

## QUINTANA E A CIDADE

Antonio Hohlfeldt\*

Este é um pequeno exercício de leitura da poesia de Mário Quintana, sobre o qual muito tem se dito mas raras vezes se tem aprofundado alguma reflexão. O mote dado - *Quintana e a cidade* - levou-me a uma releitura da obra de Mário Quintana, da qual terminei selecionando quarenta diferentes poemas que abordavam o tema. O tema, por sua vez, listei-o sob diferentes perspectivas: rua, céus e crepúsculos, cidade pequena, arrabalde, cidade grande, cidade concreta, elemento urbano e construção.

Uma primeira constatação é o fato de que a cidade é presença constante mas irregular na obra de Quintana. Já no livro de estréia, *A rua dos cataventos*, ela surge pelo menos em cinco poemas. A incidência será mais forte nos textos do *Caderno H*, com 12 epigramas diversos, mais cinco em *Apontamentos de história natural*, chegando a nove em *Da preguiça como método de trabalho*. Nos demais trabalhos - não ultrapassa três textos, como em *A vaca e o hipogrifo* e *Preparativos de viagem*, restringindo-se a uma única passagem em *Canções*, *Esconderijos do tempo*, *Velório sem defunto*, etc.

Como se sabe, Mário Quintana nasceu em Alegrete em 1906 e veio para Porto Alegre, pela primeira vez, em 1919, para estudar no Colégio Militar. Problemas familiares fizeram-no retornar a Alegrete em 1924, mas em 1929 ele se fixou definitivamente na capital do estado, para daí não mais se apartar.

O exame de um tema, tal como nos propomos aqui, na poesia de Quintana, enfrenta sempre o desafio do isolamento do mesmo em face de outros, eis que toda a poesia de Quintana imbrica-se permanentemente de uma imagem para a outra, de tal forma que é extremamente complicado, e sempre se corre o risco de ler pela metade a obra do poeta, ao se tentar tal isolamento.

De qualquer maneira, duas outras observações são hoje já razoavelmente aceitas por aqueles que intentaram qualquer exegese da poesia de Mário Quintana: existe claramente tipificada uma distância ou, melhor dizendo, um distanciamento na relação entre o ponto de vista do poeta e o de que ele fala, distanciamento este que não é apenas espacial quanto temporal. Nesta perspectiva,

\* Professor da PUCRS.

o poeta acha-se longe do que aborda, consegue olhar como se estivesse fora desta realidade. Outra observação constatável é a dualidade plenamente denunciada por ele entre o elemento natural (que é essencial) e o artificial (marcado pelo consumismo), que leva Regina Zilberman a observar que a essência da poesia de Quintana prende-se à denúncia contínua da “substituição dos valores espirituais pelos artigos de consumo”<sup>1</sup>.

Ora, estes elementos de certo consenso na análise da obra do poeta facilitam-nos em tese o caminho. Do *corpus* escolhido dos 40 poemas, trabalhamos mais intimamente com vinte deles. Daí recolhemos, claramente, uma tríplice visão (ou versão) da cidade que o poeta nos possibilita: de um lado, a cidade do interior, também a cidade antiga, o arrabalde, a ruazinha, o porão, a janela, etc. Verifica-se que se parte de uma visão relativamente ampla (o todo da cidade) para ir-se concentrando gradualmente a atenção até as partes de interior da casa, mais íntimas, que nos permitem melhor os (des)encontros conosco mesmos.

O outro espaço é a cidade real, com todas as suas contradições, seus desafios, seus malbaratamentos.

Por fim, um terceiro espaço, que chamaria de *o centro da cidade*, a megalópole - concretizada no arranha-céu, identificado como o caos absoluto pelo poeta.

Na cidade antiga ainda é possível a visão lírica das coisas, a relação amorosa completa, a personalização dos acontecimentos. Enfim, estamos num domínio plenamente humano das relações.

Na megalópole, ao contrário, a visão crítica e dramática é a tônica, porque aí experimentamos a absoluta carência, o isolamento, o anonimato, enfim, a desumanização. A cidade real, contudo, a cidade concreta que Mário Quintana apesar de tudo canta e expressa, traduz certa síntese e equilíbrio entre as duas realidades. É o espaço em que as contradições se completam, e isso ocorre fundamentalmente graças aos amigos e aos atos - aos acontecimentos que ali têm lugar. Neste sentido, a poesia de Quintana, uma vez mais, reafirma-se como uma poesia não-utópica, não idealista, mas, pelo contrário, uma poesia altamente crítica mas também muito concreta, com os pés muito no chão. Se ligarmos essa observação ao fato de ser Quintana dono de um *humour* invejável, veremos que esta reflexão tende à unidade: o poeta é capaz de reconhecer a realidade, criticando-a, mas sabendo, ao mesmo tempo, seus limites. Esta cidade-síntese, observe-se enfim, chama-se Porto Alegre. É para Porto Alegre que Quintana dirige alguns de seus mais belos poemas. É em Porto Alegre, em última análise, que o poeta admite viver, ainda que não deixe de criticá-la.

<sup>1</sup> ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

A partir da pequena coletânea de poemas que aqui apresentamos, observemos alguns desses trabalhos e suas tendências. Em “O mapa”, um de seus mais conhecidos e citados poemas, Quintana trata a cidade como um corpo vivo, sobre o qual ele, semelhante aos anatomistas dos séculos passados, inclina sua atenção. Este corpo vivo é pulsante - semelha o corpo do poeta - e por isso dói. Dói menos pelo que tem, mas sobretudo pelo que não terá: as ruas por onde não passará o poeta, os lugares que não conhecerá. Valendo-se de um espanholismo (esquisita) com valor de estranheza, o poeta sente-se distanciado e não identificado com a paisagem que, no entanto, aparentemente tão bem conhece. A nuance das paredes, por exemplo, retomando a imagem inicial da cidade como um corpo vivo, é como se fosse a escritura das ruas. Por isso, numa quase paráfrase a Manuel Bandeira no seu célebre “Vou me embora pra Pasárgada”, Quintana introduz uma quadrinha: “há tanta moça bonita” para concluir sobre a existência de um lugar indizível, tal como queria o poeta pernambucano.

Mas se a cidade é um corpo vivo, seu mapa permite ao poeta andar por este espaço com uma mobilidade diversa, leve, com determinado objetivo: poeira ou folha levada, aproximando-se da morte, assumindo sua velhice num longo andar pela vida, o poeta nem por isso deixará de intentar ultrapassar-se mediante o prolongamento do olhar da amada, uma amada que é, simultaneamente, a morte e a própria cidade, na medida em que se chegaria então à cidade ideal.

Mencionada especificamente, Porto Alegre não é uma imagem generalizada, mas se concretiza através de um elemento real - suas ruas e suas personagens - semelhantemente aos caminhos da vida. Desta forma, o poema é simultaneamente sobre a cidade, sim, mas, igualmente, sobre a própria vida que decorre nesta cidade.

Tom diverso é aquele adotado em “Canção da ruazinha desconhecida”. A partir do uso do diminutivo (ruazinha) o poeta admite encontrar-se num território que domina parcialmente (conhece a pequena rua apenas a partir da esquina em que a mesma se inicia). Ou seja, não se trata, exatamente, de uma rua real, pois que ele não a percorreu em nenhum momento (é uma ruazinha perdida), mas inventada. Nesta rua, como se pode lembrar do *Livro de Jó*, Marta fia, ou seja, fica-se a passar o tempo.

Esta rua inventada, por isso mesmo, semelha uma outra vida, aquilo que poderia ser uma utopia. É também, neste sentido, a morte para onde o poeta, um dia, mudar-se-á. Contudo, à medida em que o poema avança, também sua releitura se modifica. A ruazinha não mais é perdida como tristonha. E nela, Marta a fiar torna-se uma imagem mais prática da vida, quando contrastada pela figura de Maria, na janela a sonhar.

Citei antes a transformação do poema, sua troca de tonalidade. E quando isso ocorre? Observe-se que a canção, estrito senso, está formada por três quartetos. Contudo, tais quartetos estão desmembrados em blocos de dois versos cada um, sendo que todas as estrofes iniciam-se por “ruazinha”, à exceção deste “E para onde hei de mudar-me um dia,/ Quando tudo estiver perdido...” Ora, observe-se ainda que é exatamente então que ocorre a troca de tonalidade. A rua ideada transforma-se, verdadeiramente, em uma rua mais concreta, por isso mesmo, tristonha. É a rua símbolo da outra vida, sim, mas, sobretudo, uma vida bem menos interessante e poética do que essa atual.

O diminutivo não é uma prática literária incomum na poesia de Mário Quintana. Pelo contrário, sua presença é quase corriqueira, como neste “As ruazinhas”. O curioso, porém, é que o diminutivo em Quintana nem sempre segue a tendência do idioma português de aproximação, de carinho. Pelo contrário, ele indica, muitas vezes, certo distanciamento criado pelo desconhecimento que o poeta tem do objeto a que se refere. Esse é o caso do poema em pauta.

A pequena rua concretiza-se nas casas de porta e janela. Porta e janela que abrem uma imensa disponibilidade para o olhar do passante, mas que, nem por isso, deixam de manter nuas as próprias ruas. E a solidão é tão dramática que os lampiões parecem-se com os álamos: seu esgarçamento, sua flexibilidade, as chamas que oscilam como galhos ao vento através da fraca luz, abandonadas.

Valendo-se da relatividade permitida a quem não se aproxima física, mas mentalmente de uma paisagem, o poeta sente tais ruas simultaneamente perto e longe, porque pressente-as como reconhecíveis mas admite, ao mesmo tempo, desconhecê-las. As ruas, assim, tornam-se algo irreal, projeções (ideais, platônicas), como pinturas de parede, como filmes: existem, mas não são (mais).

A solução para esta contradição, contudo, esboça-se no movimento final do poema quando, apropriando-se de tal paisagem, e introjetando-a, o poeta encontra então a síntese buscada: encanto ou desencanto, longe ou perto, conhecida ou não, tais ruazinhas significam algo exclusivamente para o poeta. E o leitor, como fica? Mário Quintana não se preocupa em resolver tal equação. Afinal de contas, já nos deu o poema e ele é, de certa forma, a resposta.

“Tempo perdido” é um texto exemplar sobre a identidade entre tempo e espaço. Porque este “havia um tempo” deve igualmente ser lido como “havia um lugar”. Neste tempo e neste lugar, as personagens das estrelas, das crianças, do cachorro e do relógio, são absolutamente possíveis. E por ser um tempo e um lugar inventados, o relógio não mede o tempo, mas medita: o que é tarefa, aliás, da própria poesia.

O soneto XXXIV, da *Rua dos cataventos*, é outro exemplo para a mescla entre tempo e lugar, ou ainda, diferentes lugares lidos em diferentes níveis de

interpretação. O soneto escolhe o arrabalde como seu espaço de enfoque da maior parte do texto, caracterizado pela existência do lampião (que mal ilumina, permitindo, assim, contraditoriamente, a poesia da imaginação e a pobreza da vida cotidiana). Aí vive-se em infinita solidão, reduzindo-se os moradores a estrelinhas quietas - ou seja, personagens diminutas, quase sem significação. A cidade - quase escrevo Cidade - circunscreve-se ao centro. As estrelinhas quietas - as meninas pobres do segundo quarteto, não terão ali qualquer oportunidade. Mas é para aquele Centro - agora sim, com maiúscula - porque encarnando todo o significado de utopia e de realização, que as atenções se dirigem. Para este Centro querem todos ir, mesmo que apenas uns poucos possam até ele deslocar-se: o poema contrasta, nos tercetos, o primeiro a imobilidade e o outro a extrema mobilidade concretizada no bonde e a adjetivação “doida” para a Cidade do Prazer que afirma lá existir.

O contraste entre o natural e o artificial, evidente neste poema, que não esconde a existência, não obstante, de uma frustração por não se chegar de um até o outro, retorna em outro pequeno fragmento como “Urbanística”. O contraste aqui, porém, ocorre diretamente no interior do próprio arrabalde e sob enfoque diverso: reagindo contra os jardins cuidados daquelas casas de porta e janela, o poeta prefere os matagais selvagens. A leitura complementar dos dois poemas parece sugerir não ser assim tão neutra a expressão “quando ao Centro descemos à noitinha” do poema anterior. Pelo contrário, certo ar de rebeldia, de quebra de padrões - permitido apenas a alguns, certamente - faz com que o poeta saia do arrabalde, da mesma forma que prefira, no arrabalde, os antigos traços da fronteira agreste da cidade.

Do mesmo *Rua dos cataventos*, o soneto XXIII retoma o tratamento diminutivo da cidade, numa elocução que se aproxima muito da oração cristã da *Ave Maria*. O diminutivo, aqui, é a tônica: a cidadezinha é pequenina, com seus burricos, a igreja que tem uma torre só... tudo é a imagem da desolação. Quintana se diverte com as citações indiretas, primeiro de Drummond (como é vasto o mundo), depois, de Alceu Wamosi (Eu que de longe venho perdido)... E neste divertimento trata de animar a cidade que não é assim, tão pacata: as nuvens se movimentam e a torre única da igreja cisma. O poeta, então, sentindo-se desenraizado, imagina-se no seu natural e, não o podendo, imagina-se ali morar para todo o sempre. Seu sentimento, contudo, numa rápida troca de registro semântico, não o fixa através de uma emoção, mas sim, de uma sensação: não acolhe a cidade no coração, acolhe-a, sim, em um único olhar.

A imagem da cidade interiorana como uma realidade calma e tranqüila, até pelo contraste, reaparece em “A diferença”, na sutileza do contrasenso estabelecido entre brilhar (à distância, permanentemente) e arder (que se auto-consome e,

conseqüentemente, extingue).

Distanciando-se, porém, do maniqueísmo das divisões binárias, Mário Quintana reconhece que tanto se alimenta da poluição sonora das grandes cidades quanto do silêncio das pequenas, como expressa em “Os ruídos e o silêncio” (observe-se o bom uso dos contrários) para concluir a síntese irônica em “Antes e depois”, quando retrata Porto Alegre e a ela dirige uma crítica carinhosa, definindo-a como uma pequena cidade grande.

Bem mais mordaz será, contudo, em “Os ruídos da cidade”. Até mesmo pelo uso da aliteração cuidadosamente disfarçada na segunda parte do texto (pensarão, polidamente, apenas, pneu, estourou) - Quintana evidencia o anonimato e a violência potencial que esse anonimato cidadão nos traz. A ironia volta-se unicamente contra essa realidade, imensa e avassaladora, por isso mesmo, decorrente na alta noite. A solidão, a perda de identidade, o distanciamento entre os seres. A incompatibilidade entre o ser e o viver. O tema ganha contundência em “Notas da cidade”, em que já no título o poeta extravasa sua crítica. Esperar-se-ia uma espécie de canção ou hino. Afinal de contas, as notas sugerem música, e música indica louvação. Pelo contrário, o texto, multiplicado em dez pequenos fragmentos, desenvolve diferentes e negativos aspectos da vida urbana.

Voltado especificamente para o aspecto da construção da arquitetura da cidade contemporânea, o conjunto de textos inicia abordando a contundência dos ângulos das construções contemporâneas. Contudo, esta contundência que fere e dói não é apenas material, mas sobretudo espiritual, emocional. Com certa ironia, aliás, Mário Quintana logo critica a durabilidade dos materiais empregados (concreto e pedra) que, como observará em outro poema, não permitem a criação da pátina do tempo.

Aqui, porém, ao conceito temporal da durabilidade, ele imediatamente opõe o conceito espacial do constrangimento, quando contrapõe à imagem da moradia num sapato a atual moradia em uma caixa de sapato. A metaforização é redutora e humilhante, sem dúvida, eis que nos definimos não pela essência (o sapato) mas pelo instrumento de seu transporte (a caixa).

Jogando um trocadilho simples (esses tetos me abafam) o poeta persiste na idéia da humilhação (porque o teto abafa não apenas física quanto moralmente) para depois desenvolver extravagante teoria do desenraizamento - estranha viagem: dentro da própria cidade a que está voltado, trocando permanentemente de casa, por força das demolições das casas antigas. O ritual - que não deixa de oferecer certa resistência - é evidenciado pelo contraste. Ele se coloca como vítima do progresso e do clamor público que desejam tal progresso, conceito que, em outro texto, melhor desenvolverá.

Resistindo àquilo que chama de arquitetura nova, por ser incapaz de

construir uma casa velha (a aproximação dos contrários é de rara felicidade), Quintana amplia o clima irônico ao pedir que o leitor não se ria, porque se trata de um poema triste, multiplicando, assim, o mesmo tema. E em seguida tira uma ilação que, embora distante das teorias de sociologia, não deixa de ter seu próprio sentido. O poeta aproxima a arquitetura nova e suas mudanças à instabilidade social e individual, como que a dizer que esta nova arquitetura é absolutamente insegura ou, melhor dizendo, expressa (quando não provoca) a instabilidade. Num movimento de aproximação de lentes do geral para o particular (iniciado pelo ângulo da construção e a própria construção, até o detalhamento das cenas que se passam nas construções) - Mário Quintana chega aos cafés. E então, uma vez mais, opera o deslocamento característico de sua obra. Não estamos mais a falar apenas dos espaços, mas também do tempo. Porque, se nos antigos cafés sentados, fumados e conversados, permitia-se a atividade escatológica de destruição/recriação do mundo, o que não é possível nos novos cafés, onde não se pode sentar, o que o poeta anseia é exatamente o que está por trás dessa sentada: o tempo, que ele explicita na afirmativa “não tem tempo de sentar”. E na conclusão do fragmento, a terceira passagem semântica: à aparente inanição material - pensar é não fazer nada - afirma-se a ação imaterial, mental, do “bem assentar as idéias” que é, no fundo, o que ele defende categoricamente. Verifica-se, pois, com clareza, neste poema, todo o movimento que se realiza num texto de Quintana: não apenas a passagem do tempo para o espaço ou vice-versa, quanto o traslado quase genérico de uma idéia para a outra, o que se dá por contigüidade.

O conjunto de textos finaliza na retomada de tema anteriormente trabalhado, a rua cotidiana, mais ou menos incógnita, que se surpreende ser desmontada em suas pequenas partes - lanço de muro, tijolo a tijolo - como a retirar pedaços de memória de sua própria vida (a imagem anteriormente analisada de que existe uma escritura vital nas paredes) - a quebrar a estabilidade eventualmente construída (conforme o texto anterior) - para se chegar a uma nova generalização: o temor e o sentimento de se ver a casa em que nascemos derrubada. Aqui, porém, uma vez mais, a metaforização imediatamente escapa do elemento real, puramente material e concreto, para o ideal e simbólico. A casa não é apenas a construção de tijolos, mas o próprio edifício psicológico que a personalidade afirma, ao longo dos anos, mas que, com tal instabilidade, fica sem seus pontos de referência, tornando-se ela própria instável.

Verifica-se, então, que as “Notas da cidade”, apesar de se referirem imediatamente ao aspecto externo, das construções, no fundo está a falar de seus residentes, os seres humanos, contudo, jamais mencionados explicitamente em todo o texto.

No fragmento anterior, o poeta referira um poema dedicado ao arquiteto Fernando Corona, intitulado "Arquitetura funcional". Tal poema constrói-se permanentemente de idéias contrárias que servem de base umas às outras. Opõe o poeta a arquitetura nova às casas velhas, para imediatamente depois retomar a idéia da casa nova e vê-la carente de fantasmas, aos quais opõe, por seu lado, as assombrações vulgares, reafirmando a importância de uma "presença invisível" (ainda os contrários complementares).

Num segundo movimento do poema, aborda-se a vida infantil contemporânea, carente de tais aventuras. As crianças de hoje serão órfãos (importante manter a forma do poema pelas rimas internas e explícitas), por não contarem com porões nem sótãos. No conhecido movimento de saltos semânticos, contudo, imediatamente o poeta distancia-se do aspecto físico da casa para transladar-se ao psicológico: as crianças ficarão sem o mistério e o sonho. Porque é no porão e no sótão (referências freudianas ao inconsciente e pré-consciente?) que se formam tais elementos - hóspedes clandestinos - que as deve ocultar sucessivamente às visitas, confessores, professores e Profetas, cada qual com suas características de destruição e/ou cooptação da construção própria de cada ser humano.

Porões e sótãos, pois, encontram-se no interior da alma humana e ali se afirma a personalidade do ser, o que é extremamente valorizado pelo poeta. Retornando, porém, à imagem original, no derradeiro movimento do poema, Quintana volta-se para os corredores das casas antigas onde a Lua vinha às vezes assombrar, projetando - numa imagem sintética admirável - os fantasmas que estávamos a criar dentro de nós mesmos. A metáfora, que nos lembra o mito da caverna de Platão (Livro VII da *República*), mostra-nos a exteriorização dos conceitos e símbolos que criamos em nosso interior, figurando a vida como esses intermináveis corredores - quando e onde os projetamos - que vão, contudo, desaparecendo à medida em que a arquitetura nova também acaba com a longevidade, com a interiorização dos espaços, colocando tudo à flor do dia, despoemizados, sem mistério, sem profundidade, sem essência.

Após tais observações, não nos surpreende que, no "Poema de Circunstância", o poeta aproxime sua imagem daquela do boi a pastar e, - conseqüentemente - como ao final do poema, do condenado.

Trabalhando com a visualidade e a metáfora da brincadeira infantil da descoberta dos objetos da realidade que "o bicho comeu", o poeta concretiza o antigo pavor infantil, inominado, como o arranha-céu. Monstro pior que os antiquíssimos mastodontes, brontossauros e tiranossauros, indicações que por si só já nos causariam pavor, o arranha-céu é um monstro que tudo transforma, destruindo a realidade como se literalmente engolida e comida, deglutida pelas

grandes e enormes construções.

Para contrastar com tais animais ferozes, surge o boi. Sua deglutição (ainda o tempo) está concretizada no olhar dirigido a uma grande árvore (neste sentido, a árvore surge igualmente como um ser milenar, não monstruoso - pelo contrário, é seu oposto) tão antiga quanto os bichos pré-históricos. E o olhar, traduzido no cromatismo múltiplo perseguido desde o início do poema, dinamiza-se com o movimento contrastante que o pastar (algo lento mas que é incentivado pela repetição do imperativo *pastai*) nos permite, até nova quebra de ritmo e a imagem final: os monstros negativos conseguem vencer, e o olhar do poeta é o último, voltado para a árvore, como o olhar de um condenado (referência lógica ao fato de ocorrerem os enforcamentos nas árvores de onde pendem os condenados).

"Poema de circunstância" está profundamente marcado por uma oposição movimento-estaticidade, na medida em que o elemento negativo (arranha-céu/bichos pré-históricos) apresenta movimentos que, mesmo pesados, provocam a destruição do outro elemento absolutamente imóvel - a árvore, resultando inútil a apressada tentativa, pela visualização, que o poeta busca realizar de salvação dos resquícios de um passado positivo simbolizado no cromatismo perdido, engolido pelas goelas monstruosas. Aliás, estas impressões de caos e desordem estão muitas vezes aliadas à crítica que se faz à megalópole, como ocorre no poema "Babel", em que os construtores são aproximados à idéia de demolidores múltiplos da beleza e da comodidade dos seres humanos. A referência bíblica de Babel aproxima a torre do arranha-céu, sobretudo quando sua degradação amplia-se mais ainda, reduzindo-se a um simples espigão.

Demolidores, os construtores criam às avessas: subterrâneos que fazem com que os seres humanos se tornem minhocas (rastejando) ou elevadas onde ficam pairando sobre a terra, sem os pés no chão. Em ambos os casos, o que incomoda o poeta é ser tudo tão desnatural, semelhante a uma novela de Kafka. "Babel" parte então para uma segunda alusão, esta atualizada e próxima: o Rio de Janeiro, a partir de uma experiência vivida pelo poeta quando de sua visita à antiga Capital Federal, passando por seu novo aeroporto, por ele classificado como um pesadelo técnico. O contraste é encontrado no Largo do Boticário, oásis de casarões coloniais e lampiões (sempre as mesmas imagens para significar a essência das coisas - imagens de espaço que referem também o tempo), fazendo-o admirar a construtora inteligente que se preocupou com tal manutenção. "Babel" é, assim, um poema circular que atualiza o episódio bíblico, permitindo-se um pequeno contraste que parece apontar para a esperança de que nem tudo esteja perdido. Se a maioria dos construtores são demolidores, existe ao menos uma construtora inteligente (será mera coincidência a incidência do

feminino neste exemplar positivo?) capaz de revalorizar o antigo.

O mesmo ocorre com “O chalé da Praça XV”, já então sob absoluto domínio de rememoração. O chalé desde logo encontra-se antropomorficizado, pois faz parte da gente. E por isso permite a lembrança dos amigos: Bilu (Augusto Meyer, segundo se sabe), Reynaldo (Moura), Cavalcanti, e, curiosamente, do próprio poeta, que se coloca assim à distância - uma vez mais, no tempo e no espaço, como demonstrará o restante do poema. Figuras silenciosas, que se ouvem a si próprias, silêncio quebrado apenas por Athos (Damasceno Ferreira), centrífugo e pirotécnico (observe-se a utilização das proparoxítonas a criar escarcéu auditivo no texto) mas que acaba cingindo-se à tônica dos demais companheiros. Cria-se então um rio de silêncio subterrâneo - rio de poesia - harmonia confusa (outra vez os contrários) das almas, um *continuum* que de repente é interrompido pela conclusão que imediatamente atualiza a lembrança: apenas o rio do tempo que passou. Mais uma vez, o poema mescla os conceitos de espaço (o chalé) com o de tempo (rio que passou), permitindo a aproximação das duas realidades que a lembrança recria.

Mostrando, contudo, que não é apenas de memória que vive sua poesia, mas também da observação e da participação no cotidiano da cidade, temos dois poemas menos resistentes ao tempo, obras mais presas ao momentâneo da matéria jornalística de que muito se alimenta a poesia de Mário Quintana, como “Uma surpresa” e “O velho mercado e a nova praça”.

“Uma surpresa” inicia-se como narrativa policial que tanto admira o poeta, suspendendo-se imediatamente à ação e deixando, no leitor, a curiosidade provocada.

O narrador então descreve um cenário relativamente caótico, marcado pelas demolições (sinal de morte) que provocam desolação e confusão, para refletir a respeito da cidade pronta. Para ele, trata-se de buscar um difícil equilíbrio: nem as atuais cidades semelhantes a um formigueiro às tontas, nem Brasília, demasiadamente pronta, como maquete inanimada. O poeta deseja algo com certa pátina do tempo, com historicidade (a marca do homem) e com tradição (a memória dessa história).

O contraste com o caos surge, então, criando todo o clima entre o suspense e o poético - na figura da sobrevivente palmeira que se revela aos nossos olhos. O texto faz nova pausa e outra reflexão. O paralelismo traça então a capacidade do homem de matar por pressão de um botão, coletivamente, milhares de seres humanos, opondo-lhe a morte individualizada, heróica, cara a cara. De outro lado, a destruição das florestas e a surpresa em poupar-se uma árvore isolada como a palmeira. Esquecimento ou sentimento, indaga-se o poeta pelo motivo de tal ato. Mas reafirma-se a palmeira - alta, viva, verde. E o texto conclui-se com um traço esperançoso de melhores dias.

De “Uma surpresa” releve-se, uma vez mais, a afirmação do indivíduo (não do individualismo, atenção) característico da poesia de Quintana, que jamais aderiu à massificação ou ao anonimato. O coletivo, sim, interessa ao poeta, como se depreende de “O velho mercado e a nova praça”, mas um coletivo que não abre mão, em hipótese alguma, das individualidades que o compõem. Este poema parte clara e explicitamente de uma notícia de jornal, a que o poeta junta sua palavra. Embasando-se no contraste entre o velho e o novo, Quintana demonstra que não são, tais conceitos, necessariamente antípodas. Um Mercado Público velho (e não antigo, note-se a variante do vocábulo), desprovido de seu recheio e recriado, reanimado, por motivos sentimentais e estéticos (uma vez mais a duplicação dos motivos), permitiria uma praça interna (como mansão colonial), chafariz, cadeiras sob as arcadas (o mesmo movimento do geral para o particular já verificado em poemas anteriores), concretizando a recriação de um espaço em Porto Alegre remanescente apenas no interior (o espaço interior que permite um tempo interno, antigo, essencial). Aí caberia a banda de música se a palavra para o ouvido certo permitir a ação adequada. A conclusão do poema é belíssima, pois possibilita um dinâmico movimento de alusões que passa de uma área semântica para a outra, levando-nos à adesão do tema que alimenta o poema. Saímos da imagem ideal, construída pelo texto, para a constatação da necessidade de uma intervenção adequada, sem o quê nada disso ocorrerá (como, de fato, não ocorreu, até que alcançamos a recuperação e revitalização do velho Mercado).

Para concluir este exercício, avançamos um dos temas e das paixões mais constantes do poeta: os céus da cidade. Em “Apontamentos para um poema”, como que a extravasar seu sentimento, indaga-se ele como faria para levar os céus de Porto Alegre para o Céu?, numa aproximação contrastada entre os céus reais da cidade e o conceito religioso da outra vida. É no soneto XXI, contudo, de *Rua dos cataventos*, que o tema vem mais desenvolvido.

O poema é fundamentalmente uma evocação dos amigos que já partiram: Gadêa, Pelicheck, Sebastião, Lobo Alvim, companheiros de ideais noitadas (o que já cria de *per si* um contraste, eis que as noitadas são elemento extremamente concreto ao qual se aproxima o adjetivo *ideal*). A solidão é o sentimento experimentado pelo poeta que reconhece, porém, continuarem suas almas próximas, do que tem prova pelo sentimento das passadas dos amigos na calçada. No solilóquio que o soneto desenvolve, o poeta assume seu amor pela vida, ainda que uma vida mentirosa, porque feita de ilusões e vencendo o eventual constrangimento, assumindo-se como um romântico vagabundo (o que, de certo modo, é uma redundância), liga as duas realidades, a da morte e a da vida, através dos céus que tanto ama, antecipando a perspectiva do poema antes mencionado: os céus da outra vida concretizam-se nos céus dos crepúsculos de Porto Alegre,

que seriam pintados exclusivamente por São Pedro (em alusão ao aludido padroeiro da província, ao mesmo tempo em que o guardião das chaves do Paraíso).

Poderíamos continuar, indefinidamente, a análise da poesia de Mário Quintana sob tal perspectiva, mas paramos por aqui. O que queremos caracterizar, de modo objetivo, pode ser demonstrado à saciedade - na leitura desses textos. A poesia de Quintana está fortemente marcada pelo elemento urbano. Esse urbano, contudo, é um elemento real tanto quanto ideal. No seu aspecto cotidiano, merece reparos por parte do poeta: ele o prefere na sua dimensão antiga e interiorana ao caos anônimo da paisagem da megalópole contemporânea, marcada pelos arranha-céus e a massificação, o egoísmo e o individualismo. A paisagem urbana antiga, caracterizada pelo lampião, a pequenina rua, a cidadezinha onde era possível colocar as cadeiras nas calçadas, pode, eventualmente, ser recriada ou reencontrada. Contudo, mesmo a grande cidade nos permite surpresas e afirmações do humano: uma árvore descoberta repentinamente, a recuperação de um recanto, um prédio, e, sobretudo, a imensa abóbada dos céus crepusculares da cidade. Entre a memorialística cidadezinha interiorana e antiga, duplamente distante no espaço e no tempo, e a contraditória e agressiva cidade atual de novas formas arquitetônicas, Mário Quintana reconstrói e valoriza os espaços livres que a real Porto Alegre lhe permite ainda. Nela reencontra e reafirma o humano.

## BIBLIOGRAFIA

A bibliografia de Mário Quintana consultada está abaixo indicada. Foi dela que se retiraram os poemas que se seguem, indicados apenas pelas iniciais dos respectivos títulos.

*Poesias*. Porto Alegre: Globo, 1972. Inclui os volumes *A rua dos cataventos*(RC), *Canções*(C), *Sapato florido*(SP), *Espelho mágico*(EM) e *O aprendiz de feiticeiro*(AF).

*Caderno H*. Porto Alegre: Globo, 1973. (CH)

*Apontamentos de história sobrenatural*. Porto Alegre: Globo/IEL, 1976. (AHS)

*A vaca e o hipogrifo*. Porto Alegre: Garatuja, 1977. (VH)

*Da preguiça como método de trabalho*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. (PMT)

*Preparativos de viagem*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. (PV)

## O MAPA

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

(É que nem fosse o meu corpo!)

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

Há tanta esquina esquisita,  
Tanta nuança 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...  
(AHS, p. 137)

## CANÇÃO DA RUAZINHA DESCONHECIDA

Ruazinha que eu conheço apenas  
Da esquina onde ela principia...

Ruazinha perdida, perdida...  
Ruazinha onde Marta fia...

Ruazinha em que eu penso às vezes  
como quem pensa numa outra vida...

E para onde hei de mudar-me, um dia,  
Quando tudo estiver perdido...

Ruazinha da quieta vida...  
Tristonha... tristonha...

Ruazinha onde Marta fia  
e onde Maria, na janela, sonha...  
(C, p. 51)

### AS RUAZINHAS

Eu amo de um amor que jamais poderei expressar  
Essas pequenas ruas com suas casas de porta e janela,  
Ruas tão nuas  
Que os lampiões fazem às vezes de álamos,  
Com toda a vibratibilidade dos álamos,  
petrificada nos troncos imóveis de ferro,

Ruas que me parecem tão distantes  
E tão perto  
A um tempo  
Que eu as olho numa triste saudade de quem  
já tivesse morrido,  
Ruas como as que a gente vê em certos quadros,  
Em certos filmes:

Meu Deus, aquele reflexo, à noite, nas pedras  
irregulares do calçamento,  
Ou a ensolarada miséria daquele muro a  
perder o reboco...

Para que eu vos ame tanto  
Assim,  
Minhas ruazinhas de encanto e desencanto,  
É que expressais alguma coisa minha...  
Só para mim!

(PV, p. 31)

### 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.  
(CH, p. 112)

### XXXIV

Lá onde a luz do último lampião  
Uns tristes charcos alumia embalde,  
Moram, numa infinita solidão,  
As estrelinhas quietas do arrabalde...

Na cidade, quem é que atenta nelas,  
Na sua história anônima, escondida?  
São menininhas pobres às janelas,  
Olhando inutilmente para a vida...

Quando ao Centro descemos à noitinha,  
Penso às vezes o quanto essas meninas  
No seu desejo triste hão de sofrer

Ao ver os bondes que, do fim da linha,  
Partem, iluminados como vitrinas,  
Para a doida Cidade do Prazer!...  
(RC, p. 26)

### URBANÍSTICA

Essas vilas de arrabalde com os seus jardins bem arrumados, bonitinhos,  
comportadinhos... Mas por que não a liberdade de um matagal selvagem? Por  
que não deixam ao menos a natureza ser natural?  
(VH, p. 28)



## XXIII

Cidadezinha cheia de graça...  
Tão pequenina que até causa dó!  
Com seus burricos a pastar na praça...  
Sua igreja de uma torre só...

Nuvens que venham, nuvens e asas,  
Não param nunca nem um segundo...  
E fica a torre, sobre as velhas casas,  
Fica cismando como é vasto o mundo!...

Eu que de longe venho perdido,  
Sem pouso fixo (a triste sina!)  
Ah, quem me dera ter lá nascido!

Lá toda a vida pode morar!  
Cidadezinha... Tão pequenina  
Que toda cabe num só olhar...  
(RC, p. 18-9)

## A DIFERENÇA

No campo as estrelas brilham. Na cidade, as estrelas ardem.  
(PMT, p. 125)

## OS RUÍDOS E O SILÊNCIO

Duas coisas ativam minha poesia: a poluição sonora das grandes  
cidades e o silêncio das cidades pequenas...  
(PMT, p. 53)

## OS RUÍDOS DA CIDADE

Não, não tenhas escrúpulos: se, alta noite, meteres uma bala no ouvido,  
os vizinhos pensarão - polidamente - que foi apenas um pneu que estourou.  
(CH, p. 71)

## ANTES E DEPOIS

Porto Alegre, antes, era uma grande cidade pequena.  
Agora, é uma pequena cidade grande.  
(PMT, p. 29)

## NOTAS DA CIDADE

... Ah, os ângulos contundentes das atuais construções urbanas...  
... O mais triste da arquitetura moderna é a resistência do seu material.  
... Havia, não me lembro agora se no País das Maravilhas, da Alice, ou se na  
Cidade de Oz, uma velha que morava num sapato... E nós que moramos em  
caixas de sapatos!

Esses tetos baixos me abafam... De modo que só resido em casas antigas.  
Acontece é que as casas velhas têm proprietários velhos, muito velhos aliás e por  
isso mesmo muito morredores. E seus herdeiros resolvem sempre vendê-las a  
construtores de edifícios. Resultado: há anos que venho me mudando: sou uma  
pobre vítima do surto do progresso e do clamor público.

E como eu fui dizendo logo no início de um poema dedicado a meu amigo  
o arquiteto e escultor Fernando Corona:

“Não gosto da arquitetura nova  
Porque a arquitetura nova não faz casas velhas...” Não riam, por favor,  
que o poema é triste.

Em todo o caso, como vocês já devem ter reparado, é nessas épocas de  
mudança arquitetônica que se dá a maior instabilidade social e individual.

Havia antes, por exemplo, os cafés sentados fumados conversados, onde  
a gente arrasava o mundo, mas renovava o sonho, o ideário, a vida.

Agora, só existem esses cafés de barranco por onde se passa às pressas  
e indignamente como numa fila de desaguadouro público. Por isso é que a  
geração de hoje parece tão no ar. Não tem tempo de sentar. Para bem assentar  
as idéias é preciso primeiro sentar-se...

E quantas vezes nós, ao passar por uma velha rua cotidiana, sentimos uma  
vaga inquietação, uma falta de não sei quê. Vai-se ver, é um simples lanço de  
muro que demoliram e que, tijolo a tijolo, fazia parte da nossa construção interior,  
da nossa estabilidade, em suma.

E quando põem abaixo, então, a velha casa em que nascemos?!  
(CH, p. 123-4)

## ARQUITETURA FUNCIONAL

Não gosto da arquitetura nova  
 Porque a arquitetura nova não faz casas velhas  
 Não gosto das casas novas  
 Porque as casas novas não têm fantasmas  
 E, quando digo fantasmas, não quero dizer essas  
 assombrações vulgares

Que andam por aí...  
 É não-sei-quê de mais sutil  
 Nessas velhas, velhas casas,  
 Como, em nós, a presença invisível  
 da alma... Tu nem sabes

A pena que me dão as crianças de hoje!

Vivem desencantadas como uns órfãos:

As suas casas não têm porões nem sótãos,  
 São umas pobres casas sem mistério.  
 Como pode nelas vir morar o sonho?  
 O sonho é sempre um hóspede clandestino e é  
 preciso

(Como bem sabíamos)  
 Ocultá-lo das visitas  
 (Que diriam elas, as solenes visitas?)  
 É preciso ocultá-lo das outras pessoas da casa,  
 É preciso ocultá-lo dos confessores,  
 Dos professores,  
 Até dos Profetas  
 (os Profetas estão sempre profetizando outras  
 cousas...)

E as casas novas não têm ao menos aqueles longos,  
 intermináveis corredores  
 Que a Lua vinha às vezes assombrar!  
 (AHS, p. 26-7)

## POEMA DE CIRCUNSTÂNCIA

Onde estão os meus verdes?  
 Os meus azuis?  
 O Arranha-Céu comeu!  
 E ainda falam nos mastodontes, nos brontossauros,  
 nos tiranossauros,

Que mais sei eu ...  
 Os verdadeiros monstros, os Papões, são eles,  
 os arranha-céus!

Daqui  
 Do fundo  
 Das suas goelas,  
 Só vemos o céu, estreitamente, através de suas  
 empinadas gargantas ressecas.

Para que lhes serviu beberem tanta luz?!  
 Defronte  
 À janela aonde trabalho  
 Há uma grande árvore...  
 Mas já estão gestando um monstro de permeio!  
 Sim, uma grande árvore... Enquanto há verde,  
 Pastai, pastai, olhos meus...  
 Uma grande árvore muito verde...Ah,  
 Todos os meus olhares são de adeus  
 Como o último olhar de um condenado! (AHS, p.113)

## BABEL

Deus sabotou a construção da Torre de Babel simplesmente porque não gostava de espigões, ou arranha-céus, como poeticamente eram denominados em tempos que não vão longe. Hoje, basta o pejorativo de espigões, para ver-se o quanto os abominamos - com exceção dos construtores - estranho sinônimo dos demolidores da beleza e da comodidade do mundo. Era tão bom viver à flor da terra...

Mas parece que eles, os construtores, andaram lendo por demais as novelas de ficção científica. Tudo são elevadas ou subterrâneas. Ou anda-se minhocando por debaixo da terra ou pairando em alturas. Se ao menos fossem

os jardins suspensos da Babilônia... Onde está o nosso querido chão humano? Tudo é tão desnatural!

Quando ainda há pouco estive no Rio, encaminharam-nos diretamente da porta do avião para um túnel, ao fim do qual aconteceu uma escada rolante, depois mais um túnel e mais uma escada, depois a espera de que as nossas bagagens passassem por nós. Era o Rio, aquilo? Não: parecia que estávamos dentro de um conto de Kafka. No hotel perguntou-me o gerente se eu preferia um quarto da frente ou dos fundos. Escolhi um dos fundos porque haveria menos barulho. Engano dalma! Lá nos fundos havia uma britadeira que trabalhou toda a noite. E, no regresso, puxa! Quanta fila de espera e quanto guichê e quanto elevador! E ainda os cariocas indagavam se eu não achava uma maravilha aquele novo aeroporto... Eu achava a coisa um pesadelo técnico.

A sorte é que andei autografando no Largo do Boticário - um oásis no Rio de hoje, com seus casarões coloniais, com seus lampiões - e tudo aquilo reconstruído ou ressuscitado pela senhora proprietária do local - uma construtora inteligente. (VH, p.74-5)

### O CHALÉ DA PRAÇA QUINZE

O chalé fazia parte da gente. Me lembro do Bilu, com o seu perfil perpendicular de cegonho sábio, o longo bico mergulhado - não no gargalo do gomil da fábula, não propriamente no canecão de chope, que era de fato o que estava acontecendo - mas no poço artesianos de si mesmo.

Me lembro do Reynaldo, redondo, pacato, amável, tão amável, pacato e redondo que parecia um desses personagens de romance policial que ninguém desconfia que seja o autor do último crime da mala.

Me lembro do Cavalcanti, com a sua cara silenciosa e receptiva de mata-borrão.

Me lembro de mim, silencioso. Sim, a determinada hora éramos todos silenciosos... essa hora em que não é preciso dizer nada, nem mesmo o verso inesquecível de Valéry. "Oh mon bon compagnon de silence!"

Este silêncio era apenas quebrado quando chegava o Athos, o Athos centrífugo e pirotécnico. Mas isto não perturbava o nosso silêncio, nem o próprio silêncio do Athos... Pois havia um profundo e misterioso rio de silêncio que corria subterraneamente a todas as nossas palavras.

Era o rio da poesia?

O rio da harmoniosa confusão das almas?

Agora é apenas o rio do tempo que passou.

(CH, p. 23-4)

### UMA SURPRESA

Quem desça a rua da Praia na praça da Alfândega e olhe para o alto, à esquerda, será, apesar desse cuidado, recompensado com uma surpresa - uma surpresa que depois eu conto. Vivemos numa paisagem, ou antes, num cenário de demolições - o que faria da atual Porto Alegre uma ótima tomada para os filmes que passassem em Londres ou Berlim depois de bombardeadas. Isto - quem que não sabe? - é o Progresso. Mas que desolação, que confusão! Quando é que viveremos numa cidade pronta? Não estou mandando contra Porto Alegre. Quando estive, há pouco, em São Paulo, era a mesma coisa e, na rua, aquela agitação de formigueiro às tontas, como se alguém lhe houvesse pisado em cima.

Uma cidade pronta, disse eu? Mas não, não me falem em Brasília. Essa é pronta demais, tão pronta, tão limpa, tão exata que parece uma maquete em tamanho natural. Falta-lhe a pátina do tempo, isto que alguns chamam de historicidade e que eu chamaria simplesmente de tradição - que é coisa que não se inventa, como andaram querendo inventar o Vovô Índio para substituir o Papai Noel que nossos avós europeus importaram consigo, não de contrabando, mas dentro de seus corações, única bagagem indevassável aos fiscais da Alfândega.

Pois bem, dentro do programa de demolição e construção em que estava incluído muito velho pardieiro a pedir caridosa eutanásia, mas onde se cometeu também muito crime como o assassinato do velho templo barroco da Igreja do Rosário - acontece que, ao fundo daquele bloco de velhas casas que foram demolidas na praça da Alfândega, que é que se vê, ao olhar à esquerda por cima do tapume? Uma palmeira! Lá bem no fundo, enfim liberta dos paredões entre os quais estivera encerrada.

Que teria levado o empreiteiro de demolições a poupá-la? Porque era uma coisa viva, saída da natureza e não de mãos humanas? Bem sei que se têm destruído florestas, como na guerra se destroem exércitos, cidades. Tão fácil esta última façanha... basta apertar um botão. O difícil é fazer a coisa individualmente, com uma só criatura. Embora a guerra não seja considerada crime, pois é feita coletivamente. Esta a diferença entre nós e os totalitarismos. Porque estes desconhecem a unidade do indivíduo humano.

E, da mesma forma que executa friamente a destruição de florestas, o homem hesita em destruir uma árvore - tão sozinha como ele e com o mesmo direito de subsistir. Enfim, não sei se por esquecimento, ou por sentimento, é que foi poupada entre os escombros, mas lá está ela sobre o tumulto da cidade - alta, viva, verde como uma esperança de melhores dias.

(PMT, p. 71-2)

## O VELHO MERCADO E A NOVA PRAÇA

Acabo de ler a bela sugestão do *Correio* de domingo passado, no sentido de que, em vez de demolir o Mercado Público, apenas se lhe tire o recheio, isto é, as bancas hoje anacrônicas, mas se conserve o edifício, tão grato às nossas recordações. E não o digo tão-só por motivos sentimentais. Mas também por motivos estéticos, o que não demanda maiores explicações, porque está nos olhos de tanta gente. Uma praça interna, conforme a proposta, uma espécie de grande pátio como os das grandes mansões coloniais, com um chafariz ao centro (por que não aquele mesmo da Praça Quinze?) e as cadeiras sob as arcadas, correspondentes às cadeiras nas calçadas, que parecem não consentidas na Porto Alegre de hoje, mas conservadas exemplarmente em cafés de Viena e da Paris de sempre. E, assim, um pouco da antiga Porto Alegre não ficaria apenas em nossa vida interior. Junto antecipadamente, aqui, o meu aplauso entusiástico à banda de música que estaria tocando um dia na inauguração da nova praça, se nossas palavras viessem a dar acaso no ouvido certo.

(PMT, p. 111)

## APONTAMENTOS PARA UM POEMA

*Ó céus de Porto Alegre, como farei para levar-vos para o Céu?*  
(CH, p. 96)

### XXI

Gadêa...Pelichek...Sebastião...  
Lobo Alvim... Ah, meus velhos camaradas!  
Aonde foram vocês? Onde é que estão  
Aquelas nossas ideais noitadas?

Fiquei sozinho... Mas não creio, não,  
Estejam nossas almas separadas!  
Às vezes sinto aqui, nestas calçadas,  
O passo amigo de vocês...E então

Não me constranjo de sentir-me alegre,  
De amar a vida assim, por mais que ela nos minta...  
E no meu romantismo vagabundo

Eu sei que nestes céus de Porto Alegre  
É para nós que inda S.Pedro pinta  
Os mais belos crepúsculos do mundo!...  
(RC, p. 17)