observação que foi o tormento de Kafka para uma observação mais alta, elevando-se acima de uma realidade mortal, na direção do outro mundo, o da liberdade” (BLANCHOT, 2011, p. 72).

Blanchot observa que a emancipação operada pela palavra literária permite o acesso ao outro mundo; nesse poema, os ventos enquanto caminhantes e guias são os responsáveis por

essa entrada no irreal, no espaço marcado pelo onírico. Nessa perspectiva, o ato de escrever, metaforizado no caminhar, deixa de ser a abordagem da obra para “tornar-se a expectativa desse momento único de graça de que Kafka se reconhece o espia”. Todavia, há um movimento que merece ser mencionado. Trata-se da aceitação do convite para adentrar no outro mundo do mundo, embora a estadia seja marcada pela brevidade, conforme se vê na redução do espaço “irreal” de virgens e bocas ofegantes a um espaço fechado no primeiro terceto. A redução refere-se ao contraste entre os espaços da realidade e os da imaginação, ou seja, a articulação entre esses espaços volta a delinear o processo de criação. O espaço fechado sugerido no poema pode ser o espaço do quarto, lugar que abordaremos no próximo tópico. Quanto ao poema “Esses inquietos ventos”, a sugestão do espaço do quarto encaminha a leitura para o espaço de reserva, diferentemente do quarto do soneto I que abarcava o lugar de constante criação. Ali no espaço de resguardo e, por que não dizer, lugar da realidade, o “eu” é chamado pelos ventos a buscar o espaço da imaginação. O convite se faz mediante batidas na janela: “Os ventos vêm e batem-me à janela:/ ‘A tua vida, que fizeste dela?’ / E chega a morte: ‘Anda! Vem dormir...’ /Faz tanto frio... E é tão macia a cama: / Mas toda a longa noite inda hei de ouvir/ A inquieta voz do vento que me chama!”.

Os ventos chegam e batem à janela, interrogam o recluso sobre o que fizera da vida. E, ainda ali, a morte também convida: “Anda! Vem dormir...”. O caminho, então, leva à noção de toda uma existência acentuada pela implacável realidade. Os ventos simbolizam a possibilidade de refúgio para o mundo do imaginário, assim como sinalizam o ato de escrever, momento em que a linguagem literária surge dispersando o sujeito. A voz do vento convida ao esmaecimento do autor na obra. Sugerem, portanto, a saída do melancólico estado em que o “eu” se encontra. O frio e a cama marcam esse estado de espírito de quem pervaga imaginariamente ao lado dos ‘inquietos ventos’, mas que fisicamente está mergulhado na quietude. À noite, os ventos murmuram e o convidam para a errância, pois são ventos inquietos. Os ventos provocam e convidam o ‘eu’ à inquietude, ao movimento, enfim, ao ato de caminhar que advém de uma voz que emana renovação, visto que a possibilidade da quietude avizinha-se da morte, esse eterno dormir.

Os ventos, tal como a linguagem, trilham caminhos que o poeta deseja apreender, contudo, seus limites são fugidios, dissolvem-se constantemente. A poesia convida Quintana a trilhar outros caminhos, ao que ele geralmente acata. Mas, há nesse processo o ato de despir-se de muitos pré-conceitos. Nessa visão de errância promovida pela linguagem literária, o escritor não se vê dono do discurso, porque a verdade que surge não é a verdade

contingencial, mas a verdade indecifrável, da hesitação do outro mundo do mundo. Portanto, o espaço que aí aparece se constitui de um incessante vir a ser.

A republicação do poema “Esses inquietos ventos” em *A cor do invisível* explicita dados relevantes na estrutura do poema, cujas alterações podem modificar essencialmente a leitura. Na primeira versão, de *A rua dos cataventos*, o verso “Bosques antigos onde é bom cismar...” aparece na segunda versão com alteração na palavra “cismar” para “sonhar”. Essa modificação de palavra pode trazer outro sentido, visto que cismar contém a semântica de ruminar, ficar absorto, portanto, diferencia-se de sonhar, que abarca a dimensão da fantasia, isto é, do ilógico. Há ainda as aspas que marcam o discurso direto tanto do vento quanto da morte. Na primeira versão, a fala que corresponde ao chamado da morte inicia-se em ‘Anda!’ e se encerra em ‘cama’, mostrando-nos a persuasão da morte em convidar o “eu” para o sono eterno. Já na segunda versão, a fala começa em ‘Anda!’ e encerra em ‘dormir’, reduzindo assim a fala persuasiva e deixando ao “eu” a narração do desalento trazido pelo frio e pela maciez da cama. A presença das reticências, na primeira versão, após a palavra ‘cama’ dá a impressão de continuidade do desalento. Já na segunda versão, as reticências foram trocadas pelos dois pontos, oferecendo-nos o discurso direto daquele que aguarda o chamado dos ventos. Por último, após a palavra ‘chama’, na primeira versão, o ponto de exclamação e as reticências finalizam o poema, enquanto na segunda versão, utiliza-se apenas do ponto de exclamação.

Embora pareçam irrelevantes, tais alterações revelam um aspecto sobre o espaço poético. A especificidade de alterar e repetir os textos trouxe à poética de Mario Quintana o aspecto de obra contínua, isto é, a repetição e a nova contextualização dos poemas são recursos amplamente utilizados pelo poeta. Segundo Tania Carvalhal, nota-se a “reiteração de motivos, temas e imagens por poemas inteiros e mesmo versos isolados que, retomados de obra em obra, criam uma linha interna que os associa” (CARVALHAL, 2005, p. 16). A crítica aponta que a noção de continuidade é assegurada por esse trabalho que o poeta se prontifica a realizar, mas chama atenção para o receio do autor de que os poemas se perdessem em livros esgotados, conforme havia mencionado na nota introdutória de *Apontamentos de história sobrenatural*. Para a leitura que fazemos da obra quintaneana, a repetição e a modificação dos textos reitera a nossa hipótese de que esse poeta, no ato da escrita, ignora a existência de um discurso acabado na poesia.

Quintana entende que a literatura é uma ‘máquina’ atravessada por muitas forças, isto é, a escrita literária tece imagens, alcança o inominável das formas, expande-se na superfície do ato criativo. Interessa a Quintana aquilo que Blanchot ilumina ao dizer que “o essencial é a

literatura, não os indivíduos; e, na literatura, que ela seja impessoalmente, em cada livro, a unidade inesgotável de um único livro e a repetição fatigada de todos os livros” (BLANCHOT, 2005, p. 139). Desse modo, pode-se dizer que o poeta Quintana desenvolve uma cartografia muito particular, trazendo à baila a consolidação de um espaço como linguagem. Sobre esse processo, Maria da Glória Bordini assevera que “o mundo se agita, cerca o poeta, aflige-o, provoca-o [...] (BORDINI, 2006, p. 26)”. Os lugares são reapresentados num espaço onde a realidade da linguagem sobressai. Portanto, a topografia dos lugares não se realiza a partir de uma lógica de percepção do fato. Vejamos um trecho do texto “Da observação indireta” de *A vaca e o hipogrifo*:

[...] Ora, como a minha linguagem não é uma abstração algébrica, perguntarão como consigo escrever poemas, os quais, no seu estado mais puro, em vez de se expressarem por associações de idéias, expressam-se por imagens, figuras, coisas vistas... Mas foram vistas subliminarmente e depois, na montagem do poema, exsurtem num mundo mais real porque despojadas de acessórios insignificativos. Tanto assim que, dentre as coisas que mais agradam a este escriba, está o testemunho de Donald Schüler: “M. Q. não cai nunca na facilidade do descritivo”

(QUINTANA, 2006, p. 281).

Ao afirmar que seus poemas expressam por “imagens, coisas vistas”, Quintana está tratando justamente de optar pelo aumento do poder de sugestão, isto é, trata de mostrar a realidade da obra. Quintana nos fala que as imagens são de modo subliminar, as quais, na tessitura do poema, aparecem “num mundo mais real porque despojadas de acessórios insignificativos”. Nesse sentido, o caminho que o poeta escolhe percorrer reside na localização do imaginado a partir da articulação constante entre os espaços reais e imaginários. Resulta, assim, no alargamento da percepção dos lugares, mas, sobretudo, no adensamento do espaço da rua sob o signo de uma linguagem inventada, pois já dizia Quintana, “A Poesia é a invenção da verdade” (QUINTANA, 2006, p. 275).

3.4 O quarto-navio

O espaço do quarto é também um dos espaços mais evidenciados na poesia de Mario Quintana, quase na mesma proporção que a rua. O quarto indicia, na constituição da lírica quintaneana, a forma de habitação do poeta, pois, segundo dados biográficos, o poeta não teve residência física permanente, tornando-se os vários quartos de hotel, inclusive o ‘Hotel Majestic’, o lugar de residência física e literária. O quarto é o espaço que, se de um lado é fisicamente limitado, de outro lado é metaforicamente ilimitado, apresentando-se enquanto lugar onde se permite o voo da imaginação. Aliás, é o espaço que aparece em primeira

instância no soneto I de *A rua dos cataventos*, lugar em que o poeta se lança à escritura. Espaço qualificado pela abertura ao mundo cotidiano, e, nesse caso, à imensidão dos acontecimentos, mas também de abertura ao processo de criação, lugar em que concretude e fantasia se misturam. Na leitura daquele soneto, trabalhando-o sob o ponto de vista do espaço como linguagem, vislumbramos que ele revelava uma tendência na escrita de Quintana em relação a como a visualidade do espaço na linguagem se apresenta, ou seja, a visualidade do lugar da criação importa ao poeta porque alude à atmosfera de magia, tão explorada na tessitura de seus poemas.

Da mesma forma que a rua imaginária vista como metonímia do espaço da cidade, o espaço do quarto será visto como metonímia do espaço da casa, lugar que marcou a poética quintaneana, pois a percepção diante das mudanças trazidas pelo tempo recai na atmosfera da casa destruída, restando apenas a funcionalidade fria de seus locais. Quer dizer, sinalizaremos no espaço do quarto, assim como sinalizamos no espaço da rua, a intensidade de um discurso que procura revisar a formatação do espaço poético segundo a via exclusiva da tradução do vivido. Em relação aos espaços interiores, o traço memorialístico, o qual reportamos em capítulo anterior, fornecia a possibilidade de ler o quarto na poesia, sobretudo ao abordar a articulação entre espaços reais e imaginários como característica da transposição do real para o âmbito do poético. A temática da subjetividade conduzia a leitura da poesia, sugerindo a tônica de confessionalismo. Portanto, trata-se, agora, de verificar o microespaço do quarto em sua relação com a escrita de Quintana, descortinando os processos de composição poética, enfim, percebendo na paisagem metafórica do quarto a irrupção para a realidade da obra.

A alusão ao espaço do quarto em Mario Quintana aparece sob diversas formas. Pode ser o quarto que sugere reclusão, conforme demonstramos na leitura de “Esses inquietos ventos”, lugar oposto ao do caminhar; ou ainda, o local do escritor figurando a emblemática postura daquele que se põe ao ofício do escrever e, de modo frequente, pode ser visto sob o prisma de um quarto-navio. Aliás, essa última conformação do espaço permite que compreendamos um aspecto reincidente no fazer literário de Quintana: a necessária ampliação do espaço do quarto, o qual está apresentado nessa linguagem múltipla e errante. O poema “Canção da janela aberta”, de *Canções*, traz esse sentido da poesia navegante:

Canção da janela aberta

Passa nuvem, passa estrela,
Passa a lua na janela...

Sem mais cuidados na terra,

Preguei meus olhos no Céu.

E o meu quarto, pela noite
Imensa e triste, navega...

Deito-me ao fundo do barco,
Sob os silêncios do Céu.

Adeus, Cidade Maldita,
Que lá se vai o teu Poeta.

Adeus para sempre, Amigos...
Vou sepultar-me no Céu!

(QUINTANA, 2005, p. 53)

Nos versos 5º e 6º, vê-se a menção ao quarto que durante a noite navega, espacializando a entrada em uma outra realidade e se despedindo desta em que se encontra. O quarto é então pensado como um barco, veículo que promove a viagem para além dos “cuidados na terra”. A percepção do espaço do quarto não está delineando o lugar de resguardo, mas de partir ao outro mundo. A fluidez do quarto-navio já se mostra nas diversas aliterações do fonema /s/ nos primeiros versos do poema “Canção da janela aberta”. A sensação diante da leitura é de um constante fluir que pode ser tanto daquilo que se apreende pelo olhar ao exterior (Passa nuvem, passa estrela,/ Passa a lua na janela...), quanto do espaço do quarto que se mostra totalmente navegável (E o meu quarto, pela noite/ Imensa e triste, navega...). A abertura que daí se origina é que vai transformar o espaço do quarto num barco sem rumo. A imagem de um quarto que se configura embarcação vai na contracorrente da figuração espacial de ambiente fechado, permitindo-nos dizer que o quarto, em Quintana, apresenta uma singularidade em relação aos demais ambientes internos. Isso porque os demais ambientes do espaço da casa, na poética quintaneana, geralmente se emolduram enquanto lugares resgatados pelos flashes memorialísticos do passado, constituindo-se em lugares revisitados, isto é, que se constroem à medida que os fatos são rememorados. O espaço do quarto, muitas vezes, impõe sua ‘construção’ numa constante, ou seja, do mesmo modo que um rio está sempre a correr para a imensidão do mar, o quarto-navio se lança infinitamente ao mar de significações das palavras.

A abordagem do espaço do quarto-navio permite que repensemos a formalização do espaço do quarto em Quintana enquanto principal espaço da interioridade. Além disso, pode relativizar ainda a forma com que o poeta gaúcho apreende o quarto como espaço de retorno das atribuições vividas na rua, uma vez que esta é a leitura mais frequente sobre o quarto quintaneano. A notoriedade dessa leitura se deve à conseqüente ação da escrita após o retorno

da rua, trazendo ao espaço do quarto o desenho do lugar-criação. Trata-se de um espaço onde a conexão com o mundo exterior pode se dar a partir da observação dos passantes na rua, segundo fora bastante evidenciado na leitura da poesia de Manuel Bandeira. No poeta pernambucano, o espaço de recolhimento e lugar da experiência da escrita é analisada enquanto recurso por Davi Arrigucci:

Ao longo de toda a obra, o poeta parece mesmo situar-se preferencialmente na posição de quem olha ou escuta [...] de um espaço especial, de onde se descortina o mundo lá fora: o espaço do quarto. Nele se produz muitas vezes o contacto, a alquimia em que o mundo se reorganiza segundo uma lógica interna da imaginação poética, capaz de transfigurar radicalmente os fatos de fora, os retalhos do dia-a-dia, entrados janela adentro [...]. O apego ao quarto é tão forte e reiterado em Bandeira, que parece constituir o espaço principal da experiência. E sugere o hábito do doente, obrigado ao resguardo constante e cuidadoso, ao retraimento, ao receio da exposição excessiva (ARRIGUCCI, 1987, p. 22).

Arrigucci observa que o espaço do quarto em Bandeira vira uma imagem poderosa na medida em que funciona como resguardo e mediação para o cotidiano. Diz ainda que a “intercomunicação entre o quarto e a rua”, em Bandeira, revelaria uma atitude do poeta que teria decidido, no processo de contato com a pobreza, a verificação de um estilo humilde, já que o ensaio de Arrigucci centra-se na compreensão dessa atitude como fundamento da poética de Bandeira. Em Quintana, a similaridade do quarto como possibilidade de mediação estaria na apreensão do espaço exterior por meio do olhar que vasculha as situações corriqueiras, visto que, em muitos poemas, o quarto figura nessa significação, essencialmente naqueles de *A rua dos cataventos* em que as observações explícitas sobre a rua são realizadas a partir da presença virtual do quarto. Quanto ao espaço do quarto em sua acepção de resguardo, o poema “Este quarto”, de *Apontamentos de história sobrenatural*, sugere uma leitura que passe pelo habitat do enfermo. Mas, em Quintana, a menção à enfermidade não teria o tom de uma “vida inteira que podia ter sido e que não foi” (BANDEIRA, 1998, p. 128).

O poema “Este quarto” exhibe um histórico de leituras que comportam o espaço-símbolo da morte que se aproxima, consolidando o espaço do quarto na perspectiva do momento derradeiro, lugar de isolamento e espaço de intimidade do ‘eu’. Contudo, interessa perceber uma leitura que desloque o simbolismo em torno da exclusiva noção do quarto como “casulo da consciência”, segundo adverte Arrigucci (1987, p. 23). Vejamos, então, o sentido do quarto sob o viés do espaço como linguagem.

Para Guilhermino César

Este quarto de enfermo, tão deserto
de tudo, pois nem livro eu já leio
e a própria vida eu a deixei no meio
como um romance que ficasse aberto...

que me importa este quarto, em que desperto
como se despertasse em quarto alheio?
Eu olho é o céu! imensamente perto,
o céu que me descansa como um seio.

Pois só o céu é que está perto, sim,
tão perto e tão amigo parece
um grande olhar azul pousado em mim.

A morte deveria ser assim:
um céu que pouco a pouco anoitecesse
e a gente nem soubesse que era o fim...

(QUINTANA, 2005, p. 187)

Nos primeiros versos, a alusão ao espaço metafórico do quarto estaria evidenciada: “Este quarto de enfermo, tão deserto/ de tudo, pois nem livros eu já leio”. Na identificação deste espaço, o ‘eu’ coloca que se trata de um quarto de enfermo, de um homem que se apresenta por ser inábil, doente. A princípio, o quarto sugere, então, o espaço árido, conferindo à poesia uma atmosfera nostálgica. O demonstrativo ‘este’ sinaliza a singularidade do quarto, pois evidencia o quarto de enfermo, excluindo todas as demais semânticas que o espaço do quarto poderia assumir. É nesse sentido que o espaço poético em Mario Quintana poderia dialogar com o espaço do quarto em Bandeira. A reflexão de Arrigucci, ao observar os vários espaços na obra de Bandeira e suas correlações, resulta na afirmação de que o espaço do quarto se revela um espaço poético de extrema relevância para entender o estilo do artista moderno. Para Arrigucci, o quarto sugere o “espaço das reflexões”, pois neste lugar o poeta se renova das atribulações do cotidiano. Revela, ainda, o espaço da intimidade. Em sentido mais amplo, o quarto constitui o espaço do “resguardo constante, como se fosse um casulo da consciência” (ARRIGUCCI, 1987, p. 26).

O diálogo que se pode estabelecer com o poema de Quintana consiste na abordagem desse espaço como resguardo, pois o adjetivo enfermo empresta o sentido de reclusão obrigatória. A tonalidade nostálgica, por vezes, se assemelha à leitura do quarto pela via do casulo da consciência. A enfermidade parece ser tão intensa que impede as leituras dos livros. Contudo, vê-se a demarcação do espaço grafado na imagem do deserto, indicando a ausência. A circunstância vivida pelo ‘eu’ é, então, ressignificada de modo que a interrupção da vida

compara-se a um romance, ao cessar da leitura: “e a própria vida eu a deixei no meio/como um romance que ficasse aberto...”. Assim, deixar a vida pela metade traz um sentimento de insatisfação, mas a imagem da comparação da vida com o romance aberto soa menos revoltante quando se imagina que vida e literatura testemunham o mesmo arrastamento para a morte, sobremaneira se pensarmos que a literatura resulta de um desmoronamento no seio da linguagem. Sobre isso, diz-nos Blanchot em *A parte do fogo*:

Mas ela [a literatura] pressupõe um desmoronamento, uma espécie de catástrofe inicial e o próprio vazio medido pela angústia e preocupação, sim, podemos afirmá-lo. Só que, vale notar, essa catástrofe não se abate unicamente sobre o mundo, os objetos que manipulamos, as coisas que vemos; ela se estende também à linguagem (BLANCHOT, 1997, p. 72-73).

De acordo com essa fala de Blanchot, a palavra literária admite e precisa da instabilidade, da exclusão e da morte. O espaço do quarto, revelado pelo deserto, passa a ideia de aridez e vazio, mas também traz a semântica do lugar sem lugar, pois “não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento” (BLANCHOT, 2005, p. 115). O espaço do quarto incorpora, então, o espaço desterritorializado, seja pela atmosfera de aparente iminência da morte do corpo, seja pela abertura do espaço além da contenção do concreto. Embora traga a metáfora do habitat do doente, o que o torna melancólico, o espaço do quarto assume um universo múltiplo: “que me importa este quarto, em que desperto / como se despertasse em quarto alheio? / Eu olho é o céu! imensamente perto,/ o céu que me descansa como um seio”. E aí, a similaridade com a poética bandeiriana deixa de existir, porque o quarto em que o ‘eu’ desperta é marcado pelo desinteresse do lugar que antes o protegia. Isso porque o *status* de recolhimento abre-se a um novo *status* que é o da imensidão imaginária, evidenciada na aceitação do céu imensamente perto. Mesmo que a aceitação ainda se dê pelo olhar, a abertura para o espaço do alto (céu) se realiza, especialmente na imagem do descanso.

No poema “Este quarto”, a leitura do espaço inicialmente passa a ideia da limitação física do ‘eu’ que se estende ao espaço do quarto. Posteriormente, momento em que apresenta o lugar em que se aproxima o término da vida física (espaço do quarto fechado e abandonado), o espaço do quarto também se transforma num lugar de dispersão, porque o ‘eu’ se dispersa no espaço do céu. Prefigura, portanto, o espaço de reflexão de uma vida inteira, mas, sobretudo, apresenta um espaço imensamente imaginário. O quarto não sugere aqui mediação com a realidade ordinária como outros poemas apresentariam, mas indicia a inauguração da realidade da linguagem, uma vez que, desértica, essa linguagem enfrenta a

morte e se lança ao espaço do longínquo: “Pois só o céu é que está perto, sim,/ tão perto e tão amigo parece/ um grande olhar azul pousado em mim”. A proximidade com o céu exhibe a completa abertura do espaço do quarto. Observa-se que o tom discursivo também muda, pois, o tom melancólico foi substituído pelo tom de satisfação. E é um céu amigo que retribui o olhar pousando-o no “eu” que se mistura à imensidão, aliás, olhar definido na cor azul.

Nos últimos versos, a ideia da morte encerraria metaforicamente essa eterna busca do “eu”, todavia, surge enquanto momento sublime de todas as divagações: “A morte deveria ser assim:/ um céu que pouco a pouco anoitecesse/ e a gente nem soubesse que era o fim...”. A metaforização da morte na amplitude do céu, que lentamente escurece, abarca o sentido de libertação e de suavidade, opondo-se à pesada sensação de inutilidade do quarto de enfermo. O espaço do quarto admite o espaço de prolongamento do “eu”, característica comum em Quintana, permitindo pensar o quarto como lugar onde o poeta se refaz e se dedica à criação, lugar onde se recolhe das atividades cotidianas num espaço lúdico, movente, enfim, lugar de reflexão. Em notas de nostalgia e reflexões, o quarto assume, nesse poema, o constante debruçar sobre finitude e infinitude, similar àquilo que a linguagem literária opera ao repensar o finito da linguagem comum, expandindo-se em dimensões semânticas infinitas. O ato de extrapolar a dimensão física do quarto, para a assunção de um espaço que prolonga o “eu”, retrata um espaço particular e revela a força poética do quarto como lugar-criação.

É o quarto como espaço que se abre ao céu, metáfora da imensidão, da possibilidade de alcançar outras paisagens mesmo que imaginárias, conforme assevera Gaston Bachelard: “a casa, o quarto, o sótão onde ficamos sozinhos dão os quadros de um devaneio interminável, de um devaneio que só a poesia, em uma obra, poderia concluir, realizar”. (BACHELARD, 2008, p. 34). Nesta perspectiva, a metáfora do quarto-navio, no poema “Este quarto”, surge motivada pela viagem ao infinito do céu. A viagem se dá nesse despojar do espaço limitador e doentio para o ilimitado, para a experiência infinita da linguagem. A articulação entre os espaços reais e imaginários está simbolizada na corrosão do espaço fechado do quarto de enfermo que provocava uma amargura intensa e a mudança, sob o signo da morte, para o universo que, simbolizado no céu, anuncia o desaparecimento da individuação para a assunção da linguagem plural.

Essas questões podem ser percebidas se observarmos o movimento do espaço fechado à dispersão do espaço aberto exemplificado pelo estrato fônico do poema, propositalmente trabalhado para dar a gravidade do fechamento nos primeiros quartetos. As assonâncias das vogais /o/ e /e/ sugerem, respectivamente, o lado sombrio do quarto de um agonizante e o prolongamento do ‘eu’ que se dispersa no decorrer do poema. Além disso, a aliteração em /r/

promove um valor expressivo de arrastamento impetuoso. Quanto ao acento tônico, as rimas, em sua maioria graves, acentuam a atmosfera de fechamento nos dois primeiros quartetos. Já nos dois tercetos, há uma variação nas assonâncias, permanecendo em menor grau a vogal /o/, ou seja, nessa redução vemos a mudança de ambiente e tonalidade discursiva. Do mesmo modo, as rimas também mudam quanto ao acento tônico, alterando para rima aguda. E, por fim, a percepção do prolongamento do ‘eu’, no que tange ao espaço que se abre e rompe as barreiras do concreto e se lança ao céu, espaço do descanso e da dispersão, pode ser exemplificada pela constante no tempo verbal do pretérito imperfeito, pois a impressão de não limitação no tempo provoca a sensação de infinitude. Esse reforço do infinito ainda aparece nas reticências finais que, embora venham depois do vocábulo “fim”, oferecem a imagem da continuidade, que, para nós, reside na palavra poética.

O quarto, nesse poema, pode revelar o tom confidencial e intimista na concepção do fazer poético quando lido apenas pela chave da subjetividade. Desse modo, a configuração do ambiente ficaria restrita à experiência e à sensibilidade daquele que lamenta a morte. Com a proposta de ver o espaço do quarto para além de uma instância interna, a percepção do espaço fechado do quarto corresponde ao espaço íntimo enquanto lugar de reflexão do ‘eu’, mas a modificação que se processa nesse ambiente, ao lado da dispersão desse ‘eu’, expõe a lenta desindividuação, a abertura para um espaço desterritorializado. E, a viagem que aí se concretiza confirma a leitura de quarto-navio nesse poema, pois encontra-se grafado implicitamente no movimento que acontece dentro do poema. Vejamos a acepção do quarto-navio enquanto embarcação que leva ao imaginário, espécie de leitura do ato de criação. Trata-se da parte VI do poema “Algumas variações sobre um mesmo tema”, de *Apontamentos de história sobrenatural*:

Algumas variações sobre um mesmo tema

VI

Nada há, porém, como partir na lírica desarrumação da minha cama-jangada
 Onde escrevo noite adentro estes poeminhas com a esferográfica:
 a tinta – quem diria? – é verde, verde...
 (o que não passará, talvez, de mera coincidência)

(QUINTANA, 2005, p. 89-90)

Nesse momento, lidamos com um poema totalmente diverso do anterior, a começar pela forma, pois se trata de versos livres. O poema traz seis partes sobre o mesmo tema: a viagem. Decidimos nos ater à parte VI pelo fato de a imagética trabalhada referir-se à metáfora da

navegação. As demais partes relatam a viagem por meio do olhar, do trem e do avião, as quais elucidam a relevância do tema na ótica de Quintana. Nesse exercício de reflexão sobre a viagem em suas variadas acepções, o poeta nos oferece, nesse breve poema, a especificação da cama-jangada, elemento que se encontra dentro do quarto e que se mostra metaforizado na possibilidade da viagem: “Nada há, porém, como partir na lírica desarrumação da minha cama-jangada”. Pelo primeiro verso, podemos visualizar o espaço do quarto apresentado na conformação do espaço marítimo, ou seja, um imenso oceano de palavras soltas, reiteradas pela “lírica desarrumação”. A atmosfera já se apresenta constituída, flagrando uma paisagem imaginada, um lugar que remete ao lugar-criação em constante devir.

A metáfora da cama-jangada conduz à conformação do barco, o que nos permite observar a explícita menção ao quarto-navio, ao quarto que navega no tempo e recria as relações entre interior e exterior promovidas pelo trabalho com a linguagem. O espaço de realidade está inscrito, nesse poema, no ato de escrever, de reunir as palavras, as quais estão inundando o quarto, espaço inscrito na imaginação. A junção da cama à jangada, espécie de neologismo, comporta uma semântica muito particular do quarto: o aconchego. A jangada em si traria a noção de flutuação, mas, associada à cama que possui a acepção central de recolhimento, a jangada seria, então, definida como espaço duplo, isto é, espaço do repouso e também espaço do partir. O quarto como lugar do estar e do partir adquire uma conotação espacial muito específica na poesia de Mario Quintana, que certamente nos obriga a ler de forma mais cuidadosa os espaços interiores na poesia brasileira. Segundo afirmamos sobre o estudo de Arrigucci sobre Manuel Bandeira, o espaço do quarto pode trazer ao intérprete de poesia a notação de um espaço peculiar de criação, mas, sobretudo, de superação da experiência pessoal catalisada no tempo cotidiano para o espaço de significações, de contradições, enfim, da poética em vias de realizar-se.

Assim, os versos seguintes vêm especificar a cama-jangada, veículo que realiza a viagem no universo do quarto: “Onde escrevo noite adentro estes poeminhas com a esferográfica:”. O espaço da cama assume, então, o lugar específico da criação que acontece durante a noite. Há uma mudança radical na concepção daquele que escreve diante da janela aberta, de acordo com soneto I de *A rua dos cataventos*, uma vez que agora o agente da escrita está à deriva sobre a cama-jangada. Há uma alteração significativa do lugar onde se põe à tarefa do escrever, visto que a adoção da cama-jangada configura um instrumento de travessia, de movimento e não de imobilidade. A partir dessa cama-jangada, podemos vislumbrar a caracterização de um quarto indeterminado, liberto das convenções daquele que escreve, lugar do transbordar da linguagem. Além disso, o período de preferência para a

escrita dos poeminhas com a esferográfica ocorre à noite. A menção sobre o período em que se debruça ao ato da escrita não é gratuita, isto é, para Quintana, a escrita muitas vezes flui melhor nesse momento em que os fantasmas aparecem. Assim, não se trata da noite que existe a partir do dia, mas da outra noite que guarda o obscuro, o misterioso, “[...] a consciência da noite que sem descanso vela para se surpreender e por causa disso, sem repouso, se dissipa”. (BLANCHOT, 1997, p. 316).

Aquele que se aproxima dessa “outra noite” sente que se aproxima da noite essencial, buscando sair do espaço do dia para o espaço da imaginação. Blanchot assevera que a “primeira noite” é aquela em que o repouso, o silêncio e o descanso seriam características da noite em que se dorme, que acolhe o sono em que tudo desaparece. Assim surge a “outra noite”, a noite da literatura que não acolhe, pois é incerta e “está sempre do lado de fora” (BLANCHOT, 2011, p. 178).

Essa noite nunca é a noite pura. É essencialmente impura. Não é esse belo diamante do vazio que Mallarmé contempla, para além do céu, como o céu poético. Mas é a verdadeira noite, é noite sem verdade, a qual, entretanto, não mente, não é falsa, não é a confusão onde o sentido se desorienta, que não engana mas da qual não se pode corrigir os enganos (BLANCHOT, 2011, p. 178).

Daí que a experiência literária se distinga pelo ímpeto da obscuridade entendida aqui como a fuga do dia. A literatura se apresenta na ausência do ser, isto é, o desaparecimento do ser promove o surgimento da literatura que busca o além dos sentidos das palavras, pois o sentido exato dos termos se apaga para que se abra um espaço onde inúmeras possibilidades revelem a escrita literária, sobretudo, a partir da repetição, da dobra. Assim, Quintana navega e joga o jogo da criação, revelando-nos a infinitude de sua poesia espalhada em sua cama-jangada na lírica desarrumação. O espaço do quarto, neste poema, acentua a dispersão que, neste caso, está presente no ato da escrita. Na cama-jangada, a linguagem é destituída de seu sentido limitado e penetrada pela tarefa do escrever. E é nesse momento que o espaço do quarto assume a dimensão do imaginado, espaço aberto ao mar de palavras. No poema anterior, foi necessário que o prolongamento do ‘eu’ para o exterior, metaforizado no céu, promovesse a dispersão do ‘eu’ para que também pudesse ser a dissolução das paredes do quarto, levando-o ao espaço do imaginário. Em ambos, porém, o quarto-navio se destaca alinhavando o espaço que surge: o espaço literário.

À noite, Quintana se reserva à escrita, mas é nesse período que se percebe a convivência do poeta com os personagens fictícios que o acompanham como os anjos e os fantasmas, e os personagens que, embora reais, aparecem poetizados de uma forma singular: os grilos, a lua,

as estrelas. Todavia, há uma diferença nessa observação noturna, já que grilo/lua/estrela são lidos a partir do quarto como lugar que intermedeia o olhar para o exterior:

Noturno

Apenas, aqui e ali, uma janelinha de arranha-céu... Perdida... Enquanto, do fundo do único terreno baldio, um grilo insiste em transmitir, na sua frágil Morse de vidro, não se sabe que misteriosa mensagem às estrelas ausentes.

(QUINTANA, 2006, p. 74).

Nesse texto de *Caderno H*, Mario Quintana se coloca a contemplar a vida noturna exterior. No texto em questão, vemos a percepção daquilo que Blanchot chama de primeira noite, pois a paisagem relatada apresenta a impressão do poeta para o movimento daquilo que ocorre à noite. E nesse sentido, o noturno se assemelha ao diurno de Quintana quando se põe a ler a paisagem através do olhar. Mas, há uma segunda forma em que o poeta se lança à observação noturna e que se refere ao espaço voltado para o interior, ou seja, do quarto se veem os fantasmas andando pela casa ou os anjos atabalhoados se entrechocando nas escadas. O espaço do quarto, nessa perspectiva, assume o espaço do limiar, tal como a janela, porque os barulhos advêm geralmente de outros cômodos da casa imaginária:

Sono

Tudo fica mais leve no escuro da casa. As escadas param de repente no ar... Mas os anjos sonâmbulos continuam subindo os degraus truncados, atravessando os espelhos como se entrassem numa outra sala.

O sonho devora os sapatos, os pés da cama, o tempo.

Vovô resmunga qualquer coisa no fim do século passado.

(QUINTANA, 2005, p. 101)

Nesse texto de *Sapato Florido*, o espaço do quarto, enquanto cômodo da casa, torna-se um espaço de ligação do real com o imaginado. A começar pela casa, uma vez que a casa habitada pelo poeta se refere à casa paterna, resguardada pela memória. Isso porque, lendo a biografia de Quintana, ficamos sabendo de que a única casa habitada por ele fora a dos pais. Quintana, ao se mudar para Porto Alegre, fixa residência em vários quartos de hotel até se instalar por um longo período no Hotel Majestic. Tania Franco Carvalhal diz que “para Quintana, as casas onde viveu são lugar de passagem, constantemente destruídas pelo tempo. O poeta sempre morou em pensões e hotéis que, na sua maioria, o crescimento da cidade condenou ao desaparecimento”. (1985, n/p) O espaço do quarto seria o elemento que permite a revisitação da casa paterna a partir da reconstrução imaginária, lugar em que à noite, “as

escadas param de repente no ar”, mas os anjos continuam a subir os degraus e a atravessarem “os espelhos como se entrassem numa outra sala”.

A atmosfera de inquietação percebida nesse constante caminhar dos anjos pela casa simboliza a inquieta rememoração. Assim, não está aqui o espaço do quarto na acepção de repouso, mas de abertura para o mundo do imaginado, amparado na ação da memória. O quarto como limiar físico em relação aos demais cômodos é, então, ilimitado como lugar de recordação. É o espaço do onírico, onde “o sonho devora os sapatos, os pés da cama, o tempo”. Embora o título se refira ao sono, momento de descanso, os relatos, no texto, apontam para um movimento infinito de situações e personagens no espaço da casa, onde se pode ouvir o vovô que “resmungava qualquer coisa no fim do século passado”. O espaço do quarto, implicitamente, seria o elo de ligação entre os espaços real e imaginário. Nesse aspecto, pensamos que o quarto e a casa, neste poema em prosa, aparecem delineando interior e exterior de uma forma muito especial. Embora sejam espaços interligados, o quarto assume a dimensão da interioridade em relação ao espaço da casa. Bachelard, no texto “A dialética do exterior e interior”, de *A poética do espaço*, traz a seguinte reflexão:

O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados. [...] o espaço íntimo perde toda clareza. O espaço exterior perde o seu vazio. (BACHELARD, 2008, p. 221).

Essa ideia de uma ligação que está sempre pronta a inverter-se, segundo se nota no espaço do quarto e da casa no referido texto de Quintana, traduz um modo de ler que promove aberturas para a limitação dos espaços, isto é, para redução física e, conseqüentemente, redução imaginária dos espaços. Portanto, os espaços do quarto e da casa são constituídos nesse fluente trânsito de anjos e recordações, resultando em lugares que, embora tenham as suas superfícies-limite, transcendem a mera designação de cômodos e assumem um universo liberto, múltiplo em significações. Importa observar que esses acontecimentos se dão no período da noite, da “outra noite” aqui estampada na abertura do imaginário. Entretanto, não se trata de considerar que o espaço do quarto, relido por essas duas formas de observação noturna, seria levado ao imaginário quando em relação com o interior da casa e a consideração de grilos e luas o levaria ao real vivido no exterior (a rua), pois criaria um sentido de oposição entre os espaços que não existe de fato na poética de Mario Quintana. O que se nota no espaço do quarto nessa dimensão noturna é a possibilidade de ler tanto exterior quanto interior. Geralmente, o exterior, em Quintana, associa-se ao movimento simples dos

astros e dos bichos, oferecendo-nos metáforas belíssimas e imagens que necessariamente não se prestam a referencializar algum dado real, conforme se vê no poema “Noturno arrabaleiro”, de *A cor do invisível*:

Noturno arrabaleiro

Os grilos... os grilos... Meu Deus, se a gente
Pudesse
Puxar
Por uma
Perna
Um só
Grilo,
Se desfiariam todas as estrelas!

(QUINTANA, 2005, p. 137)

O quarto sugere o espaço onde o olhar vasculha o exterior, mas, voltado ao interior, o quarto evidencia o espaço de ligação entre os cômodos da casa, todavia, uma ligação fluida e opaca. Enfim, a conformação do espaço do quarto a essa questão do noturno é uma das especificidades do quarto em Mario Quintana. Pode ser que o movimento de retorno da rua à entrada no quarto se realize como momento de reposição das energias físicas em Quintana, mas é necessário observar que o espaço do quarto, nesse poeta, abrange outras peculiaridades que destoam da característica tão recorrente quando se trata de um espaço íntimo: o refúgio das atribulações, espaço de recolhimento e resguardo. Em muitos poemas de Quintana, percebemos que o espaço do quarto se traduz num ‘entre’; outras vezes é a imagem do quarto-navio que desmistifica a unilateralidade da conformação desse espaço. Flagra uma singular questão espacial na obra do poeta.

O poema que nos traz a cama-jangada, por exemplo, afigura um espaço de criação. Entretanto, não se vê um espaço de recolhimento nesse poema; pelo contrário, a imensidão do espaço do quarto, comparado ao mar, se mostra movente, fluida, perene. Assim, os últimos versos definem bastante esse espaço enquanto lugar da escrita imaginária, a qual novamente aparece registrada com a tinta verde: “a tinta – quem diria? – é verde, verde.../ (o que não passará, talvez, de mera coincidência)”. O quarto, então, personifica o veículo que leva à realidade da linguagem, ao mundo que se abre quando o agente da escrita se coloca à tarefa do escrever. A tinta verde parece corresponder ao movimento ocorrido no quarto, pois evidencia a elaboração de uma poética extremamente imagista. Novamente a caneta empreende uma figuração do criar/pintar as paisagens diversas, mas se define, sobremaneira, como porta de entrada ao universo do devir-criação. A repetição da palavra verde, nesse poema, reforça o ato de escrever no espaço do quarto que se metamorfoseia em oceano da

linguagem, fluindo de um espaço a outro, ou seja, do espaço real ao espaço do imaginário e vice-versa. Nesse processo de constante articulação entre espaços reais e imaginários, a cama-jangada exhibe uma justaposição que remete a esse trânsito, sobretudo porque a cama ainda guarda a significação do móvel do quarto, mas ao ser associada à jangada, admite a imagem de um barco especialíssimo, pois carrega o poeta para as dimensões infinitas da poesia.

Desse modo, a significação do espaço do quarto já não contempla a conotação de lugar expressamente cerrado, espécie de gabinete íntimo. Ver o quarto quintaneano sob novo enfoque possibilita a revisão de alguns aspectos que intensificaram o símbolo do quarto a partir da relação que o espaço estabelecerá com outros espaços, seja com as divisões da casa, seja com a rua por meio da janela. No contexto da poesia brasileira, o espaço do quarto figura enquanto local de reminiscências e descanso, embora se possa perceber variações no tratamento dado pelos poetas. A abertura que Mario Quintana proporciona à leitura do espaço do quarto pode ser compreendida em movimentos poéticos posteriores como a Poesia Marginal de 70, uma vez que a ideia da viagem simbólica das palavras ocorrida nesse espaço permanece, mas também desponta como lugar em que os jovens se lançam às viagens provocadas pelo uso das drogas.

É claro que existem outras particularidades nos poetas marginais a respeito do espaço do quarto, todavia, o aspecto mencionado auxilia-nos a compreender a expansão que Mario Quintana e outros poetas promoveram na abordagem de um espaço antes considerado menor em relação à rua, local da multidão e da experiência. O quarto como metáfora da viagem constitui um distinto modo de olhar para velhas questões, convidando ao reexame do discurso representacional dos espaços poéticos. Quintana realiza essa discussão ao tornar o espaço do quarto uma espécie de passagem para o outro mundo, isto é, pelos vários tipos de viagem, desde aquela que conduz à morte quanto aquela que prefigura a entrada no mundo das palavras. Há ainda outras formas de viagem no espaço do quarto quintaneano. Trata-se da viagem que acontece por meio do olhar, tanto para o mundo do cotidiano quanto para o passado. Nesse caso, a viagem está dissolvida na percepção. A viagem vai, então, aparecer no processo de visualização. Vejamos os dois casos.

Em *A cor do invisível*, o poema “Hoje é outro dia” abre o livro, brincando com a abertura em diversos sentidos:

Hoje é outro dia

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

(QUINTANA, 2005, p. 21)

O poema traz à baila a janela configurando o sentido de abertura à entrada da poesia. Assim, a janela se compara à entrada no mundo do livro, portanto, da linguagem. Simboliza o olhar para o exterior tal como se vira uma página e a leitura recomeça. Quer dizer, o olhar para o exterior é de constante recomeço, pois o livro é o mesmo, tal como o cenário aparece, mas a página é nova, ou seja, a linguagem se atualiza em sentidos outros. A abertura pode ser evidenciada em três etapas: uma é a abertura do livro e a consequente visualização do texto. Depois é a abertura da janela do quarto para o exterior e, por último, a abertura do livro numa página nova. A digressão do macroespaço do real à figuração do real e à realidade da obra traduz um olhar que atinge as camadas mais profundas.

A janela é o correspondente elemento visual nesse poema, uma vez que por ela se vê o cotidiano. Todavia, não se trata da janela da sala ou de qualquer outro cômodo, mas da janela do quarto. Isso porque a janela dos demais cômodos, embora sejam eles espaços do interior, prefigura o espaço que se comunica a outro espaço. Já o espaço do quarto habitualmente se define pelo afastamento do núcleo de uma casa. E o que se deseja assinalar no poema é a abertura para o exterior a partir do espaço do quarto. Volta a configuração da janela mediando o espaço que simboliza maior intimidade (quarto) em relação ao espaço da coletividade (rua).

Andrea del Lungo publicou recentemente o livro *La fenêtre – sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, ainda sem tradução para o português. Na abertura desse texto, o autor inicia o debate tomando um trecho do poema “A janela” de Rainer Maria Rilke, observando que a janela configura um limite entre finito e infinito, conjuga o terrestre e o celeste, a imanência e a transcendência. Segundo Lungo,

Como qualquer limite, a janela une e separa as duas coisas: ela está localizada no coração de uma dialética entre interior e exterior, cujas determinações espaciais são responsáveis por valores simbólicos ou metafóricos (LUNGO, 2014, p. 7, tradução nossa).

Na perspectiva enunciada, a janela admite o sentido de limitação entre interior e exterior, contudo, o autor chama a atenção para o fato de que as noções de dentro e fora não se encerram na mediação de um espaço ao outro, mas carregam valores simbólicos e metafóricos. Então, a janela é, ao mesmo tempo, espaço real, imaginário e fantasmático – diria Lungo. Nesse contexto, a janela explorada no poema quintaneano é um ambiente de significação que não deve ser esquecido. No poema “Hoje é outro dia”, a janela pode, a princípio, especificar um espaço limitado, mas, a relação que estabelece com o quarto a

conduz ao signo de uma travessia, embora seja uma travessia diversa da porta. A travessia designa justamente a ideia de que a janela apresenta-se móvel tal como o olhar, articulando a disposição dos espaços.

A comparação que se segue suspende a semântica da oposição interior/exterior: “Quando abro cada manhã a janela do meu quarto/ É como se abrisse o mesmo livro”. A analogia da abertura da janela do quarto à abertura do mesmo livro nos coloca diante da possibilidade de ver o quarto além do lugar de criação, ou seja, lugar recriado pela linguagem. A janela corresponde ao ato de abrir e ver o livro, proporcionando ao quarto a atmosfera de infinitude, modificando assim a percepção de refúgio do “eu”. A comparação permite que se veja o espaço do quarto a partir da viagem que o olhar realiza ao observar a paisagem, mas, sobretudo da viagem da leitura do livro.

Quando lemos um livro, a paisagem construída através das palavras é percebida por esse olhar. O detalhe de que o livro é o mesmo, mas a página é nova é o que nos leva a empreender a movimentação das palavras no texto análogo ao movimento do cotidiano, gerando uma página repleta de novas significações. Desse modo, o espaço do quarto deixa de figurar um espaço de repouso para a leitura e passa a espaço onde o poeta se põe a refletir, a entrar para mundos imaginados, a se perder no labirinto das palavras. O espaço do quarto assume assim uma dimensão de leitura de si, do exterior e da metapoética, que Mario Quintana desenvolve com maestria. Vejamos o texto “Poema olhando um muro”, de *Apontamentos de história sobrenatural*:

Poema olhando um muro

Do
 Escuro do meu quarto
 – imóvel como um felino, espio
 a lagartixa imóvel sobre o muro: mas sabe ela
 da sua graça ornamental, daquele
 verde
 intenso
 na lividez
 da pedra... ah, nem sei eu também o que procuro,
 há tanto...
 nesta minha eterna espreita!
 Pertenço acaso à raça odiada dos mutantes?
 Ou
 sou, talvez
 – em meio às espantosas aparências de algum mundo
 Estranho –
 Um espião que houvesse esquecido o seu código, a
 sua sigla, tudo...
 – menos
 a gravidade da sua missão!

(QUINTANA, 2005, p. 56)

No poema em questão, o ambiente do espaço do quarto já está dado desde o início pela escuridão do recinto. A visualidade já se apresenta no próprio título e atravessa todo o poema sinalizando, pelo espaço gráfico do poema, a descrição da parede em que uma lagartixa imóvel chama a atenção daquele que olha. O espaço do quarto está assinalado, a princípio, como lugar daquele que vê um pouco melhor, pois a espreita traduz esse sentido do olhar que perscruta. É assim, o ambiente de leitura dos seres que também ocupam o mesmo ambiente. Mas, pode ser o espaço semelhante ao da página do escrever, pois o agente da escrita, muitas vezes, age como espião que secretamente lida com as palavras, mesmo que ele esqueça o código ou a sigla, mas jamais a gravidade da missão.

No poema “Hoje é outro dia”, a simples comparação de um movimento habitual traz uma significação que transcenda a observação do exterior a partir do quarto. O espaço do quarto se abre semanticamente quando comparado à abertura que a linguagem literária realiza. Difere dos outros dois poemas anteriormente analisados porque, neste poema, o quarto aparece segundo a notação que o olhar faz do que vê ao abrir a janela. A viagem empreendida no olhar que captura os detalhes se torna extensiva ao quarto, quando ele é visto pela conformação de abertura à linguagem. Neste poema, a articulação entre dados da realidade e dados da imaginação delinea o frequente redobrar da linguagem, já que o outro mundo deste mundo assinalado no poema fala de um mundo invertido, de um mundo que se apresenta numa outra versão e não representa “este mundo” da realidade palpável do fato.

Dessa maneira, o quarto-navio não está aqui ambientando o lugar movente por onde as palavras navegam em busca de novas significações, mas é ambientado a partir da abertura do olhar. Em vez de ser o espaço central, o espaço do quarto-navio aparece delineado na consequência do trânsito entre interior e exterior. Há ainda uma segunda forma em que a percepção delinea a viagem no espaço do quarto e se refere à abordagem das casas antigas. Nesse contexto, o espaço do quarto pode aparecer grafado num passado longínquo. No poema “O bom dormir”, do livro *Da preguiça como método de trabalho*, podemos notar essa questão:

O bom dormir

Quando desperto assim — tranqüilo e manso o coração — já sei de tudo: é que a minha pobre alma esteve a noite inteira a repousar, por mim, naquele velho quarto de um casarão antigo, tão antigo que já nem mais existe neste mundo.

(QUINTANA, 2007, p.127)

No título do poema em prosa “O bom dormir”, podemos verificar que o espaço do quarto volta à noção de aconchego. A cena que se apresenta é a do retorno às sensações físicas depois de uma viagem por meio do sonho. Aliás, trata-se de um despertar diferenciado, pois a maneira como acorda define-se pelo sonho que traz mansuetude ao coração: “Quando desperto assim — tranquilo e manso o coração — já sei de tudo”. Ao despertar, o ‘eu’ revela na fala a causa desse contentamento, ou seja, a alma ter estado toda a noite a repousar “naquele velho quarto de um casarão antigo, tão antigo que já nem mais existe neste mundo”. Aparentemente parece uma simples anotação do bom dormir, contudo o texto nos auxilia a pensar que a conformação do espaço do quarto não se define apenas no quarto do passado e na mera lembrança dele. A movimentação se realiza a partir do espaço onírico, pois, no sonho, sua alma liberta pode resgatar aquilo que hoje o poeta nostalgicamente apreende somente pela memória.

Interessante observar que o espaço imaginado, nesse texto, surge subtendido na sensação de posterior felicidade do despertar, pois, nesse instante, revela-se que a alma liberta esteve no velho quarto repousando. Embora seja possível notar que a memória reconduz à questão do espaço e tempo perdidos, será a ação da alma ter visitado o velho quarto que promoverá o estranhamento inicial do poema. Assim, podemos dizer que a vivência através do sonho modifica o espaço de realidade que está metaforizado no despertar. No espaço onírico, a alma sai errante em busca do velho quarto e, quando o encontra, procura repousar nele. A imagem do repouso da alma traduz uma tranquilidade de espírito, talvez, uma alegria de poder usufruir desse espaço tão caro ao sonhador. Assim, o espaço do quarto está envolto numa atmosfera de recordação e fantasia em que não se percebe a distinção entre elas. Isso porque a memória, embora se refira a registros do real, o alinhava é, por vezes, da ordem da imaginação. Em Quintana, esse tema é recorrente, segundo ele mesmo coloca em “Feliz” de *Sapato Florido*:

Feliz!

Deitado no alto do carro de feno... com os braços e as pernas abertos em X... e as nuvens, os vãos passando por cima... Por que estradas de abril viajei assim um dia? De que tempos, de que terras guardei essa antiga lembrança, que talvez seja a mais feliz das minhas falsas recordações?

(QUINTANA, 2005, p. 55)

Quintana reconhece em vários de seus textos as traças da memória, assinalando que o passado recordado não tem de explicar o passado vivido. A linguagem poética reinventa o passado com os desejos de reter novamente a situação e, sobretudo, a imaginação lê a

recordação fundamentando-a na criação. No texto “O bom dormir”, a recordação do velho casarão e seu quarto está atravessada pela imaginária condição da alma buscar o repouso, mas, principalmente, na impossibilidade da existência do casarão neste mundo. Anteriormente, consideramos a abordagem de Mario Quintana por meio do traço memorialístico, visto que constitui um aspecto fundante de sua poesia. Ao iniciar o nosso trabalho, utilizamos uma entrevista em que o poeta mescla a sua vida biográfica à poesia, dizendo que o melhor modo de conhecê-lo estaria na leitura de seus poemas. Nesse sentido, Solange Yokozama nos diz: “a poesia de perspectiva biográfica coloca em cena um eu despersonalizado, essa poesia (re)cria uma memória que é muita vez imaginária. Há muito de sonho, de desejo, na reconstrução do passado por qualquer gênero memorialístico[...]” (YOKOZAMA, 2006, p. 206).

O texto “O bom dormir” pode ser compreendido na relação entre memória e imaginação que Mario Quintana estabelece para muitas de suas criações. É notório, e os críticos já mostraram exaustivamente essa questão, o trabalho que o poeta realiza ao ter total controle no imbricamento do par memória/imaginação, tornando-se uma especial realização de sua escrita poética. A fala de que “Tudo é auto-retrato e autobiografia”, dirá Quintana em “Esses retratistas”, não passa de uma grande cilada para o leitor desavisado (QUINTANA, 2007, p. 131). Ao tratar de um quarto especificamente perdido no tempo, de forma que o velho casarão não mais exista neste mundo, leva-nos a considerar que o espaço do quarto, embora apresente possíveis relações com o vivido, a não existência do velho casarão transcende o caráter memorial e o conduz a um lugar inventado. Assim, o espaço do quarto é apreendido a partir do movimento entre memória e imaginação. O quarto aqui não promove a viagem, pois aparece ambientado no velho casarão. Todavia, a percepção dele ocorre mediante viagem ao espaço memorialístico do lugar vivido e reescrito pelo espaço da imaginação.

A perspectiva do sonho, nesse texto, é o elemento essencial para que o discurso não se circunscreva à realidade do vivido. Isso porque, no sonho, a imaginação se encontra como a alma quando liberta das injunções do corpo. Foucault nos diz que “o sonho não é uma modalidade da imaginação; ele é sua condição primeira de possibilidade” (FOUCAULT, 2011, p. 122). No trabalho intitulado “Introdução (in Binswanger)”, Foucault investiga o sonho a partir de um estudo no qual afirma que “na experiência onírica, o sentido das condutas parecia esfumar-se; como a consciência vígil se cobre de sombras e se apaga, o sonho parecia desapertar e desatar finalmente o nó das significações” (*Idem*, p. 75). Foucault se volta para a apresentação da obra de Binswanger, baseando-se em Freud para tratar da matéria do sonho.

Assim, o espaço do sonho que comporta o instante em que a alma busca repouso no velho quarto, no texto quintaneano, não necessariamente designa a semântica da satisfação plena do ‘eu’ que deseja entrar novamente no quarto, mas pode ser visto a partir do fato de que aquele que sonha não é exatamente aquele que dorme, isto é, a possibilidade de se lançar ao duplo, pois as colocações “Quando desperto assim” e “já sei de tudo” trazem implicitamente que esse mesmo sonho se repete, repetição em que se perde sempre primeiro a verdade pessoal. Para melhor elucidar, Blanchot traz essa questão em *O espaço literário*:

O sonho é o despertar do interminável, uma alusão, pelo menos, e como que um perigoso apelo, pela persistência do que não pode ter fim, à neutralidade do que se passa atrás do começo. Daí resulta que o sonho parece fazer surgir, em cada um, o ser dos primeiros tempos – e não somente a criança, mas, para além, para o mais longínquo, o mítico, o vazio e o vago do interior. Aquele que sonha dorme, mas aquele que sonha já não é mais aquele que dorme, não é um outro, uma outra pessoa, é o pressentimento do outro, o que não pode mais dizer eu, o que não se reconhece em si nem em outrem. (BLANCHOT, 2011, p. 293).

A sensação de felicidade nesse texto de Quintana não é somente decodificada pela satisfação ao despertar, mas por ser um sonho recorrente de voltar ao velho quarto. Daí que a premissa blanchotiana pode nos auxiliar a pensar essa atividade noturna para além do refúgio no sono. O espaço do quarto seria visitado sempre, pois revela o tormento de não mais poder estar ali, porque nem existe mais no mundo; ou seja, “o tormento infável de uma realidade que sempre se esquiva e à qual não se pode escapar [...]”. (BLANCHOT, 2011, p. 293). A perspectiva do espaço do quarto sob a configuração do sonho estabelece uma provável extensão desse espaço que deixa de ser o quarto restrito ao velho casarão e passa a ser metáfora.

Na poesia de Quintana, a viagem voltada para a casa perdida também pode ser explicada pelas reflexões que o poeta desenvolve sobre as alterações profundas realizadas pela modernização material: “Não importa que a tenham demolido:/ A gente continua morando na velha casa/ em que nasceu” (QUINTANA, 2008, p. 29). Às vezes, a recordação dessas velhas casas se torna tão frequente que muitos veem no poeta não só a descrença, mas o pertencimento a esse passado. Brinca o poeta: “Acabo de ler, num artigo de jornal, que pertenço à ‘antiga geração’. Deve ser por isso mesmo que me sinto tão arejado como um velho casarão de vidraças partidas” (QUINTANA, 2007, p. 133). “O bom dormir” reside nessa abertura para o mundo liberto da imaginação que, reconduzido pela memória da casa habitada, transforma o espaço do quarto num ambiente que proporciona a viagem ao passado.

A conformação do espaço do quarto designa um espaço ao mesmo tempo em ruínas, uma vez que deixa de existir, e reconstruído pelo par imaginação/memória. Nesse quarto, o poeta experimenta a sensação insólita de ser uma espécie de viajante, não só pelas constantes mudanças, mas por desenvolver um quarto-navio onde fosse o passageiro. Embarcava nessa viagem em busca de si, mas sobremaneira, em busca da palavra essencial. Diante disso, o espaço do quarto na poesia de Mario Quintana particulariza sua dicção e se caracteriza como lugar voltado para a criação. Trata-se de uma constante, assim como o espaço da rua, embora apareça muitas vezes dissolvido no poema sob outras formas. A configuração do quarto foi trabalhada, desde sempre, pela tendência em observá-lo como lugar do aconchego, do repouso, do recolhimento das energias depois das andanças pelas ruas. Nossa proposta passou por uma especificidade já observada por Tania Franco Carvalhal, mas não desenvolvida por ela, que reconhece no espaço do quarto a conformação da viagem: o quarto-navio.

Na leitura dos poemas sobre o espaço do quarto-navio, destacamos quatro abordagens referentes a essa viagem. A primeira centrou-se no espaço enquanto reclusão ou “casulo”, embora a relação dele com a viagem para a morte o desterre para as regiões do espaço da linguagem, trazendo um movimento de abertura gradual, tanto na expansão quanto na intensidade. A segunda forma revelou também o lugar-criação, todavia, a viagem já está dada na acepção da cama-jangada, veículo que empresta o sentido mais literal da navegação. Nesta, o espaço do quarto encontra-se aberto desde o primeiro momento, isto é, a infinitude desse espaço afasta a noção mais corriqueira do lugar onde se escreve, pois são as palavras soltas nesse espaço que definem a toada da navegação a ser empreendida. A terceira voltou ao espaço do quarto como lugar-criação, mas a viagem está delineada dentro do movimento de abertura para o exterior. Nesta forma, o espaço do quarto se dá a partir do aparato ótico, da visualidade. O espaço do quarto se imiscui no espaço do livro, perdendo a distinção como lugar-criação e passa à linguagem, traduzindo a viagem na própria dimensão da palavra em estado de poesia. E por último, a quarta forma explorou a visualidade no espaço do quarto revivido pela memória e revisto pela imaginação. A viagem acontecia na retomada do espaço do quarto via sonho, terreno do imaginário.

Podemos concluir que a abordagem dos espaços como linguagem, em Quintana, permitiu que percebêssemos a urgência em trabalhar o espaço poético sob novos enfoques, sobretudo porque o espaço na poesia é geralmente contemplado de modo superficial. Não se trata, portanto, de desconsiderar nenhuma abordagem, mas de observar que os estudos em poesia, mais especificamente em espaço poético, mantêm a forma representacional enquanto exclusiva via de leitura. Ampliar a recepção crítica sobre os espaços poéticos em Mario

Quintana foi um dos nossos objetivos. Enfim, a releitura de Quintana para além da via representacional dos espaços mostrou a possibilidade de vislumbrar a linguagem construída no trânsito entre experiências cotidianas e literárias, num movimento contínuo de ressimbolização, de constante recriação das imagens poéticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso trabalho sobre os espaços poéticos em Mario Quintana buscou revelar como o estudo sobre a espacialidade em poesia pode direcionar a leitura crítica, seja em relação às possibilidades de interpretação do texto, seja na revitalização das abordagens sobre a poesia brasileira. A especificidade explorada no texto quintaneano recaiu no elemento central de análise do espaço que é a articulação entre espaços reais e imaginários. Tal elemento tornou-se o método mais difundido, alargando os horizontes na leitura dos quintanares. A nossa leitura buscou perceber esse elemento sob o viés dos espaços de linguagem, permitindo-nos observar a articulação entre dados reais e imaginários a partir de um enfoque não-representacional. Sob o prisma dos espaços de linguagem, a articulação apresenta possíveis traços que alinhavam os espaços da rua, da cidade e do quarto, promovendo a abertura na concepção espacial tradicionalmente lida na conformação de cenários.

A nossa hipótese não excluiu as inúmeras contribuições que a leitura representacional do espaço poético trouxe para o conhecimento da obra quintaneana, mas, a versatilidade do poeta abasteceu a nossa proposição de que o espaço poético comportaria novos matizes. Recentemente, a obra de Quintana foi reeditada pela editora Objetiva/Alfaguara, sob coordenação de Italo Moriconi, cujo principal argumento, enquanto organizador, centrava-se na recuperação de uma poesia que “desempenha um papel eminentemente formativo no cânone literário brasileiro”¹⁸. Para Moriconi, a versatilidade do poeta gaúcho seria o traço fundamental, observando que a heterogeneidade de formas e assuntos influencia afirmativamente na formação do leitor de poesia. No decorrer do trabalho, assinalamos o ecletismo estilístico de Quintana como lugar discursivo, entrevendo uma atitude diferenciada do poeta em relação a programas e roteiros estéticos que vigoravam na cena literária da época. Assim, a feição eclética viabilizou a possibilidade de lermos as características centrais da poesia quintaneana enquanto particularidades.

Importa dizer que o real e o imaginário, no discurso literário, devem ser compreendidos como duas faces que se complementam, que se coadunam, uma vez que a ambiguidade que irrompe da improvável manutenção de uma verdade ou de uma mentira é que possibilita a elaboração das múltiplas interpretações. No texto “O que as crianças dizem”, Gilles Deleuze, ao tratar do caso de Hans (caso clínico descrito por Freud) e de Richard (caso descrito por

¹⁸ MORICONI, I. Italo Moriconi fala da obra de Mario Quintana, reeditada sob sua coordenação. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 ago 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,italo-moriconi-fala-da-obra-de-mario-quintana-reeditada-sob-sua-coordenacao,914618>>. Acesso em: 05 jan 2015.

Melaine Klein), refere-se aos “mapas dos trajetos” que a criança não pára de realizar. Todavia, Deleuze observa que “só vê ali um *depois*, simples extensão de personagens parentais, o bom pai, a mãe má... Mais até que os adultos, as crianças resistem à pressão e à intoxicação psicanalíticas [...]” (DELEUZE, 1997, p. 74). A psicanálise traria uma concepção arqueológica que vincula o inconsciente à memória. Por isso, no lugar dessa concepção arqueológica, Deleuze introduz a noção de “cartografia dinâmica” que é da ordem dos deslocamentos, da mobilização. Nesse sentido, Deleuze afirma que

A libido não tem metamorfoses, mas trajetórias histórico-mundiais. Desse ponto de vista, não parece que o real e o imaginário formem uma distinção pertinente. Uma viagem real carece em si mesma da força para refletir-se na imaginação; e a viagem imaginária não tem em si mesma a força, como diz Proust, de se verificar no real. Por isso, o imaginário e o real devem ser antes como que duas partes, que se pode justapor ou superpor, de uma mesma trajetória, duas faces que não param de intercambiar-se, espelho móvel. (DELEUZE, 1997, p. 74-75).

É nesse contexto que preferimos ver articulação entre espaços reais e imaginários em Mario Quintana, visto que a ideia de transposição acarreta a relevância do espaço real em relação ao espaço imaginário. Portanto, enfatiza a representação como forma de perceber o espaço poético. A leitura da poesia quintaneana, sob o enfoque do espaço de linguagem, evidenciou que os dados reais e os dados imaginários se justapõem de forma intensa, pois “não basta que o objeto real evoque imagens semelhantes ou vizinhas; é preciso que ele desprenda sua própria imagem virtual, ao mesmo tempo que esta, como paisagem imaginária, se introduza no real segundo um circuito em que cada um dos dois termos intercambie-se com o outro”, adverte Deleuze (1997, p. 75). Interessante pensar o real e o imaginário a partir da articulação e desse constante deslocamento que se opera na linguagem poética. Analisar o processo de articulação entre espaços reais e imaginários trouxe-nos a percepção de que o espaço poético quintaneano pode ser vislumbrado no exato instante em que se tece a linguagem, diferente de vê-lo como produto da transposição dos dados de realidade.

A discussão sobre o real e o imaginário no texto deleuziano aborda o imaginário como imagem virtual que, colado ao objeto real, constitui o que o autor chama de “cristal de inconsciente”. Trata-se de um dos conceitos da filosofia de Deleuze que, segundo François Zourabichvili, apresenta-se “como aprofundamento do conceito de devir”. Zourabichvili explicita o termo abordando o caso do pequeno Hans, advertindo que o menino tem a “visão” do cavalo de bonde que cai e se debate sob os golpes de chicote, mas essa visão é dupla, cristalina: o que a criança vê em sua relação com o cavalo são as trajetórias de sua libido”

(ZOURABICHVILI, 2004, p. 18). De modo amplo, ‘cristal’, na perspectiva deleuziana, designa a estrutura de toda visão enquanto ela escapa ao ‘clichê’, ou seja, quando atinge uma visão renovada de determinada experiência. Para Deleuze, a “visão” é feita da duplicação ou desdobramento da paisagem real.

Com o sentido de desdobramento, trabalhamos as interferências do real no imaginário e vice-versa em Mario Quintana. É claro que as reflexões de Deleuze não findam nesses apontamentos, todavia, interessa dizer que a nossa leitura dos espaços reais e imaginários seguiu a trilha deleuziana na medida em que a sutil indiscernibilidade entre real e imaginário pareceu constituir uma constante na poesia de Quintana. O poeta não deixou de observar as singularidades que resultam do processo de articulação. Em vários momentos, vimos que tais singularidades indiciavam a habilidade técnica de escavação da palavra, do signo que conseguisse contemplar toda a plenitude da poesia. Mas foram os estudos baseados em Maurice Blanchot que se destacaram em nossas interpretações. No ensaio “As duas versões do imaginário”, de *O espaço literário*, Blanchot fala primeiramente da imagem compreendida segundo a arte clássica. Nesta, a imagem é presença na ordem da representação, “é um limite perto do indefinido”, é aquela que “nos preserva da pressão cega”, cuja função é de “apaziguar, de humanizar o informe não ser” (BLANCHOT, 2011, p. 278).

Na primeira versão do imaginário, Blanchot afirma que

O “real” é aquilo com que a nossa relação é sempre viva e nos deixa sempre a iniciativa, dirigindo-se em nós a esse poder de começar, essa livre comunicação com o começo que somos nós próprios; e na medida em que estamos no dia, o dia ainda é contemporâneo do seu despertar. A imagem, segundo a análise comum, está depois do objeto; ela é a sua continuação; vemos, depois imaginamos. Depois do objeto viria a imagem (BLANCHOT, 2011, p. 279).

A imagem que se apresenta depois do objeto significa que ocupa o lugar do objeto que estaria ausente e que este objeto seria recapturável através dela. De outro lado, há a versão do imaginário em que a imagem, também ambígua, viveria um evento. Nesta versão, a imagem não apazigua, não fixa nenhuma semelhança: “Viver um evento em imagem [...] é deixar-se prender nele, passar da região do real, onde nos mantemos à distância das coisas a fim de melhor dispor delas, para essa outra região onde a distância nos detém [...]”. Para o filósofo, viver um evento em imagem não é obter do evento uma imagem “nem tampouco dar-lhe gratuidade do imaginário”. Interessa a Blanchot quando a imagem nos despoja, “mantém-nos de fora, faz desse exterior uma presença em que o ‘Eu’ não ‘se’ reconhece”. Assim, o que Blanchot considera nas duas versões do imaginário refere-se ao fato de que a imagem pode

auxiliar a recuperar “idealmente a coisa”, devolvendo-nos não à “coisa ausente”, mas “à ausência como presença” (BLANCHOT, 2011, p. 286).

Nesse contexto, ao analisarmos os poemas de Mario Quintana, sejam eles associados aos espaços exterior (rua, cidade) e interior (quarto, casa), observamos, no trabalho da linguagem, tais espaços que se manifestam como ausência. Às vezes, figuravam na ausência de regiões, de situações não acontecidas, de linguagens por vir. Mas, ali se via na ausência uma presença. Talvez a presença de uma fala que não ecoa o mapeamento da cidade e a conseqüente transposição do cenário ao poema, mas um espaço criado pela poesia, onde as ruas que nunca serão visitadas continuam convidando a entrada do poeta. Assim também ocorre com a presença daquilo que, nos espaços interiores, são designados pelas palavras em estado de navegação, isto é, palavras-viajantes no mar de significações. Desse modo, tomamos a obra de Quintana e não os livros, quer dizer, procuramos infinitas variações em nossas leituras, percebendo os espaços poéticos em Mario Quintana a partir de uma linguagem constantemente reordenada pelo imaginário.

Não se trata, contudo, de uma escolha entre as duas versões da imagem. A literatura se concretiza através da linguagem tornada imagem, carregando consigo o paradoxo entre essas duas versões do imaginário. O nosso questionamento era de perceber que o imaginário retratado por Quintana promove abertura também para um universo de exterioridade, ou seja, que não se encerra no âmbito de uma fantasia particular, mas que orienta para a objetividade do mundo que mantém o imaginário. A possibilidade de ler a obra quintaneana no movimento inacabado, apresentando o espaço como linguagem, permitiu-nos observar a diferença entre quem leva ao poema experiências de vida representadas e quem busca registrar, pela via da criação, aspectos e sentimentos distintos, rerepresentando-os. Fausto Cunha, por exemplo, não nos deixa esquecer que a poesia quintaneana é “uma poesia difícil porque intensamente alusiva e de um “humour” sutil e irredutível. Uma clareza ilusória, porque de um instrumento multívoco”, enfim, uma consciência da virtualidade do signo poético que elabora o mundo cósmico interior num enredar constante com o mundo exterior (CUNHA, 2005, p. 60).

A rerepresentação dos espaços abertos/fechados em Mario Quintana não se fundamentou na capacidade de expressar poeticamente as vivências. Mais do que isso, o poeta retira de sua percepção sobre o outro e sobre o entorno uma constante avaliação de seu modo de proceder. Daí que o enfoque espacial da obra de arte exceda a mera observação dos espaços físicos por onde o poeta tenha andado ou conhecido. Mario Quintana deflagra o modo como compreende o espaço poético ao evidenciar a articulação entre espaços reais e imaginários. A revitalização poética de experiências cotidianas conduz o leitor ao universo das palavras onde elas se

desdobram infinitamente. O poeta Quintana escolhe compor uma poética constantemente inventada, tecer uma linguagem que promove a assunção de outros sentidos num espaço dinâmico, aberto. É um espaço que cria um dentro nas dobras, um dentro que se apresenta como resistência, desindividuação, desenvolvendo meios de expressão necessários para pensar aquilo que escapa à representação. Ao percorrer as ruas, sozinho ou acompanhado, Quintana busca ler a experiência urbana a partir da prática da observação, embora, conforme ele mesmo diz, não se trata de observação direta: “Não acredito em observação direta. Observação direta é reportagem – o lamentável equívoco dos naturalistas” (QUINTANA, 2006, p. 281). Para Quintana, a sua poesia não traduz a realidade contextual, mas procura a todo momento invertê-la, inventar uma outra, o que a qualificou sob o signo da resistência. A busca de uma obra que se completa a cada leitura marcou a sua escrita, legando ao poema a tarefa de ser o eterno portal para a poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Trad. da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

ANTELO, R. Introdução. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARRIGUCCI, D. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In: _____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AULETE, C. Aulete digital – *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br/>. Acesso em: 05 abr. 2013.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 2. ed. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Tópicos)

_____. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. de Joaquim José Moura Ramos et al. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores)

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 2. ed. Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. Formas de tempo e de cronotopo no romance – ensaios de poética histórica. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. do francês de Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Círculo do Livro, 1998.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARBOSA, J. A. “Um pomar às avessas”. *Jornal de Poesia*, Fortaleza, Ceará, s/d. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/jabarbarbosa1.html>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

_____. O método crítico de Antonio Candido. In: _____. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê 2002. p.131-145.

BARTHES, R. *Aula*. 11. ed. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

- _____. *A aventura semiológica*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.
- _____. *Crítica e verdade* Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates 24).
- _____. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. Prefácio. In: _____. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O livro por vir*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos).
- BECKER, P. *Mario Quintana – as faces do feiticeiro*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.
- _____. O poeta pintor. In: SCHMIDT, S. P.; BARBOSA, M. H. S (Orgs.). *Mario Quintana - Cadernos Porto & Vírgula*, 14. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997.
- BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, F (Org.). *Walter Benjamin*. Ática: São Paulo, 1985 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas v. 3).
- _____. *Passagens*. Org. de Willi Bolle; trad. de Irene Aron et. al. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2006.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BORDINI, M. G. Imaginação moderna e intimidade com o leitor. In: SCHMIDT, S. P.; BARBOSA, M. H. S (Org). *Mario Quintana - Cadernos Porto & Vírgula*, 14. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997.
- ____ (Org.). *Mario Quintana: o anjo da escada*. Porto Alegre: Telos Empreendimentos Culturais, 2006.
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Trad. de David Jardim Júnior. 26 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CANDIDO, A. “Degradação do espaço (estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L’Assomoir*)”. *Revista de Letras*, São Paulo:

UNESP/SJRP, v. 46, n.1, p.29-61, jan/jun 2006. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/41>. Acesso em: 15 out 2013.

_____. Introdução. In: BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. São Paulo: Círculo do Livro, 1998.

_____. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Prefácio. In: LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

CARVALHAL, T. Prefácio. In: QUINTANA, M. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

_____. Quintana, entre o sonhado e o vivido. In: Rio Grande do Sul: Secretaria de Estado da Cultura. Instituto Estadual do Livro. Mario Quintana. Porto Alegre: IEL; ULBRA; AGE, 1996. (autores gaúchos, 6)

_____. In: QUINTANA, M. *Quintana dos 8 aos 80: relatório da Diretoria SAMRIG*. Porto Alegre: 1985. (não paginado)

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 23. ed. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COLERIDGE, S. T. Biografia literária. In: CHIAMPI, I. (Coord.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CUNHA, F. Poesia e poética de Mario Quintana. In: QUINTANA, M. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

_____. *A leitura aberta: estudos de crítica literária*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

DECERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Trad. de Péter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Coleção Série Princípios)

EINSTEIN, A. *Sobre la teoria de la relatividade especial e general*. Trad. de Miguel Paredes Larrucea. Madrid: Alianza, 1994.

FACHINELLI, N. *Mario Quintana: vida e obra*. Porto Alegre: Bels, 1976.

FISCHER, L. A. & FISCHER, S. L. *Mario Quintana: Uma vida para a poesia*. Porto Alegre: WS Editor, 2006.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999a.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. de Salma Tannús Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999b. (Coleção Tópicos)

_____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. 3. ed. Org. de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. (Ditos & Escritos, v. 2)

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos & Escritos, v. 3).

_____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, R. *Foucault: a filosofia e a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 137-174.

_____. *Microfísica do poder*. Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANK, J. A forma espacial na literatura moderna, *Revista USP*, São Paulo, n. 58, jun/ago 2003.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. do texto por Marise M. Curioni e trad. das poesias por Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, J. M. “Entre a vida e a morte”. In: OTTE, G.; SEDLMAYER, S.; CORNELSEN, E. (Orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GOMES, R. C. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, PUC-RIO. Disponível em: <http://www.letras.pucRio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_12.html>. Acesso em: 10 dezembro 2013.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão 3.0 [CD-ROM].

JOBIM, J. L. *Formas da teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

JORGE, L. A. *O desenho da janela*. São Paulo: Annablume, 1995.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Trad. de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KUSTER, E; PECHMAN, R. Maldita rua. *Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional*, Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em: <http://seu2007.saau.iscte.pt/Actas/Actas_SEU2007_files/KUSTER_PECHEMAN2.pdf>. Acesso em: 10 setembro 2013.

LEIBNIZ, G. W. Correspondência com Clark (1715?) In: NEWTON, I. LEIBNIZ, G. W. *Princípios matemáticos. Óptica. O peso e o equilíbrio dos fluidos. A monadologia. Discurso de metafísica e outros textos*. Trad. de Carlos Mattos de Lopes et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LEVY, T. S. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, L. C. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LIMA, R. V. A Quintessência do “Velho Quincas”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 05 jul 1994, p. 09.

LYOTARD, J. *A fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.

LUNGO, A. *La fenêtre: Semiologie et histoire de la représentation littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 2014.

MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Ciência e saber: A trajetória da arqueologia de Foucault*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

MARQUES, R. M. “Tempos modernos, poetas melancólicos”. In: SOUZA, E. M. *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

MASSEY, D. “Um sentido global do lugar”. In: ARANTES, A. A (Org). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papirus, 2000.

MEYER, A. “O fenômeno Quintana”. In: QUINTANA, M. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIDITIERI, A. L.; SILVA, D. A.; CALEGARI, L. C. (Orgs.). *O Quintana que (quase) ninguém viu*. Frederico Westphalen: Ed. URI, 2012.

MONTEIRO, C. *Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

MORA, J. F. *Dicionário de Filosofia*. Trad. do espanhol por António José Massano e Manuel Palmerim. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

NEJAR, C. “Mário Quintana: esconderijos (para Olga Silveira)”. In: _____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Copesul, Telos, 2007. p. 281-286.

PASCAL, B. *Pensamentos*. Trad. de Olivia Bauduh. São Paulo: Nova Cultural, 2005. (Coleção Os Pensadores).

PANOFSKY, D; PANOFSKY, E. *A caixa de Pandora: As transformações de um símbolo mítico*. Trad. de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em rotação*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEIXOTO, S. A. No centenário do poeta Mário Quintana. *Caravelle – Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*. Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail, n. 87, p.147-155, 2006. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 15 dez 2013.

PESAVENTO, S. “De como os alemães tornaram-se gaúchos pelos caminhos da modernização”. In: MAUCH, C; VASCONCELLOS, M. *Os alemães no sul do Brasil*. Canoas: Ed. ULBRA, 1994.

PLATÃO. *Diálogos*. 2 ed. Trad. de J. C. de Souza, J. Paleikat e J. C. Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

OTTE, G. Uma pequena história do espaço (e do tempo) - o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin. *Aletria*, Belo Horizonte, n. 15, p. 230-244, 2007.

QUINTANA, M. *A cor do invisível*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005a. (Coleção Mário Quintana).

_____. *Apontamentos de história sobrenatural*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005b. (Coleção Mário Quintana).

_____. *A rua dos cataventos*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005c. (Coleção Mário Quintana).

_____. *A vaca e o hipogrifo*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006a. (Coleção Mário Quintana).

_____. *Baú de espantos*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006b. (Coleção Mário Quintana).

_____. *Caderno H*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006c. (Coleção Mário Quintana).

_____. *Canções*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005d. (Coleção Mário Quintana).

_____. *Da preguiça como método de trabalho*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 2. ed. São Paulo: Globo, 2007. (Coleção Mário Quintana).

_____. *Esconderijos do tempo*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 3. ed. São Paulo: Globo, 2005e. (Coleção Mário Quintana).

_____. *Espelho mágico*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005f. (Coleção Mário Quintana).

_____. *O aprendiz de feiticeiro*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005g. (Coleção Mário Quintana).

_____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005h.

_____. *Preparativos de viagem*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 2. ed. São Paulo: Globo, 2008. (Coleção Mário Quintana).

_____. *Sapato florido*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 2. ed. São Paulo: Globo, 2005i. (Coleção Mário Quintana).

_____. *Velório sem defunto*. Org. de Tania Franco Carvalhal. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009. (Coleção Mário Quintana).

_____. *Quintana dos 8 aos 80: relatório da Diretoria SAMRIG*. Porto Alegre: 1985. (não paginado)

RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 86, p. 75-90, março 2010.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. Espaço. In: _____. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 204-208.

REMÉDIOS, M. L. R. Mario Quintana e Cesário Verde: a poética do real. In: SCHMIDT, S. P.; BARBOSA, M. H. S (Orgs.). *Mario Quintana - Cadernos Porto & Vírgula*, 14. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997.

ROSENBAUM, Y. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Imago, 1993.

SANTIAGO, S. História de um livro. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, B. S. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SANTOS, D. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SANTOS, L. A. B. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, Belo Horizonte, n. 15, p. 207-220, 2007.

SANTOS, M. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. *Por uma geografia nova: da crítica da Geografia a uma Geografia crítica*. 6. ed. São Paulo: EDUSP, 2004.

SCHMIDT, S. P.; BARBOSA, M. H. S (Orgs.). *Mario Quintana - Cadernos Porto & Vírgula*, 14. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997.

SOJA, E. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

STEEN, Edla Van (Org.). *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

STERZI, E. O reino e o deserto - a inquietante medievalidade do moderno. *Letterature d'america*. Bulzoni Editore, Sapienza Università di Roma, n. 125, p. 61-87, 2009.

TELES, G. M. "Para uma poética de Mario Quintana". In: SCHMIDT, S. P.; BARBOSA, M. H. S (Orgs.). *Mario Quintana - Cadernos Porto & Vírgula*, 14. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997.

VILLELA-PETIT, M. P. O espaço na Crítica da Razão Pura. *Revista Discurso*, São Paulo: Faculdade de Filosofia da USP, v. 4, n. 4, p. 113-131, 1973.

WAHERENDORFF, R ; ZILBERMAN, R (Orgs.). *Centenário de Mario Quintana (1906 – 2006): Antologia – poesia e crônica*. Brasília, D. F.: Abaré; Fundação Astrogildo Pereira, 2007.

WALTY, I. O íntimo e o público na rua. *Navegações*, Porto Alegre, n. 4, p. 15-25, jan/jun 2011.

YOKOZAMA, S. F. C. *A memória lírica de Mário Quintana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

ZILBERMAN, R. "O modernismo e a poesia de Mário Quintana". In: _____. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.