

RECEPÇÃO DA LITERATURA FRANCESA EM MÁRIO DE ANDRADE, BANDEIRA E QUINTANA

*Zília Mara Scarpari**

Uma análise da recepção da literatura estrangeira no Brasil no período de 1922 a 1945, aproximadamente, evidencia que o modernismo brasileiro deveu muito mais aos franceses que aos italianos. Com efeito, Mário de Andrade explicita as fontes de leitura do grupo paulista : Blaise Cendrars, Max Jacob, Apollinaire... Manuel Bandeira, por seu turno, trazia a herança da melhor poesia simbolista francesa. E no extremo sul do país, Mario Quintana prolongaria a trajetória do poeta pernambucano. Assim, numa espécie de cadeia de influências – ou confluências – projetadas no tempo e no espaço, e unidos pela via francesa, os três autores vêm constituir uma rara constelação na poética brasileira da modernidade.

* Professora do Curso de Letras do Centro Universitário Franciscano de Santa Maria (RS).

I

O estudo da recepção da literatura estrangeira no Brasil, no período de 1922 a 1945, aproximadamente, evidencia que o modernismo brasileiro deveu muito mais aos franceses que aos italianos. Com efeito, apesar da energia futurista que momentaneamente havia contagiado alguns escritores, Mário de Andrade, em resposta ao colega Oswald, nega sua filiação a Marinetti, explicitando, em certo depoimento, outras fontes de leitura do grupo paulista: “Os livros de Blaise Cendrars, de Max Jacob, de Apollinaire, de Cocteau, que então estavam me chegando, muitas vezes era Luís Aranha que os devorava primeiro...”¹

Manuel Bandeira, por seu turno, que veio representar o filão maduro da nova poética, trazia a herança da melhor poesia simbolista e pós-simbolista francesa, tendo inclusive partilhado a intimidade intelectual de Paul Eluard, durante a estadia de ambos no sanatório suíço de Clavadel.

Delimitado o campo de análise à produção lírica da época referida, parece natural, forçoso até, que a atenção se concentre na obra de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, que o ano 1917 aproxima. Assinalando o primeiro lançamento literário de cada um, a data parece augurar-lhes a amizade futura e o papel exponencial por eles desempenhado nos dois principais centros culturais do país: São Paulo e Rio de Janeiro.

Entretanto, a via francesa desemboca em Porto Alegre, encontrando Mario Quintana a prolongar e transcender a trajetória de Bandeira, cuja estética parece refletir-se sob múltiplos aspectos na obra do poeta gaúcho.

II

1917 representa um marco importante. Além do transcurso da primeira grande guerra mundial e da eclosão da revolução bolchevista, foi o ano em que se publicaram várias obras de grande repercussão na história literária.

Max Jacob (1876-1944) lança os poemas em prosa reunidos no livro *Le cornet à dés* (O copo de dados), título de ressonância mallarmica, em que o acaso – fundamento das imagens surrealistas que (des) estruturam a obra – se fará acompanhar de combinações analógicas de cunho fônico e semântico (“La tante, la tarte et le chapeau”), além da arte cubista (“Cubisme et soleil noyé”). Vale lembrar ainda que o autor judeu morreu

¹ ANDRADE, Mário de. Luís Aranha ou a poesia preparatoriana. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5.ed. São Paulo: Livraria Martins, 1974. p. 58.

em 1944 no campo de concentração de Drancy e que os primeiros textos de *Le cornet à dés*, inspirados na guerra, foram escritos em 1909 e são curiosamente proféticos, conforme depoimento do próprio Max Jacob (“Avis”).²

Blaise Cendrars (1887-1961), que havia perdido um braço em 1914 e que já tinha lançado os poemas simultaneístas de *La prose du transsibérien* (1913), prepara agora a coletânea *Du monde entier* (1919), animado pelo espírito de fraternidade num momento de conflito universal.³

Publicado em novembro de 1916 e Prix Goncourt do mesmo ano, chega ao Brasil o romance *Le feu*, de Henri Barbusse (1873-1935), mostrando, não sem lirismo, os horrores das trincheiras de que fora testemunha o autor.⁴

Nesse mesmo ano e no seguinte, um outro poeta também lutava no front: Guillaume Apollinaire (1880-1918), autor de *Calligrammes* – famosa coletânea de poemas dividida em seis partes, cinco das quais dedicadas ao tema da guerra.

Ora, em 1917 sai o primeiro livro de Mário de Andrade (1893-1945) – *Há uma gota de sangue em cada poema*. O autor sofria a ingerência do conflito mundial e dos intelectuais franceses, já que “chorava pela França que o educara”. Nos temas e assuntos despontam reflexos dos versos de Apollinaire, dentre os quais o espetáculo celeste dos obuses que depois retornam à terra rebentando os homens. Basta cotejar, entre outros, “De la batterie de tir”, “La nuit d’avril 1915”, “Merveille de la guerre” com “Refrão de obus” ou “Exercice”, e, ainda, “Chant d’honneur” com “Espasmo” e “Devastação”.⁵ É bem verdade, no entanto, que o escritor paulista ainda está longe das inovações estéticas. Essas ocorrerão em 1922, nos versos de *Paulicéia desvairada* e *O losango cáqui*, iniciado na mesma data.

A epígrafe de Émile Verhaeren (1855-1916) a “Prefácio interessantíssimo”, sua referência no corpo do texto⁶ e o próprio depoimento do autor de *O movimento modernista*⁷ dão a medida da repercussão que

² *Le cornet à dés*. Paris: Gallimard, 1945. p. 26.

³ CENDRARS, Blaise. *Poésies complètes* (1912-1924). Paris: Gallimard, 1967.

⁴ BARBUSSE, Henri. *Le feu*. Suivi de *Carnet de guerre*. Paris: Flammarion, 1965 (Le livre de poche, 6524).

⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. In: *Oeuvres poétiques*. Paris: Gallimard, 1965, (Bibliothèque de la Pléiade), p. 163-244.

ANDRADE, Mário de. *Há uma gota de sangue em cada poema*. In: *Obra imatura*. 3. ed. Belo Horizonte: Livraria Martins/Itatiaia, 1980. p. 9-41.

⁶ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 59 e 61.

⁷ *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1974. p. 233.

teve a obra *Les villes tentaculaires* na geração de 22. Mas, enquanto Agenor Barbosa, em “Pássaros de aço”, por exemplo, refere-se à paisagem da cidade multiplicando suas “garras e tentáculos”⁸, Mário de Andrade não empresta sem transformação as imagens do poeta belga. Ademais, é importante considerar que em 1912, instalado em Paris, Verhaeren reedita a obra incluindo os poemas de *Les campagnes hallucinées*, escritos em 1895, anteriores, portanto, às suas cidades tentaculares. As duas coletâneas são indissociáveis e em conjunto nos oferecem a saga do êxodo rural provocado pela sedução das cidades na era industrial.⁹ Na primeira o tom é de desencanto, decadência e angústia: “La pleine est morne et morte et la ville la mange”; tom substituído, na segunda parte, pela exaltação do cenário grandioso do urbanismo moderno e do espetáculo dos negócios que lhe confere alma:

C' est la ville que la nuit formidable éclaire
La ville en plâtre, en stuc, en bois, en fer, en or
– Tentaculaire.

Mas Verhaeren, no último poema (“Vers le futur”), sonha com a reconciliação entre a campanha e a cidade. Referindo-se aos campos, indaga: “Referont-ils (...)/ Un monde enfin sauvé de l’entreprise des villes?”

Mário de Andrade realiza tal reconciliação. Manuel Bandeira, analisando a ambição do amigo, observa em *Apresentação da poesia brasileira*:

Não lhe satisfazia a solução regionalista, criando uma espécie de exotismo dentro do Brasil e excluindo ao mesmo tempo a parte progressista com que o Brasil concorre para a civilização do mundo. Uma hábil mistura das duas realidades parecia-lhe a solução capaz de concretizar uma realidade brasileira em marcha.¹⁰

Em Verhaeren, o campo é o alucinado; em Mário de Andrade é a cidade a desvairada; Verhaeren canta a campanha atrasada, ingênua e humana, devorada pela urbanização monstruosa e implacável dos grandes

⁸ Poema transcrito em BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Antecedentes da Semana de Arte Moderna. São Paulo: Saraiva, 1958. p. 212-214.

⁹ VERHAEREN, Émile. *Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires*. Paris: Gallimard, 1982.

¹⁰ BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 610.

centros. Mário realiza então outra antropofagia, mostrando uma Paulicéia que, apesar de sua “grande boca de mil dentes” (“Os cortejos”), não devora, mas engole e preserva as diferenças, restabelecendo a festa das raças, a voz alegre de todas as línguas, a alma rural na cidade, o atraso e o progresso, a irreverência das classes indissociadas, arlequinamente.

A partir de *Clã do jaboti* e *Remate de males*, a fonte estrangeira, devidamente digerida, integrará uma intertextualidade totalmente transformada pela carnavalização poética. A língua francesa, tão familiar à geração de 22, continuará pontilhando a obra, sempre num emprego irônico, como por exemplo, no “Lundu do escritor difícil” (*A Costela do Grã Cão*): “Você sabe o francês “singé” / Mas não sabe o que é guariba?”

O autor paulista chega assim a uma poesia mais despojada e serena, tendo encontrado a sua linguagem brasileira, síntese e sistematização de regionalismos, linguagem artificial que acaba impondo-se com naturalidade, graças a um

Carinho molengo, sensual e pegajoso,
um carinho gostoso semitriste,
e a ironia de supetão.¹¹

III

O ano de 1917 assinala ainda a publicação de *A cinza das horas*, poemas de Manuel Bandeira (1886-1968) impregnados da estética penumbriata.

Sobre as influências francesas na formação do escritor, o *Itinerário de Pasárgada* revela quase todas elas: François Villon, Musset, Coppée, Leconte de Lisle, Baudelaire, Hérédia, Sully Prudhomme, Verlaine, Mallarmé, Charles Guérin, Guy-Charles Cros, Verhaeren, Apollinaire...¹²

Remontemos entretanto a 1913, quando, no sanatório suíço de Clavadel, Bandeira conhece Paul Éluard (1895-1952) – que se tornará famoso por sua fase surrealista, mas, sobretudo, por sua poesia de amor e de ação social. Manuel Bandeira tinha então 27 anos e escreveria uma dezena de poemas durante o tratamento na Suíça.¹³ Éluard, por sua vez, acabava de completar 18 anos, não tinha certeza de sua vocação poética,

¹¹ Citado por Manuel Bandeira em Ensaios literários. *Poesia completa e prosa...* p. 611.

¹² BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada. Poesia completa e prosa...* p. 26-102.

¹³ Ao que tudo indica, esses poemas, publicados em *A cinza das horas*, são os seguintes: “Crepúsculo de Outono”, “A canção de Maria”, “Paráfrase de Ronsard”, “Enquanto morrem as rosas”, “Plenitude”, “A minha irmã”, “Ao crepúsculo”, “Cantilena”, “Delfírio” e “Natal.”

mas comporia no período mais de quarenta textos.¹⁴ O índice permite revelar a prudência de um e o arrebatamento do outro. “Ao me ser apresentado”, diz Bandeira a respeito do colega, “ainda era todo de Hugo.”¹⁵ De fato, são exemplos os poemas de Éluard intitulados “Cauchemar”, “L’Essor”, “La grande folie”, “Dernière nuit”, “Napoléon le Petit”, em que o entusiasmo juvenil faz com que revise o poeta de *Les châtimets*.

Portanto, a estada de pouco mais de um ano em Clavadel, como confessa Bandeira, “quase nenhuma influência exerceu sobre mim literariamente.” Sobre Éluard observa enfim: “Tornou-se um dos grandes poetas da França e do mundo, mas o rapaz de Clavadel não deixa ainda entrever as possibilidades.”¹⁶ Possibilidades que lhe teriam sido reveladas por Bandeira, se rastreamos o que possa haver sob as palavras do escritor francês num conhecido autógrafo: “À Manuel Bandeira, qui me révèle littéralement mon amour de la poésie et ses possibilités.”¹⁷

De fato, se observarmos a produção literária de ambos entre 1913 e 1914 e procedermos a um estudo inverso, ou seja, o da recepção da arte de Bandeira por Éluard, percebemos coincidências temáticas e diferenças na realização estética, muitas das quais evidenciando a superioridade do autor brasileiro.

Em 1912 Bandeira já conhece o verso livre. Grande parte da produção de Éluard, por sua vez, segue as normas estritas de Gautier e os temas de Hérédia. Em “Crépuscule”, por exemplo, a descrição puramente plástica oculta o eu lírico, enquanto a partir da mesma paisagem crepuscular Bandeira produz dois textos muito próximos das correspondências baudelairianas de “Harmonie du soir”: “Crepúsculo de outono” e “Ao crepúsculo”.

Ambos exercitam-se na arte de versejar “à la manière de”. Éluard louva o parnasianismo em “Ballade à la louange de Catulle Mendès.” Bandeira prefere a discrição e a musicalidade em sua “Paráfrase de Ronsard”, cuja filosofia sobre a efemeridade do amor e da vida já expressara em “Chama e fumo.” Éluard também toma emprestada a rosa ronsardiana, mas os versos resultam na sensualidade, na indolência e na irresponsabilidade do Verlaine amoroso.

Devant mourir, les roses sont plus belles
Et les oiseaux ont des chants bien plus vifs.

¹⁴ ELUARD, Paul. *Premiers poèmes (1913-1918)*. In: *Oeuvres complètes*. v. 1. Paris: Gallimard, 1968 (Bibliothèque de la Pléiade). p. 1-8. *Premiers poèmes (1913)*. In: *Oeuvres complètes*. v. 2. Paris: Gallimard, 1968 (Bibliothèque de la Pléiade) p. 709-746.

¹⁵ *Itinerário de Pasárgada...* p. 53.

¹⁶ *Ibidem*, p. 53.

¹⁷ *Ibidem*, p. 52.

ZÍLIA MARA SCARPARI

Les passions franchissent les récifs
Pour caresser les corps les plus rebelles.

Tout l'univers tient des propos lascifs
Et veut jouir des choses éternelles,
Devant mourir.

Moi je voudrais, un temps, avoir des ailes,
Mettre en mes vers tous mes pensers rétifs,
Saisir, fixer des rythmes fugitifs,
Mais je suis las et fais des ritournelles
Devant mourir.

Já Manuel Bandeira prefere excluir o amor de “Enquanto morrem as rosas” e conferir ao símbolo do *carpe diem* a dor pungente da descrença absoluta:

Morrem as rosas. Minhas pálpebras se molham
No pranto das desesperanças dolorosas.
Sobre a mesa, pétala a pétala, se esfolham,
Morrem as rosas...

Nessa mesma época Éluard compõe uma série de quatorze poemas em torno do drama de Pierrot, em que a melancolia vem substituir o tom negligente e lúdico dos outros textos. Poucos anos mais tarde Bandeira aproveitaria os mesmos motivos em seu *Carnaval* – motivos que na verdade já estavam em germe dentro dele.

É interessante referir, finalmente, que o poeta de *A cinza das horas* havia recém escrito “Paisagem noturna” (1912), onde se encontra um lírico sapo tanoeiro:

E cadentes, metálicos, pontuais,
Os tanoeiros do brejo,
– Os vigias da noite silenciosa,
Malham nos aguaçais.

Parente próximo do sapo cururu tão brasileiro, figurante do poema que tanto scandalizou na Semana de 22:

Lá, fugido ao mundo,
Sem glória, sem fé,
No perau profundo
E solitário, é

Que soluças tu ,
Transido de frio,
Sapo cururu
Da beira do rio...

Diante do exposto, é bem provável que a companhia de Bandeira tenha sido realmente proveitosa para o poeta francês, hipótese que explicaria os termos da dedicatória do jovem Éluard.

IV

Por muito tempo o sul do Brasil esteve longe da ebulção cultural do eixo Rio-São Paulo. E ainda hoje sua literatura, com raras exceções, custa a chegar lá. Tanto que, em 1940, em plena idade madura do modernismo – ou por isso mesmo – Mario Quintana (1906-1994) publicava seus primeiros poemas de ressonância simbolista.

Ler Quintana vale percorrer um compêndio de literatura francesa, do século XVI ao XX, como já demonstramos em outra ocasião.¹⁸ Limitando-nos ao simbolismo decadentista de sua obra inicial (*A Rua dos Cataventos, Canções e O Aprendiz de Feiticeiro*), nela ficam explícitos ou implícitos Baudelaire, Verlaine e Rimbaud, numa curiosa ordem cronológica.¹⁹

A Rua dos Cataventos reúne trinta e cinco textos em que a forma preferida é justamente aquela desprestigiada pelos modernistas, o soneto, porém cara ao criador de *As flores do mal*. Sobretudo nos poemas em prosa, Baudelaire (1821-1867) poetiza as ruas de Paris, as multidões, os prazeres fugazes e febris. Quintana canta uma Porto Alegre provinciana e mais particularmente a rua em que mora, com igual entusiasmo pela gente que a povoa. Baudelaire convida a todos a “tomar um banho de multidão”, “inefável orgia”, já que “o passeador solitário e pensativo encontra singular embriaguez nessa comunhão universal”²⁰. Num satanismo ingênuo, Quintana tenta seu Anjo da Guarda, oferecendo-lhe uma esfuziante visão da vida (soneto IV):

Pra que viver assim num outro plano?
Entremos no bulício quotidiano...
O ritmo da rua nos convida.

¹⁸ SCARPARI, Zília Mara. Presença da literatura francesa em Mario Quintana. *Cadernos Porto & Vírgula*, n. 14, Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1997, p. 72-93.

¹⁹ QUINTANA, Mario. *A Rua dos Cataventos. Canções. O Aprendiz de Feiticeiro*. In: *Poesias*. 8 ed. Revista. São Paulo: Globo, 1989. (Primeira edição, 1961).

²⁰ BAUDELAIRE, Charles. “Les foutes”, texto de *Le Spleen de Paris* (petits poèmes en prose). In: *Oeuvres complètes*. v. 1. Paris: Gallimard, 1975, Bibliothèque de la Pléiade, p. 291-292.

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

Doente, como Manuel Bandeira, mas desde criança, Mario Quintana vê-se como “um menino por trás de uma vidraça”, “um menino de aquário”²¹, ao contrário da infância feliz do poeta pernambucano na Rua da União. E se Quintana tivesse vivido no século XIX, dir-se-ia que seus versos haviam inspirado o texto “As janelas”, de Baudelaire:

Aquele que olha, da rua, através de uma janela aberta, jamais vê tantas coisas como quem olha para uma janela fechada. Nada existe de mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante, que uma janela iluminada por uma candeia. O que se pode ver ao sol nunca é tão interessante como o que ocorre por trás de uma vidraça. Naquele quartinho negro ou luminoso, a vida palpita, a vida soa, a vida sofre.²²

Pois é também através da vidraça que o menino Quintana ouve os ruídos da rua, fica a olhar o céu ou ainda que ele e a lua se espiam de soslaio:

Este silêncio é feito de agonias
E de luas enormes, irrealis,
Dessas que espiam, pelas gradarias
Nos longos dormitórios de hospitais.²³

Mas os queixumes serão logo abandonados com a introdução do humor. Em Quintana, não se trata do humor triste de “Pneumotórax”, mas de um sorriso maroto que reabilita a ironia amarga. Vejamos inicialmente a morte ígnea e total de Bandeira:

Não me matarei, meus amigos.
Não o farei, possivelmente.
Mas que tenho vontade, tenho.

²¹ “Confessional” em *A Vaca e o Hipogrifo*. São Paulo: Globo, 1995. p. 23-24 (Primeira edição, 1977, L&PM Editores).

²² “Les fenêtres.” *Le Spleen de Paris*... p. 339.

²³ Soneto XIII. Ver também o soneto VI.

Tenho, e, muito curiosamente,
Com um tiro. Um tiro no ouvido,
Vingança contra a condição
Humana, ai de nós! sobre-humana
De ser dotado de razão.²⁴

Em seguida, o mergulho cósmico e a ressurreição de Quintana:

De repente, não sei como,
Me atirei no contracéu.
À tona d'água ficou
Ficou dançando o chapéu.
.....
Só minh'alma aqui ficou
Debruçada na amurada
Olhando os barcos... os barcos
Que vão fugindo do cais.²⁵

E se em momentos mais brandos Bandeira sonha com sua Pasárgada,
Quintana desejará sempre tomar o barco de um Caronte aéreo.²⁶

As canções, publicadas em 1946, retomam a melancolia e a indolência
de Verlaine (1844-1896), como nesta “Canção de Outono”:

O outono toca realejo
No pátio da minha vida
Velha canção, sempre a mesma,
Sob a vidraça descida...

Tristeza? Encanto? Desejo?
Como é possível sabê-lo?
Um gozo incerto e dorido
De carícia e contrapelo...

Partir, ó alma, que dizes?
Colher as horas, em suma...
Mas os caminhos do Outono
Vão dar em parte nenhuma!

²⁴ “O suicida”, da coletânea *Estrela da Tarde*, em *Poesia completa e prosa...* p. 336.

²⁵ “Canção do Suicida”, da coletânea *Canções*, em *Poesia...* p. 46.

²⁶ Ver sonetos XIII e XXVIII, bem como “Canção da Janela Aberta” e “Canção de Barco e de Olvido.”

ZÍLIA MARA SCARPARI

Em contraponto, ouçamos “Chanson d’Automne”:

Les sanglots longs
Des violons
De l’automne
Blessent mon coeur
D’une languer
Monotone.

Tout suffocant
Et blême quand
Sonne l’heure
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m’en vais
Au vent mauvais
De l’automne
De cà de là
Pareil à la
Feuille morte.²⁷

Eis agora “Desencanto” de Bandeira, cujos versos desmembramos propositalmente, para que se desvele também, de imediato, a semelhança:

Eu faço versos
Como quem chora
De desalento...
De desencanto...
Fecha o meu livro
Se por agora

Não tens motivo
Nenhum de pranto.

.....
E nestes versos
De angústia rouca
Assim dos lábios
A vida corre

²⁷ VERLAINE, Paul. “Chanson d’automne”, da coletânea *Poèmes Saturniens*. In: *Oeuvres poétiques complètes*. Paris: Robert Laffont, 1992. p. 21-22.

Deixando um acre
Sabor na boca
– Eu faço versos
Como quem morre.²⁸

Em *O Aprendiz de Feiticeiro*, de 1950, a presença de Rimbaud (1854-1891) se insinua no próprio título. Com ele, o Quintana aprendiz se faz mago e anjo, registra delírios, capta vertigens, torna-se também vidente²⁹ “Meus olhos vão ficando cada vez mais lúcidos... / Ah, como é gelado o teu lábio / Pura estrela da manhã!” De uma mistura feita de estranhos elementos díspares, certas imagens trazem em seu bojo a contribuição surrealista: “Sinto um gosto de estrela na boca.”

Dentre os motivos inspirados por Mallarmé (1842-1898), o do poeta diante da página virgem é uma constante na obra do autor gaúcho, que o trata parodicamente, como em “O terrível instante:” “Antes de escrever, eu olho, assustado, para a página em branco de susto.” Ou então: “Uma página em branco é a virgindade mais desamparada que existe. Por isso é que abusam tanto dela...” trecho intitulado comicamente de “Branca de neve e os tarados.”³⁰

Guillaume Apollinaire talvez tenha sido o poeta predileto de Quintana, que brinca de parodiá-lo: à sobriedade dos versos de “Cours de Chasse” (“Notre Histoire est noble et tragique / Comme le masque d’un tyran”)³¹ ele contrapõe por assonância: “Minha vida é trágica e ridícula / Como uma fita mexicana.”³² Mas é o Apollinaire dos poemas *Rhénanes*, das baladas e canções (“Chanson du Mal Aimé”, “Le Pont Mirabeau”, “Automne Malade”), na esteira de François Villon, que seduz tanto Quintana quanto Bandeira.

Enfim, os autores franceses mais recentes citados pelo poeta gaúcho e com os quais ele se identifica em alguns textos, são Jacques Prévert (1900-1977) e Raymond Queneau (1903-1976), ambos com passagens pelo surrealismo.

Com Jacques Prévert a poesia francesa recupera a oralidade e a

²⁸ Poema datado de 1912 (Teresópolis) e inserido em A cinza das horas.

²⁹ RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972 (Bibliothèque de la Pléiade). *Une saison en enfer* (“Alchimie du Verbe”, p. 106), textos de *Illuminations* (p. 121-155), carta a Paul Démeny de 15 de maio de 1871 (p. 249-254) etc.

³⁰ QUINTANA, Mario. *Caderno H*. 5. ed. revista. São Paulo: Globo, 1994. p. 159 e 41. Ver também “A Janela”, p. 133. (Primeira edição, 1973).

³¹ Alcools. In: *Oeuvres poétiques...* p. 148.

³² “Eis senão quando”, em *A Vaca e o Hipogrifo...* p. 82.

linguagem coloquial. Foi essa simplicidade o segredo do grande sucesso de *Paroles*.³³ Simplicidade que atrai Quintana: “Ah, essas pequeninas coisas, tão cotidianas, tão prosaicas às vezes, de que se compõe meticulosamente a tessitura de um poema...”³⁴ Porém, diante da militância política do autor (o que também não agrada Bandeira), o poeta sulino é reticente e trata a questão com humor: “Proletário. Sujeito explorado financeiramente pelos patrões e literariamente pelos poetas engajados.”³⁵

Aliás, a súbita passagem das verdades universais para o nível prosaico é uma técnica machadiana que também fundamenta a ironia de Mario Quintana. Por exemplo, em “Homo batucandis”: “*Aterroriza-me o silêncio eterno desses espaços infinitos...*”, escreveu Pascal. Será por isso que fazemos tanto barulho?”³⁶

Enfim, refletindo sobre a criação poética, Mario Quintana encontra em Raymond Queneau o que poderíamos chamar de “poema-pássaro.” Mario dedica ao texto de Queneau³⁷ uma bela tradução:

Meus Deus, que vontade me deu de escrever um poeminho
Olha, agora mesmo vai passando um
Pst pst pst
Vem cá pra que te enfie
Na feira de meus outros poemas
Vem cá para que eu te empoete
Para que eu te enritme
Para que eu te empégase
Para que eu te enverse
Para que eu te emprose
Vem...
Vaca!
Escafedeu-se!

E um carinhoso comentário:

Sempre me pareceu que um poema era algo assim como um passarinho engaiolado. E que, para apanhá-lo vivo, era preciso um meticuloso cuidado que nem todos têm. Poema não se pega a tiro. Nem a laço, nem a grito. Não, o

³³ PRÉVERT, Jacques. *Paroles*. Paris: Gallimard, 1949.

³⁴ “Crônica”, em *Caderno H...* p. 128.

³⁵ “Proletário”, em *Caderno H...* p. 153.

³⁶ *Caderno H...* p. 168.

³⁷ QUÉNEAU, Raymond. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1989 (Bibliothèque de la Pléiade). p. 107.

³⁸ *Caderno H...* p. 95-96.

grito é o que mais o mata. É preciso esperá-lo com paciência e silenciosamente como um gato.³⁸

Mas o germe da imagem já estava em Mallarmé, quando ele encerra o cisne – metáfora da escritura desvelada na homofonia *cygne/sygne* – numa prisão de gelo que o impede de alçar-se ao infinito, simbólica paralisia da inspiração criadora.³⁹ Esta ave é também instrumento da escrita evocado por contigüidade (a pena) e elemento fálico, traduzindo em conjunto o ato de inseminação da página pelo poema nela inscrito. Quintana, entretanto, amplia a metáfora, sugerindo a independência do poema em relação ao seu autor, criação que dele escapa para pertencer ao mundo, identificando em cada leitor um escritor. É assim que ele traduz, com o mais puro lirismo, num poema altamente elaborado, uma das concepções mais modernas de escritura e de influências literárias:

Os poemas são pássaros que chegam
Não se sabe de onde e pousam
No livro que lê.
Quando fechas o livro, eles alçam vôo
como de um alçapão.
Eles não têm pouso
Nem porto
Alimentam-se um instante em cada par de mãos
e partem.
E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
No maravilhoso espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti...⁴⁰

Eis Mario Quintana, para além da erudição e de seus mestres franceses. Numa espécie de cadeia de influências – ou confluências – projetadas no tempo e no espaço, vamos encontrar, num canto discreto do sul do país, um poeta constituindo tardiamente, com Mário de Andrade em São Paulo e Manuel Bandeira no Rio de Janeiro, uma rara constelação na poética brasileira da modernidade.

³⁹ MALLARMÉ, Stéphane. “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui...” em *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945 (Bibliothèque de la Pléiade). p. 67.

⁴⁰ “Os poemas”, em *Esconderijos do tempo*. São Paulo: Globo, 1995. p. 11. (Primeira edição: L&PM, 1980).