

CONSIDERAÇÕES SOBRE O HUMOR DE MARIO QUINTANA

Solange YOKOZAWA*

Dizem que o poeta Mario Quintana era um homem dotado de um profundo *sense of humour*. Ditos espirituosos a ele atribuídos estão em toda parte: em entrevistas, reportagens e na boca dos gaúchos. Em Porto Alegre, quase todo mundo tem uma anedota do poeta para contar; anedotas que circulam com direito às alterações características do patrimônio oral. Contam que, certa feita, Quintana teria publicado um poema no Correio do Povo, jornal porto-alegrense em que trabalhava. Um colega de trabalho, ao cruzar com ele nos corredores do jornal, observou-lhe: – Mario, gostei muito daquele teu poeminha. O poeta não se abalou e retrucou: – Obrigado pela tua opiniãozinha. Numa outra ocasião, a Prefeitura de Alegrete queria prestar-lhe uma homenagem gravando uns versos seus em placa de bronze. A seleção dos versos ficou a cargo de Quintana, que se esquivou da tarefa alegando que um engano em bronze é um engano eterno. As autoridades decidiram, então, que assim seria a homenagem: *‘Um engano em bronze é um engano eterno’*. *Palavras com a quais o poeta se eximiu a que fosse gravado nesta placa um poema seu, como justa homenagem de seus conterrâneos*. Tiradas chistosas como essas, que aqui reconto ao sabor da memória, foram copiladas e adaptadas por Juarez Fonseca (1994) no hilariante *Ora Bolas: o humor cotidiano de Quintana*.

* Docente do Curso de Letras da Universidade Federal de Goiás, Campus de Catalão.

Muitas das suas anedotas espontâneas, Quintana as aprimorou e as publicou na coluna Caderno H, do jornal Correio do Povo, e, posteriormente, nos seus livros de poema em prosa. Aliás, esses livros, bem como os de poema em verso, guardam freqüentemente, quer se trate ou não de reelaboração de tiradas espontâneas proferidas anteriormente pelo poeta, um certo tom cotidiano de humor. Mas esse tom cotidiano constitui apenas uma das configurações que o humor assume no discurso literário quintaneano; humor que é também paradoxalmente lírico, dissimuladamente irônico, aparentemente ingênuo; humor que, praticado à exaustão e levado a extremos de refinamento, representa, ao lado do lirismo, uma das maiores e mais significativas evidências do discurso literário de Mario Quintana.

Quintana, fino leitor de si mesmo, atentou para essa evidência de seu discurso. Segundo o poeta, *Como todos os indivíduos profundamente sentimentais, ele tem verdadeiro horror ao sentimentalismo verbal. Daí, certos toques de 'humour' nos seus poemas. Uns toques de impureza, pois* (Quintana, 1994, p.63). Do que o poeta disse pode-se inferir que: 1- como os modernos de uma maneira geral, ele rechaça o sentimentalismo piegas em poesia (não o sentimento, sem o que não pode haver poesia) e elege o humor como o antídoto para tal sentimentalismo; 2- mas o mesmo humor que o livra de incorrer em uma lírica sentimentalóide, por outro lado, imprime um toque de impureza em sua poesia, pois torna rarefeita a fusão entre o eu-lírico e o objeto do seu canto. Como se sabe, a lírica é, por excelência e na pureza de sua essência, o gênero que promove o encontro pleno entre o mundo interior e o mundo exterior, de forma que não há distanciamento entre o sujeito e o objeto, mas *o um no outro lírico* (Staiger, 1975). Quanto maior a fusão, mais o poema se aproxima de uma pretensa pureza, de que é exemplar, para Quintana, a poesia de Cecília Meireles (Quintana, 1994, p.63). Mas a mirada crítica sobre o mundo que o humor

implica exige um certo distanciamento entre o sujeito e o mundo e, por conseguinte, desvanece a pureza do texto. Por isso Quintana apontar o humor como um toque de impureza em sua obra.

Forma de fugir ao sentimentalismo verbal, toque de impureza, o humor é, para Quintana, diferente da ironia. Em *Ironia e humor* (Quintana, 1983, p.111-112), *Notas para uma projetada antologia de humoristas* (Quintana, 1987, p.56-57) e *Diferença* (Quintana, 1987, p.60), ele explicita reiteradamente a diferença entre essas duas feições do riso intelectual. A ironia, que encontraria em Eça de Queirós um praticante freqüentemente lembrado pelo poeta, *teria algo de desumano*, um certo *ar de superioridade* (Quintana, 1983, p.111), enquanto o humor, cujo representante sempre citado é Machado de Assis, nasceria da capacidade do homem de rir às custas das próprias lágrimas. *Esta coragem de divertir-se com o espetáculo de si mesmo é o dom e o segredo do humorista. Ele não é inumano como os ironistas – que se colocam acima das suas personagens* (Quintana, 1987, p.56), sentencia Mario na esteira de Jules Renard.

Sobre essa distinção entre ironia e humor, vale observar que Quintana não está só neste empreendimento. Entre os escritores, não é só Jules Renard, em quem o poeta foi buscar a distinção, que aponta para uma separação entre os dois gêneros. Observa Ernst Behler, em um esclarecedor estudo sobre a relação entre ironia e consciência da modernidade literária, que há uma tendência, no romantismo alemão, de se estabelecer uma separação entre ironia e humor, colocando o humor em posição privilegiada. Para autores como Jean Paul e Hoffmann, esta oposição conduz ao contraste entre intelecto e coração. Enquanto o humor seria uma expressão poética mais calorosa, a ironia se caracterizaria como uma atitude fria e intelectualista (Behler, 1997).

Mais do que pelo fato de propor uma separação entre as duas categorias críticas, a diferença estabelecida por Quintana e outros escritores entre ironia e humor interessa aqui na medida em que ela revela uma preocupação ética e estética desses artistas: todos eles lembrados como ironistas, fazem questão de observar, em última instância, que não são indiferentes ao seu objeto de derrisão. Parecem, portanto, condenados ao *destino trágico* do humorista de que fala Vladímir Propp (1992, p.183); destino que os obriga a se voltar ironicamente sobre o seu mundo, com o qual não lhes é possível estar em estado de graça, de fusão, e a sofrer com isso, uma vez que amam o mundo por eles ridicularizado.

Apesar da distinção estabelecida pelo poeta entre os dois termos, empregarei, nestas considerações, tanto a palavra humor quanto a palavra ironia para nomear a manifestação do riso intelectual em Quintana. Mas, se por um lado, uso indistintamente os dois termos, por outro, o faço consciente de que a ironia em Mario Quintana é, a exemplo do que ele concebe como humor e a exemplo da *ironia épica* de que fala Thomas Mann, *uma ironia do coração, uma ironia plena de amor, a grandeza plena de ternura pelo que é pequeno* (Mann Apud Behler, 1997, p.56).

O humor quintaneano, não obstante constitua um riso inconfundível, articula-se com o festival de gargalhadas, ainda que muitas vezes trágicas, da tradição literária moderna. Dito de outro modo: se, por um lado, o humor quintaneano se filia à tradição moderna, por outro, ele introduz matizes de diferenciação em relação a essa mesma tradição.

Em relação à tradição literária, o riso intelectual em Quintana pode ser entendido como memória individual de um fenômeno literário coletivo: a chamada ironia romântica.

O artista romântico é, como bem notaram Rosenfeld e Guinsburg (1993) em um importante estudo sobre o

romantismo, um desajustado em face de uma realidade que se revela freqüentemente árida para com as artes. A mediania filistéia impera. Nela o artista romântico não se reconhece nem é por ela reconhecido. Marginalizado pelos outros, pária também por própria escolha, fragmentado intimamente por esse desajuste, por esse estranhamento em face do mundo, o artista romântico sofre com a situação a que se julga reduzido. Incapaz de superar esta cisão entre o eu e o mundo, uma das saídas encontradas por ele, na literatura, é procurar superar o estilhaçamento, a fragmentação social e existencial, através da síntese integrativa, à qual Octavio Paz (1984) vai dar o nome de *analogia*. Esse anseio de integração é visível, por exemplo, no enfoque do amor (o suicídio e a morte como *vias* da elevação à unidade suprema); no interesse quase obsessivo pela unidade das grandes épocas religiosas da História (Idade Média), ou da vida contemplativa e mística no Oriente, ou ainda do mundo primitivo (o do índio americano), onde não existiria a cisão que os românticos encontraram, desencontrando-se na cultura de seu tempo. Esta preocupação pelo elementar e arcaico implica quase sempre numa revalorização do mito, uma das chaves que dá acesso ao Uno. Outra saída encontrada pelo artista romântico frente a uma cultura estilhaçada, dissociada é a consciência crítica da sua falta de saída, é querer deliberadamente uma arte fragmentária, expressão genuína de sua cisão social e existencial, e irônica, expressão do olhar crítico em face de si mesmo, da sua arte e do mundo.

Nasce, assim, a ironia romântica, *uma forma de pensar*, no dizer de Rosenfeld e Guinsburg (1993, p.282-3), *muito sutil e específica que, no seu caráter oblíquo e cindido, reflete as complexas circunvoluções mentais de gente extremamente crítica, sensível e refinada, individualista e anárquica*. Ironia que, ainda nas palavras de Rosenfeld e Guinsburg, *brandida por um homem*

marginalizado, como o romântico se sente e até certo ponto o é, converte-se de início em arma para ferir os valores oficiais do mundo burguês (Idem, p.286), mas não se limita ao plano social e mundano, voltando-se para a própria obra de arte e para o artista, a auto-ironia romântica. Daí Friedrich Schlegel (1987, p.53), o máximo teórico do romantismo alemão, notar a *alternância constante de autocriação e auto-aniquilamento* que fundamenta a poesia romântica.

Mas a ironia assim concebida não é propriedade exclusiva dos românticos. Como se sabe, o romantismo rompe com a literatura renascentista, clássica e lança as bases da literatura moderna, de modo que a ironia se afirma como um dos princípios fundamentais de toda a poesia moderna, do romantismo às vanguardas, de Schlegel, passando pelo modernismo de 22, a Mario Quintana.

Um dos pontos altos do discurso irônico de Quintana é o poema “Cocktail party”, verdadeiro emblema da ironia moderna voltada para o contexto:

Cocktail party

Não tenho vergonha de dizer que estou triste,
Não dessa tristeza ignominiosa dos que, em vez de
se matarem, fazem poemas:
Estou triste porque vocês são burros e feios
E não morrem nunca...
Minha alma assenta-se no cordão da calçada
E chora,
Olhando as poças barrentas que a chuva deixou.
Eu sigo adiante. Misturo-me a vocês. Acho vocês
uns amores.
Na minha cara há um vasto sorriso pintado a
vermelhão.

E trocamos brindes,
Acreditamos em tudo o que vem nos jornais.
Somos democratas e escravocratas.
Nossas almas? Sei lá!
Mas como são belos os filmes coloridos!
(Ainda mais os de assuntos bíblicos...)
Desce o crepúsculo
E, quando a primeira estrelinha ia refletir-se em
todas as poças d'água,
Acenderam-se de súbito os postes de
iluminação!(Quintana, 1987, p.109)

Quando da leitura do título do poema, “Cocktail party”, o leitor cria a expectativa de uma alegria festiva; expectativa que se desfaz ao se ler o primeiro verso. O “Cocktail party” do poeta é, a exemplo do “Carnaval” de Manuel Bandeira, triste, porque, conforme é revelado em versos dos mais agressivamente diretos da língua portuguesa, *vocês são burros e feios/E não morrem nunca*. Essa tristeza, nascida da cisão entre o eu-lírico e o exterior, *vocês*, acaba por ocasionar uma fissura interior (a clássica fissura de que padece o artista moderno). O eu do poema, dilacerado, se divide: sua alma, o que lhe há de sensível e verdadeiro, pára e chora melancolicamente com a cisão *olhando as poças barrentas que a chuva deixou*, mas ele segue adiante a representar, *com um vasto sorriso pintado a vermelhão*, o seu papel no grande “Cocktail party” que é a vida em sociedade.

Ele segue adiante. Sua alma? Não há lugar para ela nas encenações da vida em sociedade. Ele segue adiante e segue-se, a partir de então, no poema, uma série de dizeres (do 8º ao 15º verso), que, aparentemente, parece apontar para o seu ingresso na festa social, para a sua aceitação da hipocrisia, de um convívio fingidamente harmônico com o *vocês*. Mas o significado literal desses dizeres está em

conflito com o significado evocado no contexto do poema. A coisa dita significa, ironicamente, o seu contrário. Nesse sentido, o fingimento do eu-lírico, em lugar de falsidade, parece antes apontar para uma dissimulação irônica da hipocrisia social. Simulando aceitar o jogo de representações sociais, o eu-lírico se vale desse próprio jogo para ironizá-lo, se vale da própria hipocrisia social para denunciá-la como farsa. Por exemplo, se muita gente utiliza expressões como *você é um amor* apenas como uma convenção, se muita gente se diz democrata apenas até onde esta democracia não fere os seus interesses pessoais, ele se apropria dessa convenção (*Acho vocês uns amores*) e dessa incoerência (*Somos democratas e escravocratas*) e, qual Perseu com a cabeça da Medusa, redireciona-as contra a própria sociedade, de modo a desmascará-la. Assim, o seu *vasto sorriso pintado a vermelho*, em lugar de representar a sua máscara, parece antes simbolizar o seu riso zombeteiro, tão ao gosto da pantomima moderna, desfechado contra o falseamento, o mascaramento das relações sociais, de modo a desmascará-las. Portanto, se as festas podem ser tomadas como micros representantes da grande representação que se dá na sociedade, podendo-se tomar figurativamente uma reunião social pela vida em sociedade, verifica-se que, se o eu-poético vai ao “Cocktail party”, ele vai para, com uma irreverência juvenil, *virar a mesa*, para deslindar falsos valores encenados nessa festa.

O caráter de encenação evocado por esses versos, ou melhor, de encenação crítica da encenação social, é reforçado pelo 16º verso, quando, qual a cortina que desce ao término do último ato, *Desce o crepúsculo*.

Desce a cortina, ou melhor, o crepúsculo, mas o poema continua em versos cujo tom levemente melancólico destoa da agressividade direta, da irreverência jovem, da bofetada irônica que dá o tom de quase todo o texto. Mas se outro é o tom dos dois últimos versos, menor não é a tristeza

pela cisão por eles evocada. *A alma assenta-se no cordão da calçada/E chora/Olhando as poças barrentas que a chuva deixou (...)* E, quando a primeira estrelinha ia refletir-se em todas as poças d'água/Acenderam-se de súbito os postes de iluminação. Na impossibilidade de correspondência entre a estrelinha e a poça, pode-se ler um reforço à fragmentação que se dá, primeiro, entre o *sujeito da enunciação* e o contexto e, depois, nesse próprio sujeito, que se separa de sua alma. Cindido, ele se volta ironicamente contra o contexto que o cindiu.

A fissura entre o eu e o mundo, seguida do estilhecimento ontológico, bem como da investida irônica do eu sobre o contexto, como se processa no poema em questão, ilustra bem o processo da construção de uma literatura irônica na modernidade. É nesse sentido que, conforme foi dito anteriormente, “Cocktail party” pode ser tomado como emblema da ironia romântica ou moderna voltada para o contexto.

A ironia moderna, tampouco a de Quintana, não se encerra na crítica ao contexto, vez que se dirige, também, ao próprio texto, numa *alternância constante de autocriação e auto-aniquilamento*, para lembrar novamente as palavras de Schlegel.

A ironia metalingüística em Quintana toma diversos referentes como alvo. Caso da tradição literária, com a qual rompe irônica e freqüentemente o poeta, de modo, como diria Octavio Paz (1984), a afirmar a tradição da ruptura moderna inaugurada pelos românticos. Caso da auto-ironia, através da qual o poeta se faz, ele próprio, objeto de derrisão, relativizando a si próprio. Caso do leitor, freqüente alvo de uma ironia que põe em cheque a verossimilhança da obra.

Ater-me-ei apenas à ironia metalingüística dirigida ao leitor, mais especificamente a um caso particular dessa ironia, aquele em que Quintana se dirige diretamente ao seu

leitor, recolocando em discussão a questão da destruição da verossimilhança empreendida pela literatura moderna, e dando uma sacudidela nos leitores que são, segundo palavras do próprio poeta, *por natureza dorminhocos* (Quintana, 1994, p.52).

Quintana, reiteradas vezes, dentro dos próprios textos, sobretudo nos de poema em prosa, volta-se para o próprio leitor e o evoca numa forma cara a Machado de Assis, chamando-o *leitor*, *querido leitor*, *incauto leitor*, *meu pobre leitor* e outras denominações que tais. Essa é, como praticamente todas as novas técnicas literárias, tão antiga quanto a própria literatura. Cervantes, precursor da moderna narrativa, faz dela largo uso no seu “Dom Quixote”, quando, em vários momentos, interrompe a narrativa propriamente dita e se volta para o leitor, endereçando-lhe questões críticas e observações. Mas se esta é uma técnica antiga da literatura, ela encontrou, entre os modernos, um terreno fértil para se proliferar. Isso porque os modernos, conscientes de que a obra de arte é outra coisa que a realidade propriamente dita, não se esmeram mais na tarefa de tentar criar, no leitor, a ilusão de que a sua arte seja a realidade. Então a literatura se faz representação, mais do que da realidade, dela mesma. Entre as modalidades dessa representação, está a invocação do leitor.

Isto de a literatura se fazer encenação dela mesma, metalinguagem, remonta aos textos primeiros da literatura. Muito antes de Górgias, Platão e Aristóteles problematizarem a literatura, já Homero o fazia dentro da sua épica. Há, por exemplo, uma passagem da *Odisséia* em que Ulisses se dirige elogiosamente ao poeta Demódocos e pede-lhe que cante a história do cavalo de Tróia. Mas se a metalinguagem se confunde com a própria origem da literatura, em nenhum outro momento da história ela foi praticada à exaustão como na modernidade, período em que a literatura faz questão de lembrar ao leitor que o que ele

está lendo é literatura, é ficção, período em que a poesia é, como o queria Schlegel (1987, p.62), simultaneamente *poesia e poesia da poesia*.

Toda poesia que é simultaneamente poesia e *poesia sobre a poesia* é irônica, porque, ao trazer em si uma teoria da criatividade poética, destrói a ilusão da realidade forjada pela arte, a verossimilhança. Ela denuncia a arte como arte, como artifício. Disso decorre utilizarem a metalinguagem como sinônimo para ironia romântica. Mas há um momento, há uma técnica metalingüística em que esta destruição da ilusão artística se faz mais patente, mais explícita, que é quando o artista interrompe a atmosfera artística e simula um diálogo com seu leitor.

Mario Quintana utiliza reiteradamente esta técnica metalingüística. Mas mais do que simular um diálogo com o leitor, o que ele faz, muita vez, é troçar do leitor, e o faz de uma maneira tal que a vítima da derrisão, apanhada de surpresa e sem ter direito à réplica, não consegue, senão, rir cumplicemente com o poeta de si própria. Também Machado de Assis, o precursor da moderna narrativa brasileira, era mestre nesta técnica. No capítulo CVI, de *Quincas Borba* (Assis, 1992, p.732), o leitor, depois de ter sido levado a acreditar, qual o protagonista Rubião, que Sofia se encontrava clandestinamente com Carlos Maria, fica sem entender uma ação de Sofia, que parece dizer o contrário daquilo que ele foi levado a pensar. É então que o *autor onisciente intruso* diz que é tudo calúnia de Rubião e do leitor, o qual, se *lesse com pausa*, não chegaria a essa opinião caluniosa. Situação semelhante vive o leitor de Quintana, quando, lá pelas tantas páginas de *A Vaca e o Hipogrifo*, é indagado de chofre: *Mas se a vida é tão curta como dizes/porque é que me estás lendo até agora?* (Quintana, 1983, p.34). Ou também quando lê este misto de auto-ironia e ironia dirigida ao leitor que é *O trágico dilema: Quando alguém pergunta a um autor o que este quis dizer, é*

porque um dos dois é burro (Quintana, 1994, p.39). Ou quando a *querida leitora* se depara com a definição de Tempo dada pelo poeta: *Coisa que acaba de deixar a querida leitora um pouco mais velha ao chegar ao fim desta linha*. Ou ainda quando o poeta diz para o fiel leitor que o acompanhou até a página 150 do *Caderno H: 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*.

Quer se volte para a própria literatura (tradição literária, a própria obra, o leitor) ou para o contexto, a ironia em Mario Quintana funciona, assim como a ironia artística de uma maneira geral, como desestabilizadora de valores estabelecidos; apresenta um tom cotidiano que a afasta da ironia dos românticos e uma alta carga lírica que a impede de se confundir com os poemas-piadas dos primeiros modernistas; e se faz presente em todos os seus livros, inclusive nos de poema em verso. É preciso considerar em separado cada um desses elementos caracterizadores do humor de Mario Quintana.

O humor tem o poder de desarrumar o aparentemente organizado, multifacetar o tido como absoluto, questionar verdades inquestionáveis, enfim, o humor, notadamente na sua versão artística, é freqüentemente colocado a serviço da libertação, tanto de valores estéticos canonizados quanto de valores morais, sociais. Daí Kierkegaard (1991) dizer que o *sujeito irônico é negativamente livre*, porque é livre da vinculação na qual a realidade dada mantém o sujeito, mas negativamente livre, pois não há nada que o segure.

A apologia que Mario Quintana faz da preguiça ao longo de sua obra é emblemática desse caráter da ironia. À preguiça, o poeta dedica um quarteto que diz assim: *Suave Preguiça, que do malquerer/E de tolices mil ao abrigo nos pões.../Por causa tua, quantas más ações/Deixei de cometer!*

(Quintana, 1989, p. 134). Diz que ela é a *mãe do progresso*. *Se o homem não tivesse preguiça de caminhar, não teria inventado a roda* (Quintana, 1994, p.47). E sentencia: *O que prejudica a minha preguiça prejudica o meu trabalho* (Quintana, 1994, p.182). Ponto máximo dessa apologia é o livro *Da Preguiça como Método de Trabalho*. Nesse livro, fazendo da preguiça o seu método de trabalho, o poeta se limita a transcrever, nas páginas introdutórias, vários textos de livros anteriores e que enaltecem a preguiça.

Mas este mesmo artista que enaltece a preguiça escrevia os seus poemas várias vezes para que eles dessem a impressão de que fossem escritos pela primeira vez (Quintana, 1994, p.121). Este mesmo artista deixou um valioso patrimônio poético que não pode ter sido construído por um preguiçoso. Este mesmo artista nos deu a melhor tradução brasileira de *À La Recherche du Temps Perdu*. A essa tradução se dedicou árduo e demoradamente, porque queria traduzir Proust à maneira de Proust, respeitando-lhe aqueles períodos que dão volta e meia na página. Sobre esse trabalho, dizia com humor que estava gostando tanto de fazê-lo que, se tivesse dinheiro, pagaria para que traduzissem Proust para ele.

A apologia que Quintana faz da preguiça não se trata de justificativa gratuita de um indolente. Em sua aparente gratuidade, ela encerra uma atitude irreverente, rebelde, contrária ao senso comum, o qual, por sua vez, é porta voz de um sistema que tem na submissão do homem ao trabalho uma das suas principais bases de sustentação. Liberto do senso comum e do sistema que ele reproduz, o poeta elogia a preguiça e, parodiando Marx, diz que *o ópio do povo é o trabalho* (Quintana, 1994, p.29). Ao que se poderia acrescentar, explicando: o trabalho massificado, alienado, em que o trabalhador não se reconhece, e que se difere do trabalho artístico, em que o homem imprime a sua marca e nele se reconhece como reconhece a humanidade.

O que Quintana faz com a preguiça e o trabalho é exemplar do que ele faz com quase todos os valores, sociais, morais, estéticos, inclusive os instaurados por ele próprio. Desconfiado de toda verdade assentada como o é o humorista, ele os desloca, os relativiza, os desvela, de modo a levar o leitor a questionar a certeza encerrada por esses valores.

Até aqui, o humor em Mario Quintana foi enfocado dentro do quadro mais abrangente da ironia moderna. Mas o humor quintaneano apresenta tonalidades próprias que o distingue tanto da ironia romântica, como a praticaram os românticos, quanto dos poemas-piadas da vanguarda modernista. É um riso inconfundível, que se afasta daquele dos românticos na medida em que se aproxima, à maneira dos modernistas de 22, do cotidiano, do prosaico e se enche de amor pelo simples. Mas é um riso que se afasta daquele tom agressivo dos primeiros modernistas e se faz mais lírico e mais terno.

Mario Quintana escreve em um momento em que a modernidade literária já havia passado por várias revoluções. Em uma dessas revoluções, empreendida, no Brasil, pelos primeiros modernistas, uma das principais conquistas foi a poetização do cotidiano, de modo que é nas coisas e nos acontecimentos que compõem a *vida besta* de todo dia, na linguagem simples, direta e despida de qualquer afetação e no ritmo prosaico que o poeta vai desentranhar a matéria, a linguagem e o ritmo de sua poesia. Quintana se vale, como poucos, dessa conquista, de modo que o seu humor entra no *bulício do cotidiano*, sabe ao *ritmo da rua*, remete às pequenas coisas e acontecimentos diários.

Cotidianizado, o humor se revela em um estilo mais simples, que nada deixa a desejar em espírito e caráter à ironia romântica. Assim, com a cotidianização do humor, não desaparece a crítica às instituições, sejam elas sociais, religiosas ou estéticas, tão cara à ironia romântica. Essa

crítica apenas se faz de maneira mais sutil, poética, em quadros extremamente pedestres, como o que se segue:

Pequenos tormentos da vida

De cada lado da sala de aula, pelas janelas altas, o azul convida os meninos, as nuvens desenrolam-se, lentas, como quem vai inventando preguiçosamente uma história sem fim... Sem fim é a aula: e nada acontece, nada... Bocejos e moscas. Se ao menos, pensa Margarida, se ao menos um avião entrasse por uma janela e saísse pela outra! (Quintana, 1989, p.89)

Em uma sala de aula em que a vida é entrevista pela janela e a aula se faz de *bocejos e moscas*, Margarida, tal qual *le cancre*, de Prévert, e diferentemente dos meninos prodígios, diz sim à vida e não ao professor ao desejar insolitamente que, ao menos, *um avião entrasse por uma janela e saísse pela outra*. No desejo insólito da menina, na sua deliciosa rebeldia, pode-se ler a rebeldia do poeta contra uma instituição educacional que se torna um pequeno tormento, que bane a vida, a inventividade e apenas uniformiza e coletiviza. Na rebeldia do poeta a essa instituição, uma metonímia da sua irreverência frente a todas as instituições, de qualquer ordem. Irreverência que, desenhada em uma cena pedestre, afasta-se da investida irônica dos que ainda não tinham vivido a revolução que desentranha o poético das coisas mais prosaicas, mais cotidianas.

Como os nossos poetas de 22, Mario Quintana faz a combinação certa de humor e cotidiano, mas, diferentemente da maioria deles, não adere à paródia eminentemente

combativa, à ironia mordaz que dá o tom de seus poemas-piadas. Desvinculado da linguagem agressiva da vanguarda dos anos 20, seu humor alia-se a uma forte densidade lírica e se faz *uma ironia do coração, uma ironia plena de amor, a grandeza plena de ternura pelo que é pequeno* (Mann apud Behler, 1997, p.56), de modo que humor cotidiano e amor pelo cotidiano, lirismo e ludismo, ironia e ternura definem os entretons singulares com que a ironia romântica se apresenta no discurso literário de Mario Quintana.

Essa combinação de humor, lirismo e cotidiano vai se fazer presente em todos os livros de Quintana. Assim, ainda que se possa falar que, por exemplo, em *Caderno H*, sejam mais flagrantes as notas de humor ou, em *Canções*, as notações líricas, em nenhum livro o poeta prescinde do humor ou do lirismo. Entretanto, a crítica frequentemente tende a circunscrever o humor quintaneano aos livros de poema em prosa ou a *Espelho Mágico*, talvez por nesses livros ele se manifestar de maneira mais explícita, e a desconsiderar a sua presença em obras como *A Rua dos Cataventos* e *Canções*.

Um texto como o que se segue, extraído de *Canções* – o livro mais musical, mais leve e mais lírico de Mario Quintana – é exemplar de como o humor, ainda que seja um humor entrevistado em filigranas, assinala todo o discurso quintaneano, mesmo os momentos de maior lirismo:

Canção para uma valsa lenta

Minha vida não foi um romance...
Nunca tive até hoje um segredo.
Se me amas, não digas, que morro
De surpresa... de encanto... de medo...

Minha vida não foi um romance,
Minha vida passou por passar.

Se não amas, não finjas, que vivo
Esperando um amor para amar.

Minha vida não foi um romance...
Pobre vida... passou sem enredo...
Glória a ti que me enches a vida
De surpresa, de encanto, de medo!

Minha vida não foi um romance...
Ai de mim... Já se ia acabar!
Pobre vida que toda depende
De um sorriso... de um gesto... um olhar...(Quintana,
1989, p.53)

Quintana diz que escreveu essa canção para consolar postumamente *aquelas velhinhas que apareciam antigamente nos lares a vender rendas e bordados* e diziam, *depois de uma pausa e um suspiro: 'A minha vida é um romance'* (Quintana, 1983, p.106). No consolo do poeta, a ironia de uma vida que, como a da maioria dos homens modernos, não é marcada por muitos dramas, grandes conflitos e infortúnios. Uma vida que não deixa uma história como o romance, mas um certo ar, um clima, uma presença apenas. Vida de uma harmonia tão sutil, tão simples e tão lenta, que não daria um romance, mas sim, uma valsa lenta.

Assim como nesse texto de *Canções*, o humor se faz presente em todos os livros de Mario Quintana, não apenas nos de poema em prosa. Um humor pedestre, leve e lírico que, ainda que se inscrevendo na tradição moderna e modernista, dissipa tanto o pesadume da ironia romântica quanto o tom agressivo do poema-piada da vanguarda e torna inconfundível o riso quintaneano no festival de gargalhada da modernidade.

Bibliografia

- BEHLER, Ernst. *Ironie et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- KIERKEGAARD, S.A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- QUINTANA, Mario. *A cor do invisível*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1994.
- _____. *Apontamentos de história sobrenatural*. Porto Alegre: Globo, 1987.
- _____. *A vaca e o hipogrifo*. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- _____. *Baú de espantos*. 5. ed. São Paulo: Globo, 1994.
- _____. *Caderno H*. Porto Alegre: Globo, 1994.
- _____. *Da preguiça como método de trabalho*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- _____. *Esconderijos do tempo*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- _____. *Poesias*. 8. ed. São Paulo: Globo, 1988. (reunião dos cinco primeiros livros publicados por Mario Quintana: *A rua dos cataventos, Canções, Sapato florido, Espelho mágico e Aprendiz de Feiticeiro*)
- _____. *Porta giratória*. São Paulo: Globo, 1988.
- _____. *Preparativos de viagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- _____. *Velório sem defunto*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.
- ROSENFELD, Anatol, GUINSBURG J. Um encerramento. In: GUINSBURG J. (Org.) *O romantismo*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p275-93.

SCHELEGEL, Friedrich. Fragmentos do Athenaeum (Excertos). In: LOBO, Luzia (Tradução, seleção e notas). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.