

Fora da poesia não há salvação

Uma hermenêutica literária da poesia de Mario Quintana à luz da *via negativa*

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät
der Universität Passau

vorgelegt von
Vinicius Mariano de Carvalho

betreut durch Prof. Dr. Klaus Dirscherl
Lehrstuhl für Romanische Literaturen und Kulturen

Fora da poesia não há salvação
Uma hermenêutica literária da poesia de Mario
Quintana à luz da *via negativa*

Vinicius Mariano de Carvalho

Sumário

1 – Introdução – Mario Quintana, a poesia e a religião	4
1.1 – Das várias maneiras de se relacionar Religião com Literatura	10
1.1.1 - Teologia e literatura	13
1.1.2 - Bíblia e literatura	15
1.1.3 - Fenomenologia da Religião e Literatura	20
1.1.4 – Poesia e mística	22
1.2 - Método Hermenêutico – ponte entre religião e literatura	24
1.3 - A “desconstrução” como um tipo de hermenêutica da <i>via negativa</i> .	34
 2 - Trajetória poética de Mario Quintana	 39
2.1 – Biografia de Mario Quintana	40
2.2 - Contextualização de Mario Quintana no Modernismo brasileiro	49
2.3 - <i>A impura linguagem dos homens</i>	70
2.4 - Olhares críticos sobre Mario Quintana.	89
 3 – <i>Via Negativa</i> – interface entre a modernidade, a religião e a poesia.	 102
3.1 - A modernidade e o modernismo.	104
3.2 – A poesia no modernismo literário e além.	110
3.3 – A Teologia Negativa, a mística e a poesia	115

3.3.1 – As origens do discurso teológico apofático – A Antiguidade Clássica.	116
3.3.2 - A Teologia apofática cristã	117
3.3.3 – Teologia Negativa e mística	127
3.4 - Quando a mística encontra a poesia: <i>via negativa</i> como poética	133
3.5 – O encontro da Teologia Negativa com a pós-modernidade.	145
3.5.1 – A semelhança que faz a “Diferença”	149
3.5.2 – Uma possibilidade de uma leitura religiosa na pós-modernidade.	153
4 – Uma hermenêutica negativa da poesia de Mario Quintana	157
4.1 – Quando o poeta (não) fala de Deus e da religião.	159
4.2 – <i>Fora da poesia não há salvação</i>	171
5 – Conclusão	187
6 – Referências Bibliográficas	195
6.1 – Obras de Mario Quintana	195
6.2 – Bibliografia Geral	196
7 – Versicherung	205

1 – INTRODUÇÃO

Esta tese tem como objetivo primeiro elaborar uma análise da obra de Mario Quintana que procure, hermeneuticamente, depreender o que e como este poeta fala da religião. Pretende-se buscar na obra poética de Mario Quintana, um poeta que cronologicamente está situado no modernismo brasileiro, uma maneira, também resultado da modernidade, de se falar poeticamente da religião.

Uma primeira pergunta que se apresenta após esta declaração de intenções é: por que a escolha da poesia de Mario Quintana para esta tese e principalmente, por que procurar na mesma algum rastro de religioso?

O que primeiro deve ser ressaltado é que nos primeiros contatos com a obra de Mario Quintana, seja simplesmente como um leitor apreciador, seja como pesquisador de sua obra, desperta o interesse a maneira como Quintana trata temas afeitos ao discurso religioso. Em praticamente todas as suas obras há alguns poemas que refletem um falar da religião, de Deus, do sagrado, ou de temas religiosos. Esta sua visível aproximação ao religioso abre diversas questões que motivam estes estudo, pois ao mesmo tempo em que o poeta cede a achegas religiosas, recusa com veemência ser enquadrado em um discurso religioso específico. Este é um primeiro ponto a ser considerado.

O segundo ponto é que é surpreendente, durante a pesquisa bibliográfica da fortuna crítica de Mario Quintana, o fato de que, a despeito de existirem poucos estudos acadêmicos de sua obra, muitos destes versam sobre algum aspecto religioso de sua poesia¹. Há desde estudos que simplesmente procuram evidenciar sua maneira inusitada de tratar da religião, até investigações que procuram buscar um confessionalismo camuflado de Quintana, ou mesmo de uma teologia sistemática em sua poesia.

Não há, todavia, nenhum estudo aprofundado que procure perceber como é possível buscar algo de religioso dentro da compreensão deste termo a partir da modernidade filosófica, e principalmente em um poeta do qual se pode dizer que,

¹ Uma revisão bibliográfica profunda sobre Mario Quintana é realizada no capítulo 2.4 desta tese.

biograficamente falando, não professava nenhum credo religioso e que em sua obra recusa dogmatismos e trata de ser o mais heterodoxo possível quando fala da religião ou de temas religiosos, ao mesmo tempo em que não esconde uma maneira de expressar uma “religião sem religião”. Este é o principal motivo para esta inventiva na obra de Mario Quintana nesta tese de doutorado: analisar o rastro do religioso em um poeta não religioso, no sentido confessional do termo, e também notar qual procedimento analítico é viável em um contexto de secularização e de crítica da religião, como o é a pós-modernidade.

O caminho que será percorrido nesta tese inicia com uma contextualização de Mario Quintana dentro do movimento modernista brasileiro, uma vez que sua produção se encontra dentro deste período. Sua obra será situada tanto no aspecto cronológico do movimento, quanto na significação estética de sua poética. Uma discussão sobre a maneira particular de ser moderno, encontrada na poesia de Mario Quintana, norteará o estudo e apontará para algumas projeções, principalmente aquelas ligadas à sua relação com a religião. Para este fim, procede-se no capítulo 1 a revisão da produção poética de Quintana, desde seu primeiro livro, até sua obra póstuma *Água*, percebendo-se como o poeta se enquadra na moderna poesia brasileira e o que faz de original em cada obra, bem como acentuando-se o caminho estético seguido pelo poeta. Uma revisão da fortuna crítica da obra de Quintana também tem lugar neste primeiro capítulo, notando o papel que a crítica literária reserva a sua produção poética e principalmente, atentando para os já mencionados estudos de sua obra que evidenciam seu caráter religioso, ou que procuram encontrar nela um tipo de discurso afeito à religião.

O segundo capítulo se ocupará de delimitar os fundamentos do caminho analítico seguido na tese e os pressupostos seguidos para a interpretação religiosa da obra de Quintana. Uma vez situada a produção poética de Quintana dentro do movimento literário denominado modernista, é o momento de perceber que relações este movimento tem com as questões trazidas pelas reflexões da Modernidade Filosófica e também com a religião dentro deste quadro.

Acercando-se das bases teóricas do modernismo, percebe-se que este foi possível quando o sujeito criativo se viu livre de padrões metafísicos e religiosos

pré-definidos bem como da servilidade a regras que determinavam o que era arte. O homem se viu autônomo, livre de esquemas externos impostos. Dentro de um esquema religioso que via o homem meramente como uma ferramenta do plano divino, por exemplo, a originalidade artística seria colocada como impossível ou, no mínimo, blasfema. Dentro da estrutura intelectual surgida após o Iluminismo (*Aufklärung*), baseada na autonomia humana, a originalidade se torna um padrão de julgamento de qualidade em arte. Em outras palavras, as estruturas de identidade textual modernistas estão conectadas às hipóteses, conjecturas e reflexões concernentes à subjetividade e à metafísica, que são, em última instância, categorias filosóficas.

Tomado como crítico antes de afirmativo, o modernismo continua, literariamente, as principais questões metafísicas da modernidade - verdade, realidade, sujeito, linguagem - e o faz questionando os limites do conhecimento humano acerca destes conceitos. A grande contribuição da literatura modernista, e mais especificamente da poética, a esta crítica está em elaborar uma reflexão da linguagem, considerando sua estrutura, limites e capacidades, especialmente no que tange ao aspecto lingüístico da relação significado/significante em termos de um conteúdo metafísico.

A poesia, em especial, é onde a crítica da linguagem encontra melhor meio de expressão no modernismo. A linguagem dos poemas modernistas vai além do efeito meramente estético. A questão fundamental que o modernismo, e em especial a poética modernista, traz é uma crítica da linguagem dentro da própria linguagem. Quando opera esta crítica, a poética, no entanto, dá um passo além e começa a desconstrução dos pilares da própria Modernidade, que lhe serviram de base, pois inicia a crítica da capacidade da linguagem de exprimir o sujeito, o ser, metafisicamente falando. A poesia modernista, portanto, e a poesia de Mario Quintana em especial, de certa forma já inicia um rompimento metafísico, marca do que se chama de pós-modernidade. Em outras palavras, a poesia modernista faz germinar em si mesma a própria crítica da modernidade e do sujeito, ontologicamente falando.

Para se encontrar o ponto chave de análise, este capítulo avança até os elementos da crítica literária pós-estruturalista, principalmente no que tange aos

escritos de Jacques Derrida. Tendo em foco a linguagem, Derrida discute que o tradicional, ou metafísico, meio de leitura constrói um grande número de falsas suposições acerca da natureza mesma do texto. Um leitor tradicional acredita que a linguagem é capaz de expressar idéias sem mudá-las e que o autor do texto é a fonte de seu significado. Na proposição de leitura de Derrida essas suposições são subvertidas e também a idéia de que o texto tem um único campo de significação é confrontada. Assim, Derrida multiplica o número de interpretações legítimas de um texto, uma vez que focaliza não apenas as idéias e argumentos centrais dos textos, mas as metáforas marginais e outros recursos retóricos às vezes despercebidos. Essas considerações formam o ponto de partida para a chamada teoria desconstrucionista.

Curiosamente, esta crítica desconstrucionista conduz a um tipo extremo de linguagem ao criticar a própria linguagem, muitas vezes utilizando recursos apofáticos para falar e com isso se aproxima formalmente de um tipo de discurso religioso chamado Teologia Negativa, inclusive apontando esta como alternativa de se falar da religião na pós-modernidade. Aqui se chega a um ponto central para esta tese, que é onde vemos que se encontra a possibilidade de uma aproximação da religião com a literatura na pós-modernidade: a questão do discurso negativo como estratégia literária e como discurso religioso possível em um mundo de crise da linguagem e também dos conceitos religiosos afirmativos e dogmáticos.

Para melhor explicitar esta aproximação, esboça-se um breve histórico da teologia negativa e do discurso apofático no pensamento ocidental, mostrando-se como se opera essa forma de discurso e quais os principais autores que se valeram dele em suas formulações na filosofia, na teologia e na mística. O passo seguinte, para se operar a transposição da compreensão deste discurso do religioso ao poético, é analisar certos textos de místicos que se valem do discurso apofático, ressaltando o aspecto literário destes textos, os recursos de linguagem poética mais notáveis neste tipo de escritura, apontando assim o quanto estes são poéticos. Com isso é possível se notar, textualmente, qual aproximação há entre a modernidade, o discurso apofático e a poesia.

A conclusão deste capítulo é que a via negativa é, de certa forma, o caminho encontrado para a sobrevivência de algo de religioso na pós-

modernidade, uma vez que este discurso não é afirmativo, mas aberto, desconstruidor e desconstruído. Nota-se também que este tipo de discurso não é uma exclusividade da pós-modernidade, uma vez que já estava presente na tradição mística desde há muito tempo e encontrou seu melhor canal de expressão na poesia, que, por suas características intrínsecas, se presta mais a falar desvelando e não revelando. Na pós-modernidade o que se acentua é a compreensão da poesia por si mesma, que avança para o extremo da expressão, chegando a uma liminaridade formal e também metafísica.

Com isso, compõem-se os elementos que irão constituir o caminho interpretativo de aproximação entre religião e literatura nesta tese. Constrói-se assim um quadro hermenêutico com o qual se analisará o religioso na poesia de Quintana, empreendimento que ocupa o terceiro capítulo da tese. Uma vez tendo já situado no primeiro capítulo a produção de Quintana na literatura brasileira, notado sua aproximação não ortodoxa à religião, percebido sua postura poética também avessa a categorizações, e também, no segundo capítulo, percebido os caminhos percorridos pela poética modernista no que diz respeito a sua concepção filosófica e o ponto de apofatismo a que chegou, especialmente atento para sua aproximação com o religioso via este modelo negativo, parte-se no terceiro e último capítulo para a leitura de alguns poemas de Quintana dentro desta perspectiva negativa.

Neste sentido, aponta-se, na leitura e análise de Quintana, como a poesia se apresenta como um discurso apropriado para se falar de Deus, ou do sagrado na pós-modernidade, pois esta poesia, por ser apofática, desconstrói, como a teologia negativa, o discurso sobre Deus e se apresenta como uma crítica à essencialidade, tema comum da pós-modernidade. Desta forma, propõe-se um novo referencial para a leitura da obra de Mario Quintana. Já que reconhecidamente religiosa para a crítica, esta poesia pode, com esta análise, ser percebida como parte do discurso religioso da pós-modernidade, e não mais como uma teologia afirmativa. É, de certa forma, uma elaboração de uma poética da mística pós-moderna, uma mística sem Deus, sem essencialidade, bem a propósito da pós-modernidade. Ou ainda, dito de outro modo, nota-se como a

poesia de Quintana porta rastros de um religioso não expresso catafaticamente, não formulável em um discurso afirmativo.

A leitura é inédita da poesia de Quintana e também pode ser aplicada a poética modernista em geral, pois responde à reaproximação não ortodoxa ao religioso após a secularização iluminista, bem como se constrói baseada em aspectos da crítica desconstrucionista da literatura, fundamentalmente apofática e negativa. A tese dialoga assim, literatura e religião, mais especificamente poesia e religião na pós-modernidade.

Cabem neste momento dois aprofundamentos metodológicos. O primeiro deles é uma explicitação maior de como esta tese se insere dentro dos estudos de Religião e Literatura. Para isto no tópico 1.1 e seus sub-tópicos serão apresentados os principais estudos e maneiras de relação entre religião e literatura, notando-se suas especificidades e em qual destes modelos se situa esta tese.

O segundo aprofundamento metodológico é o que se refere ao porquê da escolha de um método hermenêutico para esta leitura. Para isso, os tópicos 1.2 e 1.3 tratarão de delinear a aproximação deste método tanto da literatura quanto da religião. Para uma melhor formulação das razões para a escolha deste método, inicia-se procedendo a uma visão panorâmica histórica do método hermenêutico e seu dialogismo com a religião até chegar ao estatuto de método por excelência das *Geisteswissenschaften*. Neste ponto, veremos como a compreensão dos princípios da hermenêutica atinge uma situação de crítica a seus próprios fundamentos, caminhando assim para a possibilidade de, ainda que aparentemente paradoxal, uma hermenêutica desconstrucionista. Chega-se com isso, por fim, a quais instrumentos hermenêuticos presentes na crítica desconstrucionista nos permitem acercar da obra de Mario Quintana com vistas a ressaltar seu aspecto apofático quando trata da religião.

1.1 – Das várias maneiras de se relacionar religião com literatura

Relações entre religião e literatura não são novidades nem para o universo da religião, nem para o da literatura. No mundo clássico chegavam a ponto de se confundirem e foi pela pena de autores da Antigüidade, como Platão, Homero, Virgílio, Ovídio, que muito da religião greco-romana sobreviveu ao seu próprio fim como sistema de crença e explicação do mundo. E não é exagero afirmar que as estruturas cosmológicas desta religião ainda fecundam o pensamento ocidental, não apenas no campo da literatura, mas também nas artes em geral e nas ciências².

Ainda na literatura, é importante estar atento às obras fortes do cânon literário ocidental e o poder religioso destas, ou melhor dizendo, o poder que estas obras têm de operar com um discurso religioso, com um imaginário religioso, muitas vezes marcando contundentemente este universo e forjando literariamente um visão religiosa. Assim o foram *O Paraíso Perdido*, de John Milton, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, por exemplo, que reorganizaram, de forma literária, certas concepções religiosas³.

Assim como não é nova esta relação de dupla troca entre a religião e a literatura, com uma fecundação mútua que permite tanto à literatura falar da religião⁴ como ao mesmo tempo ser inspirada por ela, e vice-versa, também os estudos acerca da relação entre religião e literatura não são mais novidade no meio acadêmico. Análises literárias de textos sagrados e leituras teológicas de

² Seria exaustivo citar a quantidade de literatura produzida no ocidente tendo como referencial os mitos clássicos, as óperas que tratam de histórias míticas greco-romanas, as obras de artes plásticas que se inspiram no imaginário da religião da antiguidade. E ainda, no campo da ciência humana, o elaborado mapa das estruturas psíquicas de Freud, muito fundado na mitologia, seguido da tipologia humana de Jung, também calcado nos mitos clássicos.

³ Cf. BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas. Poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

⁴ E aqui este verbo falar guarda em si o sentido de expressar, comentar, analisar, criticar, elogiar, descrever, afirmar, negar, enfim, qualquer forma discursiva.

obras literárias procuram dar conta de uma relação incontestável entre a literatura e a religião. Entre as possíveis maneiras de se abordar esta relação, algumas já se encontram academicamente solidificadas e permitem uma aproximação metodologicamente definida, muitas vezes lendo de maneira inusitada os textos literários, ressaltando nestes novas possibilidades hermenêuticas, bem como conduzindo a uma compreensão do religioso dentro de perspectivas literárias. Com isso se poderia falar da existência de uma expressão literária do religioso e também de possíveis leituras religiosas de obras literárias.

Começemos com uma visão panorâmica sobre as possíveis formas de se relacionar Religião com literatura para que se saiba qual a perspectiva de aproximação entre estas duas que se pretende nesta tese.

Quando se fala em “leitura religiosa” é possível concebê-la de diferentes formas. Uma delas, aquela que talvez mais se aproxime de um senso comum, é a que considera a maneira como se lê os textos sagrados de alguma religião, como os cristãos lêem a *Bíblia*, os judeus a *Tanach*, os islâmicos o *Corão*, os Hindus os *Vedas*, os mórmons o *Livro de Mórmon*, etc. Este tipo de leitura religiosa é, desde o princípio, comprometida com uma doutrina e em geral com uma interpretação estabelecida como correta e da qual não se pode escapar sob pena de incorrer-se em heresia ou apostasia.

Outra concepção, próxima da primeira, é a dos crentes que, lendo textos não especificamente sagrados, procuram nestes elementos significativos para sua experiência de fé e em acordo com sua doutrina, o que poderia ser chamado de leitura teológica. Em tempos recentes o episódio da condenação do escritor iraniano Salman Rushdie por autoridades religiosas do Islã após a publicação de sua obra *Os Versos Satânicos*⁵, mostra bem ao que pode conduzir uma leitura de uma obra literária sob um viés doutrinário religioso comprometido, que não consegue ver a literatura por ela mesma.

Uma terceira forma ainda de se conceber uma “leitura religiosa” de textos seria considerar como tal qualquer leitura que procure depreender aspectos

⁵ RUSHDIE, Salman. *Os Versos Satânicos*. São Paulo, Companhia das Letras: 1998.

existenciais de questões relativas à “nossa preocupação última”⁶, uma leitura aconselhativa portanto. Talvez um pouco como fazem leitores de Paulo Coelho, que procuram em suas obras uma certa experiência literário-religiosa que lhes dêem respostas existenciais.

Pode-se, no entanto, recusar a proposição de uma “leitura religiosa” de textos literários alegando-se que, qualquer que fosse a perspectiva dessa leitura, ela estaria comprometida com um pré-condicionamento da fé (ou da descrença) do leitor, o que inviabilizaria uma análise isenta de uma concepção teológica ou eclesiológica.

Uma outra possibilidade de “leitura religiosa” de obras literárias, diferente das anteriores, é a análise de como a literatura pode portar em seu discurso, construído com a linguagem humana, rastros de um sagrado, compreendido aqui, na linha fenomenológica de Mircea Eliade, como a “manifestação de algo de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte do nosso mundo “natural”, “profano”.⁷ E aqui é importante ressaltar que não se procura, através desta visão fenomenológica, tomar a literatura como um texto sagrado, ou encontrar nela verdades teológicas, enfim, não se quer ver na literatura uma explicação profunda de uma crença ou um compromisso de fé. O ponto de partida para este tipo de leitura religiosa é justamente o reconhecimento da capacidade da literatura de superar a linguagem e desta forma desvelar o que está além da linguagem, leia-se aqui, o sagrado. Assim, fenomenologicamente falando, a leitura religiosa da literatura é possível se se reconhece que o sagrado “existe no domínio exclusivamente religioso”⁸, portanto, qualquer leitura que se queira estabelecer deste sagrado é uma leitura religiosa, mesmo não atrelado a nenhuma teologia ou doutrina sistematizada em específico.

⁶ Estou utilizando aqui o conceito do teólogo Paul Tillich (1886-1965) de “nossa preocupação última” como “aquilo que determina nosso ser ou não-ser”, ou seja, o que pode ser uma ameaça ou não à nossa existência, não nossa existência temporal e espacial, mas do nosso ser enquanto humano. Cf. TILLICH, Paul. *Teologia sistemática*. Sinodal; Paulinas: São Leopoldo; São Paulo. 1984. p. 22.

⁷ Cf.: ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 17.

⁸ OTTO, Rudolf. *O sagrado*. São Paulo: Imprensa Metodista, 1985. p 11.

1.1.1 - Teologia e literatura

Os estudos de Teologia e Literatura procuram basicamente destacar o poder ou capacidade teológica da literatura, notando como certos discursos literários são capazes de articular temas específicos e autenticamente teológicos. A literatura é vista como possível portadora de conteúdos teológicos. Essa relação pode ser estabelecida considerando-se a teologia como uma reflexão da experiência vivida e a literatura como uma forma possível da expressão dessa mesma experiência. Nesta perspectiva a literatura é um registro privilegiado da experiência teológico-espiritual de uma comunidade de fé.

Sendo assim, a leitura teológica de obras literárias se faz aplicando-se métodos teológicos para ler conteúdos teológicos nas obras, que passam a ser um objeto formal de estudo. O texto literário é visto como portador de reflexão teológica.

Um bom exemplo dessa abordagem de estudo pode ser encontrado na revista de teologia *Concilium*, número 115, de 1976, inteiramente dedicada a este tema. Nela se discute o poder teológico da literatura, apoiando-se particularmente nos escritores de expressão francesa como Bernanos e Julien Green.⁹ Nos estudos desta revista procura-se sempre ressaltar o conteúdo teológico fundamentador da expressão literária nestes autores, ou seja, procura-se ver a teologia que os conduz quando falam de Deus, ou de assuntos religiosos. Outro exemplo, mais recente e sobre a literatura brasileira é a obra de Antônio Manzatto¹⁰, *Teologia e literatura, reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. Neste livro o autor procura apresentar de que forma a teologia tem algo a oferecer à literatura e o que a literatura pode oferecer à teologia a partir dos romances de Jorge Amado, principalmente no que concerne a uma antropologia teológica.

⁹ Cf.: *Revista Concilium*. Petrópolis, 115 (5), 1976. Teologia Fundamental.

¹⁰ MANZATTO, Antonio. *Teologia e literatura, reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

De expressão alemã, ressaltam no campo da teologia e literatura os estudos de Dorothee Sölle¹¹, Karl-Josef Kuschel¹² e Paul Konrad Kurz¹³, os três com estreita vinculação a uma maneira de produzir interpretações e leituras literárias que conduzem a uma leitura da literatura como expressão de um universo religioso teologal. Seus estudos trazem à tona questões fortes da literatura e da teologia, como a crise religiosa da modernidade, o debate teológico sobre a morte de Deus, e outras questões existenciais contemporâneas. Também ressaltam o aspecto marcante para a literatura a vivência do Holocausto e quais questões religiosas este trouxe para o discurso literário.

¹¹ SÖLLE, Dorothee. *Das Eis der Seele spalten*. Mainz: Grünewald, 1996.

¹² KUSCHEL, K.J. “*Vielleicht hält Gott sich einige Dichter*”. Mainz: Grünewald, 1991. *Gottes grausamer Spaß*. Düsseldorf: Patmos, 2002.

¹³ KURZ, P. K. *Gott in der modernen Literatur*. München: Kösel, 1996.

1.1.2 - Bíblia e literatura

Ainda dentro de uma perspectiva teológica é importante apontar os estudos literários da Bíblia que se propõem, através de métodos da teoria literária, a analisar os diversos livros bíblicos, levando em conta seus diferentes gêneros e suas estratégias discursivas.¹⁴ A propósito, o estudo da interpretação bíblica esteve sempre extremamente relacionado ao da interpretação literária. Esta relação se deve fundamentalmente ao convívio hermenêutico que aproxima a Bíblia da literatura desde os Pais da Igreja na teologia cristã até os mais recentes estudos de hermenêutica. Sobre isso, trataremos mais profundamente ainda na introdução desta tese.

Uma outra perspectiva de relação entre religião e literatura está naqueles estudos onde Deus é considerado um personagem literário e assim analisado. Dentre esses pode-se citar a obra de Harold Bloom¹⁵ (*Abaixo as verdades sagradas*) na qual é feita uma análise das características do personagem Deus na tradição javista, pois, segundo Bloom, para se entender o Deus dessa tradição faz-se necessária uma “sensibilidade literária”; e de Jack Miles¹⁶ (*Deus: uma biografia*) onde a *Tanach* é lida como obra literária e Deus, em sua existência literária como um personagem, é visto como obra-prima da literatura mundial.

Há ainda uma grande quantidade de obras literárias que se inspiraram na Bíblia e que, nos mais diversos gêneros, recontaram literariamente as escrituras sagradas, capturando em seu conteúdo o material poético, os enredos ou as tramas e construindo assim uma literatura intertextual profunda, ora acentuando, ora criticando as escrituras, e que exigem do leitor uma aproximação à Bíblia para estabelecer o dialogismo interpretativo. Neste sentido chama a atenção estudos

¹⁴ Cf.: RYKEN, Leland. *How to Read the Bible as Literature*. Grand Rapids, Michigan: Zondervan, 1984 e RYKEN, Leland e LONGMAN III, Tremper (eds). *A Complete Literary Guide to the Bible*. Grand Rapids: Zondervan, 1993.

¹⁵ BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

¹⁶ MILES, Jack. *Deus: uma biografia*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

como o organizado por Bertram Kircher, *Die Bibel in den Worten der Dichter*¹⁷, no qual se encontra um levantamento, desde a Idade Média, da presença da Bíblia na poesia de expressão alemã, notando como na linguagem dos poetas o texto bíblico ganha uma outra tonalidade e atualidade. A produção literária de língua portuguesa ainda aguarda estudos como esse.

O diálogo da literatura com a Bíblia pode se dar de várias formas. Desde a paráfrase do texto bíblico, como neste singelo soneto camoniano, que ao gosto humanista recupera a idílica história de Jacó, Lia e Raquel:

Sete anos de pastor Jacob servia
Labão, pai de Raquel, serrana bela;
mas não servia ao pai, servia a ela,
e a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,
passava, contentando-se com vê-la;
porém o pai, usando de cautela,
em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos
lhe fora assi negada a sua pastora,
como se não a tivera merecida,

Começa de servir outros setes anos,
dizendo: - Mais servira, se não fora
para tão longo amor tão curta a vida.¹⁸

Até elaborações mais profundas de intertextualidade como no poema *Operário em Construção* de Vinicius de Moraes. Este poema, que poderia ser chamado de arte engajada visto seu conteúdo fortemente contestador de um *status quo* social, apresenta uma intertextualidade bíblica ímpar. A percepção e compreensão dessa intertextualidade conduzem a uma aproximação privilegiada do poema e projeta suas significações, ao mesmo tempo que sua leitura funciona como uma interpretação, ou representação, do texto bíblico, já que se vale não

¹⁷ KIRCHER; Bertram (Org.). *Die Bibel in den Worten der Dichter*. Freiburg: Herder, 2005.

¹⁸ CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. p. 168.

apenas da forma do texto bíblico reconhecido pela intertextualidade, mas também do conteúdo da escritura. Ainda que um pouco longo, o poema merece a citação:

“Era ele que erguia casas
onde antes só havia chão.
Como um pássaro sem asas
ele subia com as casas
que lhe brotavam da mão.
Mas tudo desconhecia
de sua grande missão:
não sabia por exemplo,
que a casa de um homem é um
templo,
um templo sem religião.
Como tampouco sabia
que a casa que ele fazia,
sendo a sua liberdade,
era a sua escravidão.
De fato, como podia
um operário em construção
compreender por que um tijolo
valia mais do que um pão?
Tijolos ele empilhava
com pá, cimento e esquadria.
Quanto ao pão, ele comia.
Mas fosse comer tijolo...
E assim o operário ia,
com suor e com cimento,
erguendo uma casa aqui,
adiante um apartamento;
além uma igreja, à frente
um quartel e uma prisão:
prisão de que sofreria
não fosse eventualmente
um operário em construção.
Mas ele desconhecia
esse fato extraordinário:
que o operário faz a coisa
e a coisa faz o operário.
De forma que, certo dia,
à mesa, ao cortar o pão,
o operário foi tomado
de uma súbita emoção
ao constatar assombrado
que tudo naquela mesa
- garrafa, prato, facão -

era ele quem os fazia!
Ele, um humilde operário,
um operário em construção.
Olhou em torno: gamela,
banco, enxerga, caldeirão,
vidro, parede, janela,
casa, cidade, nação!
Tudo, tudo o que existia
era ele quem o fazia!
Ele, um humilde operário
um operário que sabia
exercer a profissão.
Ah! Homens de pensamento,
não sabereis nunca o quanto
aquele humilde operário
soube naquele momento!
Naquela casa vazia
que ele mesmo levantara,
um mundo novo nascia
de que sequer suspeitava.
O operário emocionado
Olhou sua própria mão
sua rude mão de operário
de operário em construção.
E olhando bem para ela
teve um segundo a impressão
de que não havia no mundo
coisa que fosse mais bela.
Foi dentro da compreensão
desse instante solitário
que, tal sua construção,
cresceu também o operário.
Cresceu em alto e profundo,
em largo e no coração.
E como tudo que cresce,
ele não cresceu em vão.
Pois além do que sabia
- exercer a profissão -
o operário adquiriu
uma nova dimensão:
a dimensão da poesia.
E um fato novo se viu
que a todos admirava:

o que o operário dizia
outro operário escutava.
E foi assim que o operário
do edifício em construção
que sempre dizia sim
começou a dizer NÃO.
E aprendeu a notar coisas
a que não dava atenção:
notou que sua marmita
era o prato do patrão,
que sua cerveja preta
era o uísque do patrão,
que o seu macacão de zuarte
era o terno do patrão,
que o casebre onde morava
era a mansão do patrão,
que seus pés andarilhos
eram as rodas do patrão,
que a dureza do seu dia
era a noite do patrão,
que sua imensa fadiga
era amiga do patrão.
E o operário disse: NÃO!
E o operário fez-se forte
na sua resolução
Como era de se esperar,
as bocas da delação
começaram a dizer coisas
aos ouvidos do patrão.
Mas o patrão não queria
nenhuma preocupação.
- "Convençam-no do contrário"
disse ele sobre o operário.
E ao dizer isso, sorria.
Dia seguinte, o operário
ao sair da construção,
viu-se súbito cercado
dos homens da delação.
E sofreu, por destinado,
sua primeira agressão.
Teve seu rosto cuspidado,
teve seu braço quebrado,
mas quando foi perguntado
o operário disse: NÃO!
Em vão sofrera o operário
sua primeira agressão.
Muitas outras se seguiram

muitas outras seguirão.
Porém, por imprescindível
ao edifício em construção,
seu trabalho prosseguia
e todo o seu sofrimento
misturava-se ao cimento
da construção que crescia.
Sentindo que a violência
não dobraria o operário,
um dia tentou o patrão
dobrá-lo de modo vário.
De sorte que o foi levando
ao alto da construção
e num momento de tempo
mostrou-lhe toda a região.
E apontando-a ao operário
fez-lhe esta declaração:
- Dar-te-ei todo esse poder
e a sua satisfação
porque a mim me foi entregue
e dou-o a quem bem quiser.
Dou-te tempo de lazer,
dou-te tempo de mulher.
Portanto, tudo o que vês
será teu se me adorares.
E, ainda mais, se abandonares
o que te faz dizer não.
Disse, e fitou o operário
que olhava e refletia.
Mas o que via o operário
o patrão nunca veria.
O operário via as casas
e dentro das estruturas
via coisas, objetos,
produtos, manufaturas.
Via tudo o que fazia
o lucro do patrão.
E em cada coisa que via
misteriosamente havia
a marca de sua mão.
E o operário disse: NÃO!
- Loucura! gritou o patrão.
Não vês o que te dou eu? -
Mentira! disse o operário.
Não podes dar-me o que é meu.
E um grande silêncio fez-se
dentro do seu coração.

Um silêncio de martírios
um silêncio de prisão
um silêncio povoado
de pedidos de perdão
um silêncio apavorado
como o medo em solidão
um silêncio de torturas
e gritos de maldição
um silêncio de fraturas
a se arrastarem no chão.
E o operário ouviu a voz
De todos os seus irmãos.

Os seus irmãos que morreram
por outros que viverão.
Uma esperança sincera
cresceu no seu coração
e dentro da tarde mansa
agigantando-se a razão
de um homem pobre e esquecido.
Razão porém que fizera
em operário construído
o operário em construção.”

No poema, ora se pode encontrar semelhanças entre o operário e o Cristo, ora entre o operário e o cristão, partindo das referências bíblicas do texto, algumas vezes oblíquas, mas em sua maioria explícitas. Aqui atentarei mais para a primeira das semelhanças, o operário e o Cristo.

No momento em que o operário toma consciência de sua condição de construtor ele o faz ao partir o pão, mesmo ato com o qual o Cristo se dá a conhecer como o salvador (Lc. 22, 14-20), ato também pelo qual é reconhecido pelos discípulos no episódio de Emaús (Lc. 24, 13-35). No poema, após dizer "não" o operário é agredido e "teve seu rosto cuspidos", como o Cristo ao ser preso e levado diante do Sinédrio, onde "cuspiram-lhe no rosto e o esbofetearam" (Mt. 26, 67). No entanto a mais explícita intertextualidade bíblica pela qual se pode notar a evidente identificação do operário com o Cristo está quando o patrão tenta convencê-lo de que deve se submeter. O diálogo entre o operário e o patrão repete o diálogo de Cristo e o diabo no deserto, quando aquele para lá se retira por quarenta dias e é tentado por este (Mt. 4, 1-11 e também Lc. 4, 1-13). O patrão oferece ao operário poder e bens e este os recusa, por perceber que estes já lhe pertencem. O mesmo argumento do Cristo para com o diabo. Estas são algumas das intertextualidades bíblicas presentes no poema de Vinicius de Moraes que, ao fazê-las, além de nos remeter a um discurso já dominado e familiar, também lança novas possibilidades de interpretação ao texto bíblico, graças ao tratamento poético dado a este.

1.1.3 – Fenomenologia da Religião e Literatura

Uma terceira perspectiva de estudos, mais centrada na literatura, procura notar como esta pode permitir uma maior compreensão do fenômeno religioso, ou de como ela expressa este fenômeno. Em outras palavras procura-se fazer uma interpretação das narrativas ficcionais, da poesia e do drama a partir de uma perspectiva religiosa.

Importante citar aqui os trabalhos de Robert Detweiler que realiza este tipo de leitura religiosa de obras literárias e que são um referencial na academia, entre as quais: *Story, Sign, and Self*; *Breaking the Fall* e *Uncivil Rites*¹⁹. Em todas estas obras, seja baseado na fenomenologia, na hermenêutica literária, na teoria desconstrucionista ou na antropologia religiosa, Detweiler procura notar como a produção literária é aberta a uma leitura religiosa e de que maneira este tipo de leitura também se apresenta como uma alternativa na análise do fenômeno religioso.

Uma das principais características dessa perspectiva de análise é que ela desafia as fronteiras disciplinares, uma vez que lança mão de um instrumental pluridisciplinar em função de suas leituras. Além disso, permite uma abordagem sem a ortodoxia que se espera do analista comprometido com uma disciplina específica.

Tanto esse descomprometimento com a ortodoxia metodológica, quanto a pluridisciplinariedade se aplicam à religião e também à literatura. Àquela, uma vez não se falando de teologia disciplinada, mas compreendida como fenômeno, pois pode ser analisada sob os mais diversos métodos das ciências humanas; a esta porque “a literatura tem como matéria toda a experiência humana e, particularmente, a ordenação, interpretação e articulação da experiência”²⁰, assim:

¹⁹ DETWEILLER, Robert. *Story, Sign, and Self*. 1978; *Breaking the Fall*, 1989 e *Uncivil Rites*, 1996.

²⁰ CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria a crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997. P. 17.

“não é por acidente que os mais variados projetos teóricos encontram instrução na literatura.”²¹

Visto dessa forma, uma “leitura religiosa” de obras literárias não é querer enxergar nestas textos sagrados ou revelatórios, não é procurar verdades teológicas em seus conteúdos, enfim, não é necessariamente ler como um religioso ou um crente, mas notar como o fenômeno religioso, parte integrante da “experiência humana”, se manifesta na literatura.

Isto pode, a princípio, parecer uma tentativa espúria de querer ler o texto literário com um fim pré-determinado, ou seja, querer impor ao texto significados talvez não pretendidos por ele. Aqui então é importante lembrar que o próprio papel do leitor legitima a leitura religiosa. A multiplicidade de vozes dos leitores é também o que confere a multiplicidade de leituras da obra literária, hermeneuticamente falando. Essa possibilidade de abertura da obra descortina o espaço para a leitura religiosa da literatura.

Cabe aqui ressaltar que a perspectiva de se ler “religiosamente” a literatura é uma possibilidade de interpretação conscientemente inconclusa e anti-impositiva, na qual, muitas vezes, a pergunta é a única resposta possível, uma vez que se trata de uma linguagem com, e não sobre, a obra literária, e por a tarefa hermenêutica aplicada nesta leitura se processar como um trabalho de criação, ultrapassando os limites do dito e penetrando no silêncio da obra. A intenção deste modelo de análise é evidenciar como a literatura representa a religião e de como o religioso pode ser reconhecido nas obras literárias.

²¹ Id. Ibid.

1.1.4 – Poesia e mística

Reconhecendo que a poesia é uma forma privilegiada de discurso, pois é construída na linguagem, superando-a e transcendendo-a todavia²², pode-se, facilmente, constatar sua adequação para expressar o sagrado, compreendido aqui como a “manifestação de algo "de ordem diferente" – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo "natural, profano".²³ No ambiente francófono, à parte os acercamentos literários de temas religiosos, é importante lembrar os estudos de Henri Brémond²⁴, que no início do século XX apontam para a compreensão de que a linguagem poética traz uma busca por um absoluto inaudito sem ser necessariamente fundada sobre uma crença em um Deus específico, o que a coloca ao lado da experiência mística e sua impossibilidade de se exprimir em uma linguagem que seja de realidades e lógicas.

Mais uma vez é importante ressaltar que não se procura ver a poesia como um texto sagrado, ou encontrar nela verdades teológicas, enfim, não se quer ver na poesia uma explicação profunda de uma crença ou um compromisso de fé. O ponto de partida para a leitura religiosa da poesia é justamente o reconhecimento da supracitada capacidade desta em superar a linguagem e assim desvelar o que está além da linguagem, leia-se aqui, o sagrado.

Jonathan Culler em sua obra *Literary Theory* do seguinte modo atesta a capacidade de transcendência da poesia:

The extravagance of poetry includes its aspiration to what theorists since classical times have called the “sublime”: a relation to what exceeds human capabilities of understanding,

²² Este conceito será mais bem explicitado no decorrer da tese. Aqui apenas refiro-me a uma compreensão de poesia que é ponto de partida para o desenvolvimento desta introdução.

²³ Cf.: ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 17.

²⁴ BRÉMOND, Henry. *Prière et Poésie*. Paris: Grasset, 1926. ("Les Cahiers Verts").

*provokes awe or passionate intensity, gives the speaker a sense of something beyond the human.*²⁵

Assim, admitindo-se que a poesia, por ser uma linguagem que não se preocupa em transmitir um conteúdo racional, pode falar do sagrado sem, contudo, revelá-lo; que pode mediar o sagrado; que permite que se participe deste e que através dela se contemple o rosto sublime de Deus; que religa o homem às origens; enfim, que permite que se participe do mistério, pode-se realizar uma “leitura religiosa” da mesma, destacando nesta os rastros do sagrado e as manifestações do mistério, de uma maneira que a faz muito próxima da mística.

Nesta tese caminha-se por um roteiro também de aproximação entre religião e literatura, principalmente nesta aproximação que há entre a poesia e o místico. A tese fundamental aqui levantada é a de que a poesia de Mario Quintana pode ser interpretada sob um viés religioso e que nesta interpretação de sua poesia também se opera uma interpretação da própria religião no contexto a que se convencionou chamar de pós-modernidade. Os conceitos de poesia e mística que se tomam nesta tese serão devidamente trabalhados nos capítulos 2 e 3. Nos sub-tópicos seguintes esclarecerei o porquê da escolha da poesia de Mario Quintana para esta interpretação e também qual o método de abordagem analítica será utilizado na leitura de seus poemas.

²⁵ CULLER, Jonathan. *Literary theory*. A very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 1997. p.77.

1.2 – O método hermenêutico – ponte entre a religião e a literatura

Lidar com religião e literatura e, ainda mais, com a questão da interpretação no período que está sendo chamado de pós-modernidade, ou pós-estruturalismo, conduz-nos confluentemente a um método analítico que, do ponto de vista histórico, permeou a interpretação de ambas e que permite conceitualmente focalizar hoje a leitura da literatura em seu diálogo com o que há de religião: a hermenêutica.

A concepção de que a hermenêutica é o horizonte de análise mais apropriado para nos acercarmos de uma análise da religião presente na obra do poeta Mario Quintana se deve portanto ao fato de este método poder reunir em si a pretensão de interpretação da religião com base em suas formulações textuais.

Para se entender melhor este pressuposto faz-se importante ressaltar as relações entre religião e literatura para a hermenêutica e melhor circunscrever o conceito metodológico desta.

Dicionaristas e comentadores concordam que a origem do termo hermenêutica está no verbo grego *hermeneuein*, traduzido na língua latina pelo verbo *interpretare*. No período helênico, esta disciplina, a hermenêutica, ocupava um lugar periférico entre as *artes sermonicales*, figurando um pouco como acessória da gramática, da lógica, da retórica e da poética. Esta *interpretação* é objeto do tratado de Aristóteles *Peri Hermeneias* (“Da Interpretação”) e é colocada como a parte da lógica que interpreta o juízo e a proposição. O termo é ainda recorrente em Platão e em outros tantos escritores clássicos, como Xenofonte, Plutarco e Eurípides.

Palmer²⁶ aponta que a origem do termo é derivada do nome do deus Hermes. Este deus tinha a função de tornar inteligível o que estivesse além do entendimento humano, de modo que os homens pudessem alcançar a compreensão. Hermes é mensageiro dos deuses e suas descrições sempre os

²⁶ Cf.: PALMER, Richard E. *Hermenêutica Teoria da Interpretação em Schleiermacher, Dilthey, Heidegger e Gadamer*. Lisboa: Edições 70, 1986.

representam com capacete e sapatos alados, enviado por seu pai, Zeus, para comunicar mensagens ou mostrar caminhos²⁷. É ainda Palmer quem ressalta que os gregos creditavam a Hermes a criação da escrita e da linguagem para com isso realizar efetivamente sua função de mensageiro, tornando assim compreensível o que estivesse oculto.

Em seu uso antigo, o verbo *hermeneuein* dispunha de três acepções, ainda segundo Palmer, a saber: *dizer* (como falar em voz alta), *explicar* e *traduzir* (não apenas de uma língua para outra, mas de uma época para outra). É importante notar como para Aristóteles não se confundia interpretação com lógica. Esta é resultado de comparação de enunciados, aquela é formulação do enunciado, assim, dizer algo sobre alguma coisa já é uma interpretação.

Saindo do mundo clássico grego e nos transportando ao universo religioso judaico, e posteriormente judaico-cristão, vemos que a hermenêutica sempre ocupou um papel imprescindível. No judaísmo a imutabilidade e sacralidade do texto das escrituras, seu caráter essencial, exigiu uma disciplina de comentadores e de tradutores. As diversas diásporas e exílios a que foram submetidos os judeus em sua história formaram uma tradição de atualização da escritura, seja reproduzindo-a (com as cópias literais), seja interpretando-a (caso do Talmud, por exemplo), seja traduzindo-a (caso único, da Septuaginta). Assim, dois trabalhos, o filológico, da manutenção do texto original, e o da interpretação/tradução, da manutenção da legibilidade do texto, deram atualidade ao texto sagrado²⁸.

No desenvolvimento do cristianismo, este caminho hermenêutico continua a trajetória da conservação e atualização. Agostinho, Jerônimo e Orígenes são os primeiros a ditar a tônica desta virada hermenêutica ao desenvolverem o conceito de interpretação alegórica das escrituras sagradas, buscando o sentido oculto sob o sentido literal, principalmente procurando re-semantizar o Velho Testamento

²⁷ Cf. BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico*. 2.ed. (2.vol.) Petrópolis: Vozes, 1993.

²⁸ Importante lembrar que este é um trabalho contínuo, o da manutenção da integridade do texto e de sua atualização. Assim, a reprodução da Tanach obedece a meticolosos critérios filológicos e as interpretações não cessam, vide, como exemplo, as *Novas Interpretações Talmúdicas*, de Emanuel Levinas (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002) e do mesmo autor *Do sagrado ao santo* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001).

como anunciador da chegada do Cristo. Este modelo interpretativo acompanha a leitura das escrituras durante toda a Idade Média e se firma como doutrina do significado das escrituras, mediado pela verdade teológica dogmática, que de certa maneira, ditava o que deveria se entender em cada trecho da escritura.

A ruptura com este modelo acontece na Renascença, com o advento do Humanismo e com a Reforma de Martinho Lutero (1483-1546). Lutero ressalta a busca pelo sentido literal do texto bíblico, e não mais o alegórico, que segundo ele, só deveria ser apontado quando o texto fosse evidentemente alegórico, como por exemplo, as parábolas contadas por Cristo. O monge agostiniano dispensou ainda a mediação eclesiástica e defendeu a interpretação individual da bíblia, rompendo a relação com a tradição interpretativa.

É curioso como esta perspectiva acaba sucumbindo ante a própria teologia da Reforma e a fé protestante dogmatizada passa então a determinar a interpretação bíblica adequada e, neste sentido, muitos manuais com a “correta” interpretação da bíblia surgem nos séculos XVII e XVIII para “orientar” os pastores em suas pregações, fazendo o caminho inverso a que se propõe Lutero.

Até aqui estamos acompanhando a hermenêutica como caminho interpretativo praticamente a serviço apenas da interpretação das escrituras sagradas, sem referência a sua aplicação em textos que não bíblicos. Até aqui, podemos dizer que a hermenêutica se situa apenas como ciência de interpretação de textos, não tão dependentemente de uma concepção filosófica explícita, uma vez que a serviço de uma teologia. A este primeiro momento da hermenêutica, pode-se dizer que ocorre uma sucessão no século XVIII, quando esta ultrapassa os limites da escritura sagrada, ou permite que se veja os textos sagrados por outros critérios, mais afeitos a uma concepção filosófica. Assim temos Spinoza declarando em seu *Tratado Teológico-Político*²⁹, já em 1670, que a norma para a interpretação bíblica, como qualquer outro tipo de texto, deve ser a luz da razão.

Estamos aqui na aproximação, que será definitiva após isso, da hermenêutica à filosofia, principalmente dentro de uma perspectiva racionalista de filosofia da história, filha direta do Iluminismo, que tentava explicar o sentido da

²⁹ SPINOZA; Baruch. *Tratado Teológico-político*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

história, enfim, de fazê-la compreensível no presente. A hermenêutica sai então do ambiente específico da interpretação do texto bíblico para ganhar um estatuto mais amplo de interpretação da própria história³⁰.

Este verdadeiro salto hermenêutico teve como precursor o teólogo e filósofo Friedrich Schleiermacher (1768-1834)³¹, que passa a pensar a hermenêutica não apenas como instrumento de interpretação de textos, mas a tratá-la mesmo como uma ciência sistemática. Para Schleiermacher não era possível apenas “aplicar” a hermenêutica quando houvesse dificuldade de interpretação de textos; era preciso também esclarecer aprioristicamente as condições filosóficas da compreensão. Schleiermacher eleva a compreensão (*das Verstehen*) a um tema da teoria do conhecimento e define, pela primeira vez, a hermenêutica como sendo o estudo da compreensão.

Schleiermacher entendia o compreender como uma arte, no sentido das artes gregas, de reconstruir o pensamento do autor de um texto, de se chegar ao ponto de partida, fazendo o caminho inverso da composição. A compressão chega, para Schleiermacher, quando se consegue reexperimentar o processo mental do autor através de um “círculo hermenêutico”, pelo qual o todo fornece sentido às partes e vice-versa.

A importância de Schleiermacher está em trazer a questão da compreensão para um debate mais amplo, filosoficamente falando, dando a esta um pleno estatuto epistemológico, afastando-se com isso de uma hermenêutica concebida puramente como uma técnica interpretativa de textos sagrados. Este seu primeiro passo tem o mérito de, ao mesmo tempo, retirar da teologia a autoridade sobre a hermenêutica e colocar a teologia mesma sob o viés interpretativo da hermenêutica.

³⁰ É importante notar apenas que aqui optamos por tratar da hermenêutica dentro de uma perspectiva da religião e da literatura apenas, deixando à parte, propositalmente e conscientemente, a hermenêutica aplicada ao Direito, disciplina com sua história específica, muitas vezes confluyente à hermenêutica literária e religiosa, no entanto com sua própria tradição de autores e comentadores.

³¹ SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Esta compreensão de hermenêutica atinge sua completa formulação, contudo, apenas com Wilhelm Dilthey (1833-1911) que, na busca da especificidade das Ciências Humanas (*Geisteswissenschaften*) frente às Ciências da Natureza (*Naturwissenschaften*), encontra na hermenêutica, ou melhor dizendo, na concepção de hermenêutica como compreensão, aquela já levantada por Schleiermacher, o fundamento das Ciências Humanas. Em 1883 Dilthey publica *Introdução às Ciências Humanas: tentativa de estabelecer fundamentos para o estatuto da sociedade e da história*.³² Nesta obra procura chegar ao entendimento de qual natureza do ato de compreensão fundamenta todo estudo do ser humano. Em 1900 publica *O Nascimento da Hermenêutica*³³ e nesta obra postula finalmente que o fundamento de todas as Ciências Humanas em oposição às Ciências da Natureza está na hermenêutica e confere a esta o status de ciência da compreensão (*Wissenschaft des Verstehens*) em oposição ao princípio da explicação (*Erklären*) das Ciências da Natureza.

Dilthey segue o princípio de Schleiermacher do círculo hermenêutico, no entanto põe que para se compreender o diferente, deve-se já haver um pré-entendimento (*Vorverständnis*), pois para Dilthey, não é possível compreender outra vida sem antes ter se compreendido como vida. Em sua concepção de círculo hermenêutico cada palavra é determinada-indeterminada em uma seqüência, pois contém em si toda a variabilidade de significados. Apenas na construção sintática, a frase torna determinado o que é indeterminado. Portanto, este círculo hermenêutico jamais se completa.

Esta noção de pluralidade não se limita apenas à palavra, mas também à diversidade de formas de existência. Como consequência deste pensamento, Dilthey tem que se opor ao conceito de essencialidade e metafísica, pois esta reivindica para si o atributo de ser absoluta, contrariando o entendimento hermenêutico do “nunca chegar ao fim”, conforme formula em sua teoria.

³² DILTHEY; Wilhelm: *Gesammelte Schriften*. 1. Band: Einleitung in die Geisteswissenschaften. Stuttgart: Teubner Verlagsgesellschaft, 1964.

³³ DILTHEY; Wilhelm: *Gesammelte Schriften*. 5. Band. Die Entstehung der Hermeneutik. Stuttgart: Teubner Verlagsgesellschaft, 1964.

Seguindo esta “história da hermenêutica”, chegamos à obra do também alemão Martin Heidegger (1889-1976), vista como uma radical adoção da hermenêutica na filosofia. Heidegger dá um passo além de Dilthey, estendendo a hermenêutica até a ontologia. Em sua obra maior *Ser e tempo*³⁴, de 1927, Heidegger chama a seu projeto filosófico de “hermenêutica da existência”.

Em uma sofisticada elaboração, Heidegger afirma que a compreensão (*Verstehen*) é a base para toda interpretação e que esta mesma compreensão é temporal, intencional e histórica, pois é co-original a nossa existência, ou seja, é também fundamental ontologicamente. A hermenêutica sai definitivamente do campo analítico para cuidar do que é ontológico. E isso, estendendo-se a não apenas ao universo das ciências humanas, como postula Dilthey, mas também às ciências da natureza. Assim, qualquer olhar sobre a coisa em si que veja nela não o objeto, mas sua função, ou sua essência, já é um olhar hermenêutico, pois procura pelo primordial, pelo ontológico.

Esta compreensão de hermenêutica, Heidegger aplica também à linguagem. Como objeto, a linguagem é passível de ser analisada pelas ciências que se ocupam da linguagem, no entanto, vista sob um olhar hermenêutico, a linguagem é o que permite que a coisa se mostre a si mesma, portanto é independente do homem, é anterior, é ontológica. A linguagem não mostra então algo humano, mas o próprio mundo, na terminologia de Heidegger, o *Ser*. A consequência disso para Heidegger é que a interpretação não se fundamenta na consciência humana, nem mesmo em categorias humanas. A interpretação para Heidegger é a manifestação da coisa (*Erscheinung der Sache*), a realidade da coisa que vem ao encontro do homem.

Hans-Georg Gadamer (1900-2002) continua exponencialmente a hermenêutica filosófica de Heidegger concordando com a idéia de que o entendimento ontológico e primeiro é o próprio caminho do *Ser* na existência. Em sua principal obra, *Verdade e Método*³⁵, de 1960, vai buscar na dialética grega o

³⁴ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. (2 vols.) Petrópolis: Vozes, 2004.

³⁵ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 1997.

modelo para sua filosofia, pois na dialética a coisa mesma lança perguntas ao sujeito, retirando assim do sujeito o ponto de partida para o conhecimento. A interpretação consiste em um diálogo no qual o texto coloca perguntas ao intérprete, que por essa razão, deve estar aberto a ele. A questão para Gadamer é: o importante é compreender a pergunta que o texto responde, não a nossa própria pergunta. O conceito maior da hermenêutica de Gadamer é o de fusão de horizontes (*Horizontverschmelzung*), que ocorre quando o sujeito funde seu horizonte de compreensão com aquele do texto, alargando o seu próprio horizonte. Isso faz do processo hermenêutico uma descoberta ontológica, pois atinge o sujeito em sua essência e existência.

Gadamer ainda elabora a idéia da distância temporal entre o intérprete e o texto, que opera diferentes percepções quando mais se distancia o tempo em que o texto foi produzido do que é interpretado. Isso acaba por conferir ao texto, e por que não também a interpretação, uma certa qualidade transcendental, pois faz com que novos significados brotem do texto no decorrer do tempo, independentemente do autor, este preso ao passado do texto, e do leitor, condicionado pelo horizonte de compreensão do seu próprio tempo.

Este definitivo estatuto filosófico da hermenêutica, ao mesmo tempo que assimilado pela religião, e mais especificamente pelo catolicismo, provocou movimentos distintos no âmbito da análise dos textos sagrados.

No auge da reflexão filosófica heideggeriana, o Papa Pio XII publica duas encíclicas, *Divino Afflante Spiritu* (1943) e *Humani Generis* (1950), tratando claramente de expor os princípios da hermenêutica católica. Nestas encíclicas considera que a hermenêutica deve utilizar a crítica moderna para explicitar o sentido do texto, mas nunca se esquecer que deve com isso conduzir ao sentido teológico da tradição, pois, para o pontífice, o sentido essencial da sagrada escritura está em sua doutrina, original e ditada pelo próprio Deus. Com isso, a interpretação tem sempre que evidenciar a doutrina subjacente aos textos e não permitir que interpretações ideológicas deturpem a mensagem original. Estas encíclicas reafirmam apenas que o único horizonte hermenêutico possível para a interpretação bíblica é aquele traçado pela tradição e pela doutrina.

Já seguindo os passos de uma hermenêutica histórica a Teologia da Libertação, dos anos 1970, fundamenta seu trato com o texto bíblico a partir de sua contextualização social atualizada. Um pouco mais afeita ao conceito filosófico, esta teologia procura superar a distância histórica entre o horizonte de compreensão em que foram escritos os evangelhos e o horizonte de compreensão do cristão hoje, fundamentada principalmente em uma chave marxista de compreensão³⁶. Dois distintos tratos que a tradição teológica fez da hermenêutica, buscando ainda seus postulados para a compreensão do texto bíblico e da religião ela mesma.

Principalmente nos anos 1960 e 1970 os teóricos literários voltam-se com renovado interesse para a hermenêutica, que redescobre uma posição de destaque na crítica da literatura. Neste contexto é importante citar os estudos de Roland Barthes. Em *S/Z*³⁷ o mesmo propõe que interpretar um texto não é dar-lhe um sentido, mas ao contrário, apreciar a pluralidade de que é composto. Para chegar a este fim, chegar à pluralidade significativa do texto, Barthes elabora em seu método uma série de códigos, entre os quais o código hermenêutico, também chamado de “voz da Verdade”. Sobre este código hermenêutico, Barthes diz ser ele um conjunto de unidades que têm como função articular das formas mais variadas, uma pergunta, sua resposta e as diversas variantes que podem de alguma forma preparar a pergunta ou atrasar a resposta. Para Barthes, a frase hermenêutica é a proposição da verdade e é composta pelo que ele chamou de “hermeneutas”, definido como núcleos presentes em momentos vários do discurso. Enfim, para Barthes a hermenêutica está a serviço do processo analítico de busca de sentido do texto.

Uma outra aproximação hermenêutica do texto literário vem em caminho contrário a este estruturalismo de Barthes e é introduzida por Hans Robert

³⁶ Cf. LIBÂNIO, João Batista. *Teologia da Libertação*. Roteiro didático para um estudo. São Paulo: Loyola, 1987.

³⁷ BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970. Cf. também do mesmo autor: *Le Degré Zero de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972; e *Critique et Vérité*. Paris: Seuil, 1966.

Jauss³⁸, que, seguido os passos de Gadamer, elabora a questão da interpretação como tarefa de entender a relação de tensão entre o texto e a atualidade de leitura do mesmo. Para Jauss a hermenêutica literária é um processo de diálogo entre autor, leitor e texto, no qual não há apenas uma pergunta original e uma resposta original. Jauss foge do modelo formalista de descrição e de sistemas fechados de signos e indica a hermenêutica como um processo dinâmico de produção e recepção, no qual estão envolvidos autor, obra e leitor.

O passo seguinte na libertação da hermenêutica literária do estruturalismo está na obra de Paul Ricoeur, que elabora uma hermenêutica filosófica, extremamente fundamental para a aproximação dos estudos de religião, principalmente aqueles relativos à interpretação bíblica com a literatura³⁹. Nestes estudos o limite entre o que é filosofia da linguagem e o que é teoria da literatura é muito tênue. Desta forma, pode-se dizer que Ricoeur inicia a crítica literária pós-estruturalista, pois seu pensamento se fundamenta sobre a idéia de que a hermenêutica inicia quando o estruturalismo deve se deter. Para Ricoeur o objeto da hermenêutica é exatamente o que se opõe à estrutura.

Ricoeur recupera o sentido aristotélico de *hermeneia*, segundo o qual dizer algo de algo já é, em um sentido amplo, interpretar. No entanto, lembra-nos o pensador francês, este dizer algo de algo nos conduz ao nosso próprio sistema de mediações. Se interpretamos a realidade, o texto, a bíblia, dizendo algo de algo, em última instância nossa interpretação é indireta, pois só alcançamos as coisas atribuindo sentido a um sentido. Assim, Ricoeur refuta o princípio de Schleiermacher e Dilthey, segundo o qual a hermenêutica deve buscar a congenialidade entre o autor e o leitor e também o modelo estruturalista, para o qual o texto guarda em si os fundamentos para a sua própria interpretação. Enfim, Ricoeur lança o questionamento da possibilidade mesma de busca de uma

³⁸ Cf.: JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Arethesis e Katharsis. In: LIMA, Luis. *A literatura e o leitor. Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. E também do mesmo autor: *A Literatura como provocação*. Lisboa: Edições 70, 1993 (trad. De Tereza Cruz do original *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970).

³⁹ Cf. RICOEUR, Paul. *Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique*. Paris: Seuil, 1969. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975. *Soi-même comme un autre*. Paris: Points Seuil, 1990. *Temps et récit (3*

verdade no texto, visto que coloca em questão a capacidade da linguagem de “traduzir” esta verdade hermenêutica.

Até aqui viemos mostrando como a hermenêutica, em seu histórico como método, traçou um caminho de ampliação de seu próprio horizonte, saindo do âmbito da autoridade religiosa na interpretação dos textos sagrados até adquirir um estatuto de autonomia como método de análise das próprias ciências humanas e indo além, perguntando por seus próprios princípios e fundamentos, de certa forma se desconstruindo. E o uso deste termo aqui, desconstrução, não pode passar ingenuamente. Já falamos que Ricoeur aponta para um pós-estruturalismo e agora dizemos que a hermenêutica de certa forma se desconstrói. Estamos aqui usando termos que estão, de forma definitiva, comprometidos semanticamente com o que vêm se chamando de teoria e crítica pós-estruturalista ou ainda desconstrução. No sub-tópico seguinte iremos aprofundar mais estes conceitos e perceber o porquê da condução da reflexão sobre a hermenêutica até esse ponto, e de como a opção por esta hermenêutica pós-estruturalista nos permitirá elaborar uma leitura religiosa da poesia de Mario Quintana.

1.3 – A “desconstrução” como um tipo de hermenêutica da *via negativa*.

Um quase lugar comum hoje nas ciências humanas como um todo, uma palavra que circula de discurso a discurso como uma grande panacéia, um conceito que freqüenta até mesmo textos puramente jornalísticos que têm a pretensão de “explicar” a realidade atual, a desconstrução se tornou como que uma solução metodológica da moda. Cunhada pelo filósofo judeu-argelino de expressão francesa, Jacques Derrida, em sua obra *Gramatologia*⁴⁰, este termo tornou-se logo um paradigma para os estudos culturais, para a teoria literária, para a arquitetura, para a filosofia, para a teologia, enfim, para praticamente todos os discursos acadêmicos.

Rapidamente, e contradizendo o próprio autor do termo, a desconstrução converteu-se em um método de leitura literária, assim como o Estruturalismo, O *New Criticism*, a Estética da Recepção, e passou a ser cunhada com letra maiúscula. Esta “conversão” se deu principalmente entre analistas norte-americanos⁴¹ que empreenderam uma produção bibliográfica significativa “explicando” este método.

No entanto, é importante ressaltar que a compreensão mesma de Derrida sobre este termo não pretendeu criar com ele um método. Diz o filósofo:

*La desconstrucción no es un método y no puede ser transformada en método. Sobre todo si se acentúa, en aquella palabra, la significación sumarial o técnica.*⁴²

⁴⁰ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁴¹ Cf: CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução*. Teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Record, 1997. E também do mesmo autor: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1981.

⁴² DERRIDA, Jacques. Carta a un amigo japonés. In: PERETTI, Cristina de. *El tiempo de una tesis: Desconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997. p. 24.

Derrida limita mais o termo e nesta mesma carta, com a qual tenta ajudar Toshihiko Izutsu a traduzir o termo desconstrução para o japonês, diz ainda que “es preciso, asimismo, señalar que la desconstrucción no es siquiera un acto o una operación.”⁴³ Com isso, Derrida tenta evitar a instrumentalização deste conceito, ou mesmo fazer dele um argumento para construção de um outro modelo estratégico de leitura. O filósofo está ciente do risco de o conceito ser transformado em um elemento, digamos concreto, para um estruturalismo velado, afinal a palavra sugere alguma atenção por estruturas, por isso acentua:

*La desconstrucción no es ni un análisis ni una crítica (...). No es un análisis, sobre todo porque el desmontaje de una estructura no es una regresión hacia el elemento simple, hacia un origen indescomponible.*⁴⁴

Sua preocupação é deixar claro que o aspecto de categoria da desconstrução não se submete a uma instrumentalidade metodológica, ou seja, não pretende transformar-se em um instrumento de leitura e análise para se chegar a uma essência, até porque as próprias idéias de leitura, de análise e de essência são submetidas, no pensamento de Derrida, à desconstrução. Em síntese, a desconstrução foge a uma instrumentalização pois o que Derrida pretende com essa noção filosófica é sugerir a desconstrução da metafísica ocidental como um todo, desconstruir o edifício do pensamento, principalmente daquele filho do racionalismo moderno, subjetivista, lógico formal, dogmático em sua lógica.

Evitando ainda mais peremptoriamente a redução conceitual da desconstrução diz Derrida em uma entrevista ao Jornal Folha de S. Paulo em 2001:

Como o senhor sabe, não existe “a” desconstrução: há muitas singularidades, pessoas diferentes, estilos e estratégias diversas. Não existe a unidade de uma escola, de uma doutrina, nem

⁴³ Id. p. 25.

⁴⁴ Id. Ibid.

discurso ou estilo a ser identificado. Por outro lado, ela não é tampouco – poderia ser, mas simplesmente não é – um discurso, e menos ainda um discurso acadêmico. Digo freqüentemente que a desconstrução é o que acontece (“c’est ce qu’il arrive”), o que se passa ou chega. O que acontece mesmo sem carregar esse nome: é o que acontece no mundo. (...) Essa desconstrução não é um discurso teórico, é o que acontece, levando-se tudo em conta: a técnica, a economia, as armas, o Exército... Toda a história do mundo está em desconstrução, desconstrói-se por si mesma. “Isso” se desconstrói.⁴⁵

Depois de sabermos o que *não* é a desconstrução, surge então a questão: em que nos interessa nesta tese a apropriação do termo desconstrução e que relação este tem com a hermenêutica enquanto método de leitura, que dissemos ser o método a se utilizar na leitura religiosa da obra de Mario Quintana?

Desde já é preciso dizer que não seguiremos isto que se chama de método desconstrucionista, ou seja, não se pretende instrumentalizar o termo desconstrução aqui. O que se percebe deste termo, é que ele é um ponto fundamental para uma compreensão pós-estruturalista da hermenêutica. O que a desconstrução faz, de certa forma, é revelar as aporias que fundamentam o discurso hermenêutico enquanto instrumento analítico, ou seja, a própria hermenêutica, quando questiona sua capacidade de dizer algo sobre algo, esta de uma maneira se desconstruindo.

A hermenêutica enquanto busca da Verdade do texto, ou ao menos enquanto busca de um sentido no texto, findou na pós-modernidade com a crítica da ontologia, da teologia e da linguagem. A principal questão da pós-modernidade, a desconstrução das oposições binárias, desfazendo a distinção ente verdade e mentira, entre o certo e o errado, criou um problema epistemológico para a hermenêutica e a esta assim, restou desconstruir as bases de seu edifício de buscadora da Verdade, e este, conseqüentemente, ruiu.

A desconstrução então, na hermenêutica, se volta para o próprio texto, não se preocupado com o que este diz, criando assim uma interpretação unívoca, mas

⁴⁵ DERRIDA, Jacques. A solidariedade dos seres vivos. Entrevista. In: *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais! 27 de maio de 2001. p. 14.

apontando para o conflito, para a contradição, para a auto-referencialidade, para o paradoxo. Assim a desconstrução provoca uma hermenêutica não do restaurar um sentido, ou melhor, o sentido, mas ao contrário, aponta para a indeterminação.

Essa abertura tem levado constantemente a uma acusação de que a proposta de Derrida é um vale-tudo interpretativo⁴⁶, no entanto é o próprio filósofo quem trata de desfazer este equívoco, chamando a atenção para o fato de que uma interpretação deve ser uma leitura cuidadosa que leva em conta todos os aspectos de um texto, reconhecidos ou não pelo escritor. Derrida está interessado em saber como a literatura existe de forma a transcender e livrar-se do contexto ao desgarrar do “conjunto das presenças que organizaram o momento de sua inscrição”⁴⁷, portanto, se desconstruindo. O ato literário é assim, ao mesmo tempo, dependente da posição anterior, derivado, mas sempre novo e urgente, por isso sem essencialidade. A hermenêutica é assim um acontecimento da desconstrução.

Outro ponto importante no pensamento hermenêutico de Derrida é lançado em sua obra *Acts of Literature*⁴⁸, quando postula que o espaço da literatura não é apenas o de uma “ficção instituída”, mas também de uma “instituição fictícia”, que nos permite dizer tudo. A questão então é: se buscamos a interpretação nos textos, onde entra então o sujeito do texto? Neste sentido o que Derrida faz é ampliar a noção de texto. Diz o filósofo: “não há fora-do-texto”.⁴⁹ Argumenta Derrida que o que um texto significa e a que se refere não é a coisa em si, mas a escritura, os suplementos, as significações, que só podem surgir em uma cadeia de remessas diferenciais operadas pelo texto. E sobre o autor do texto, o que este comanda é tão revelador quanto o que não comanda, portanto, uma busca por um

⁴⁶ Dois artigos de Rorthy elaboram mais contundentemente esta crítica: “Desconstrução e artimanha” e “Derridá é um filósofo transcendental?”. Ambos IN: RORTY, Richard. *Ensaaios sobre Heidegger e outros*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

⁴⁷ DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991. p. 358.

⁴⁸ DERRIDA, Jacques. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992.

⁴⁹ DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 194.

significado original, imanente ao texto, esta fadada ao fracasso. A ausência se torna constitutiva da linguagem. Nas palavras de Bennington, um dos maiores comentadores de Derrida:

A leitura não tem fim, ela está sempre por-vir como trabalho do outro (e nunca do Outro) – um texto não encontra nunca seu repouso na unidade e no sentido enfim (re)descoberto. Esse trabalho deve ser também um trabalho de luto. Na verdade, somente essa situação permite a um texto ter uma “vida”⁵⁰ ou (...) uma sobrevida.

Daqui a opção tomada nesta tese por uma hermenêutica que se acheque desconstrutivamente ao texto literário de Mario Quintana com vistas a buscar neste uma leitura religiosa. Ainda que Mario Quintana não tenha escrito textos religiosos, o que se pretende é estabelecer a possibilidade de uma leitura religiosa de seus poemas centrada em uma desconstrução que os mesmos operam sobre um conteúdo religioso. Em outras palavras, a leitura religiosa que iremos proceder da poesia de Mario Quintana pretende ressaltar como esta poesia fala, desconstrutivamente, da religião.

Derrida será novamente retomado na tese quando apontarmos como esta leitura religiosa se faz possível quando se percebe a poesia como uma forma de discurso apofático, e que, portanto, quando carrega algum sentido religioso, fá-lo através de um tipo de via negativa de discurso, o mesmo que nos escritos deste filósofo ganha lugar privilegiado como discurso da desconstrução.

A hermenêutica que operaremos aqui, portanto buscará evidenciar como a poesia de Mario Quintana desconstrói, de certa maneira, o religioso, e o faz portando um discurso também religioso da Teologia Negativa, discurso este historicamente construído na tradição teológica ocidental, mas também sempre próximo da inefabilidade e, por essa razão, extremamente afeito ao falar poético dos místicos.

⁵⁰ BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. pp. 47-48.

2 - Trajetória poética de Mario Quintana

Este capítulo se ocupará de apresentar Mario Quintana, sua obra, e principalmente, como esta se enquadra dentro do Modernismo brasileiro, uma vez que do ponto de vista cronológico, o poeta produz sua obra durante este período literário.

Proceder-se-á, no tópico 2.1, com uma breve apresentação biográfica sobre o poeta, seguida de uma revisão bibliográfica de toda a sua produção, nos tópicos 2.2 e 2.3, notando qual o caminho estético seguido por Quintana, quais as principais características de sua poética, as principais influências e principalmente, como sua obra aponta para alguma projeção no que diz respeito ao falar da religião.

Ainda neste capítulo, no tópico 2.4, faz-se uma análise da fortuna crítica sobre Mario Quintana, salientando aquelas obras que procuram ver algo de religioso em sua poesia.

O capítulo pretende então fornecer, desta maneira, um conhecimento sobre o poeta, uma compreensão do conjunto de sua obra e a recepção da mesma por parte da crítica e dos analistas, bem como, fornecer os elementos que fundamentarão a perspectiva de análise empreendida nesta tese.

2.1 – Biografia de Mario Quintana

Mario de Miranda Quintana nasceu no dia 30 de julho de 1906 no Alegrete, pequena cidade do Rio Grande do Sul, bem próxima à fronteira da Argentina. Foi o quarto filho de Celso de Oliveira Quintana e Virgínia de Miranda Quintana. Sobre seu próprio nascimento escreveu:

Nasci prematuramente e fazia um grau abaixo de zero. Eram oito horas da noite quando meu pai chamou minha irmã e meu irmão para dizer que eu havia nascido. Eles pediram quatro vinténs para comprar rapadura. Foram ao mercado da esquina, que estava quase fechando. Por isso souberam da hora⁵¹.

Sabe-se muito acerca de sua infância por meio de seus próprios versos. Em 1913 aprende a ler em casa, com os pais. Sobre este fato, diz o poeta:

Aprendi a escrever lendo, da mesma forma que se aprende a falar ouvindo. Naturalmente, quase sem querer, numa espécie de método subliminar. Em meus tempos de criança, era aquela encantação. Lia-se continuamente e avidamente um mundaréu de histórias (...) principalmente as do Tico-Tico.⁵²

⁵¹ VH 25.

Para as citações dos poemas de Mario Quintana nesta tese, resumiu-se à indicação das iniciais dos títulos dos livros onde se encontram os poemas, seguido do número da página, com exceção de *Poesias* e *Água*, cujos nomes foram mantidos nas citações. Assim, utilizou-se as seguintes abreviações:

Apontamentos de História Sobrenatural: **AHS** - *A Vaca e o Hipogrifo*: **VH** - *Caderno H*: **CH** - *Da Preguiça como Método de Trabalho*: **PMT** - *Porta Giratória*: **PG** - *Esconderijos do Tempo*: **ET** - *Baú de Espantos*: **BE** Para a referência bibliográfica completa de cada obra, vide a Bibliografia.

⁵² CH 4.

Tico-Tico foi a revista infantil pioneira no Brasil. Surgiu em outubro de 1905 e era inspirada na francesa *La Semaine de Suzette*. O nome Tico-Tico vinha de um pássaro brasileiro irrequieto, que também inspirou a música popular com o chorinho “Tico-Tico no Fubá”. O personagem principal da Revista, Chiquinho, era uma cópia de Buster Brown, de Richard Outcault. A partir da década de 1930 sofreu forte decadência com a entrada dos *Comics* norte-americanos no Brasil. Desapareceu no início dos anos 1960 sem conseguir se renovar frente às novas revistas que surgiam. Povoou a imaginação de milhares de crianças no Brasil na primeira metade do século XX.

Além do português, Quintana aprendeu ainda criança o francês e o espanhol. Sobre seu conhecimento da língua francesa, é o próprio poeta quem esclarece: “Meu pai foi conspirador da Revolução de 23⁵³. Então, para os criados (...) não entenderem as conspirações e também as coisas íntimas, falava-se em francês.” Já sobre o espanhol, seu conhecimento sobre o mesmo se deve, sem dúvida, à proximidade de Alegrete com a fronteira argentina.

Sua atração pela literatura se manifesta já nos primeiros anos. Em seu poema *Confessional*, o poeta nos mostra o quanto o encantava a literatura infantil.

Eu fui um menino por trás de uma vidraça - um menino de aquário.

Via o mundo passar como numa tela cinematográfica, mas que repetia sempre as mesmas cenas, as mesmas personagens .

Tudo tão chato que o desenrolar da rua acabava me parecendo apenas em preto e branco, como nos filmes daquele tempo.

O colorido todo se refugiava, então, nas ilustrações dos meus livros de histórias, com seus reis hieráticos e belos como os das cartas de jogar.

E suas filhas nas torres altas — inacessíveis princesas.

Com seus cavalos — uns verdadeiros príncipes na elegância e na riqueza de jaezes.

Seus bravos pajens (eu queria ser um deles ...) (...)⁵⁴

⁵³ Uma entre as várias revoltas ocorridas durante o governo do presidente Artur Bernardes, a Revolução de 1923 foi resultado das revoltas tenentistas e do avanço do movimento operário contra as oligarquias dominantes. A candidatura pela quinta vez consecutiva de Borges de Medeiros ao governo do estado do Rio Grande do Sul deflagrou uma guerra civil entre a oligarquia dissidente gaúcha, agrupada sob o nome de Aliança Libertadora, e as tropas federais. Os confrontos duraram até dezembro de 1923, quando se assinou um acordo entre o governo federal e os representantes da Aliança Libertadora. Esse movimento, chamado de tenentista por ter sido conduzido principalmente por oficiais desta patente, estendeu-se por outros estados brasileiros até chegar a São Paulo no ano de 1924.

⁵⁴ VH 23

Muitas outras imagens da infância Quintana vai retomar em seus poemas, como os serões familiares, com recitais de piano das crianças para os mais velhos e a presença constante de suas tias e do velho casarão onde nasceu.

Em 1915 inicia o curso primário na Escola do mestre português Antônio Cabral Beirão.⁵⁵ Foram as aulas de leitura e redação desta escola, onde cursou todo o primário, que mais marcaram o poeta. O compêndio de leitura do Marquês de Maricá e a *Seleta em Prosa e Verso* de Alfredo Clemente Pinto⁵⁶ (“um mundo... quero dizer, o mundo!” em suas próprias palavras) ficaram na memória de Mario, bem como os ditados e redações. Sobre isso, diz Mario:

E tudo isso ainda no curso elementar. Pelo menos era assim em Alegrete. E é comovidamente que escrevo aqui o nome de meu lente de português e diretor do colégio, o saudoso professor Antônio Cabral Beirão.⁵⁷

Como se pode notar, nestes primeiros anos escolares do poeta o contato com a literatura foi uma constante que a partir dali não mais saiu de cena.

Em 1919 Quintana vai para Porto Alegre para estudar como interno no Colégio Militar. Deste momento em diante sua convivência com a literatura se torna contínua, e também é neste tempo que começa a descobrir os clássicos. Na primeira entrevista que concedeu à imprensa, em 1936, para o *Jornal da Manhã*, de Porto Alegre, e republicada em seu Livro *Porta Giratória*, de 1988, ao ser perguntado sobre os autores que mais o impressionaram, responde o poeta: “O

⁵⁵ Todas as informações biográficas aqui apresentadas e que não provém diretamente de poemas de Quintana foram colhidas em: FACHINELLI, Nelson da L. *Mario Quintana: Vida e obra*. Porto Alegre: Bels, 1976; FONSECA, Juarez. Mario Quintana. *Revista ZH*. Porto Alegre. 16 de out. de 1977; TÁVORA, Araken. *Encontro marcado com Mario Quintana*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

⁵⁶ José Pereira da Fonseca (1773-1848), o Marques de Maricá, político famoso durante o Império, foi também autor de máximas e frases moralizantes agrupadas em um compêndio de leitura em uso em diversas escolas do Brasil no início do século XX. Alfredo Clemente Pinto foi outro político e educador dos mais eminentes do Rio Grande do Sul. Sua *Seleta em Prosa e Verso* data de 1891 e continha desde trechos de poetas e prosadores românticos como Olavo Bilac e José de Alencar até curiosidades da ciência da virada do século XIX para o XX.

⁵⁷ VH 112

primeiro grande choque que recebi foi com a leitura de *Os miseráveis* (*Les Misérables* de Victor Hugo). Mas isto aos treze anos”.⁵⁸ Diz também, agora no *Caderno H*: “Vocês vão achar engraçadíssimo, mas aos quinze anos devorei literalmente Dostoiévski e roí com avidez canina não sei quantas ossadas metafísicas”.⁵⁹

Quintana reconhece que parte do que viria a ser seu estilo foi adquirido nos anos que passou no Colégio Militar, nas aulas de redação:

(...) não me sai da lembrança um professor dos meus tempos de ginásio que, ao dar-nos o tema para a Redação de Português, dizia: “Não adianta escreverem muito, meninos, porque só leio a primeira página; o resto, eu rasgo”. E assim nos dava, ao mesmo tempo, a primeira e a melhor lição de estilo, obrigando-nos a reter as rédeas de Pégaso e a dizer tudo (que aliás não podia ser muito) nas trinta linhas do papel almaço, contando título e assinatura. A ele, pois, ao saudoso major Leonardo Ribeiro, a minha gratidão e a dos meus leitores.⁶⁰

Em 1925 regressa à Alegrete e passa a trabalhar na farmácia de seu pai, ficando pouco tempo aí. No ano seguinte morre sua mãe e Quintana retorna para Porto Alegre e vai trabalhar na Editora Globo. Em 1927 morre seu pai. Nessa época Quintana já está totalmente integrado à vida da capital e seus passos na vida literária começam a ficar mais firmes. Em 1928 obtém seu primeiro prêmio literário em concurso realizado pelo *Diário de Notícias*, de Porto Alegre, com o conto *A Sétima Personagem*⁶¹. Em 1929 passa a integrar a equipe de redação do jornal de esquerda, o *Estado do Rio Grande*.

⁵⁸ PG 249.

⁵⁹ CH 127.

⁶⁰ CH 76

⁶¹ Republicado em PMT 113-120.

No ano seguinte divulga alguns poemas no Correio do Povo e na Revista do Globo. Num surto de patriotismo, alista-se como voluntário do 7º Batalhão de Caçadores e participa da Revolução de 30⁶², servindo no Rio de Janeiro por seis meses. Conhece, na capital da República, Cecília Meireles, de quem declara: “O único poeta puro que conheci. Ela era a poesia em pessoa”. Após seu retorno a Porto Alegre, trabalha por mais dois anos em *O Estado do Rio Grande*, até o jornal ser fechado. Em 1934, convidado por Érico Veríssimo, vai para a Editora Globo trabalhar como tradutor. Sua primeira tradução foi *Palavras e Sangue* de Giovanni Papini. A esta, segue-se uma série de grandes traduções, talvez um dos maiores empreendimentos editoriais das décadas de 1930 e 1940 no país. O público brasileiro conheceu Emil Ludwig, Lin Yutang, Charles Morgan, Guy de Maupassant, André Gide, Virgínia Woolf, Aldous Huxley, Joseph Conrad e outros através de Mario Quintana. São também famosas suas traduções de Proust, consideradas obras-primas. Quintana traduziu para a Editora Globo dezenas de títulos, de 1934 até 1955. Traduziu principalmente do francês e do espanhol, mas também o fez, com grande perícia, do inglês.

Na segunda metade da década de 1930 esteve novamente no Rio de Janeiro, quando estreitou sua amizade com Cecília Meireles. De volta a Porto Alegre, publica em 1940 seu primeiro livro, *A Rua dos Cataventos*, pela Editora Globo. A este seguem-se *Canções*, em 1946; *Sapato florido* e *O batalhão das Letras*, em 1948; *O Aprendiz de Feiticeiro*, em 1950; *Espelho Mágico*, em 1951. Paralelamente à produção literária, continuou trabalhando e escrevendo para jornais e revistas. É desse período o início da publicação de suas crônicas poéticas sob o título *Do Caderno H*, “porque todas as coisas acabavam sendo escritas na última hora, na hora H, na hora final”, segundo o próprio Quintana. Seus prosopoeias foram publicados primeiramente na revista *Província de São Pedro* e, a partir de 1953 até 1967, no *Correio do Povo*.

⁶² Motivada pelas mesmas oligarquias insatisfeitas e por grupo de oficiais militares, a revolução de 30 derrubou o governo legitimamente eleito, com uma plataforma de moralização política e de transformações sociais. Esta revolução levou ao governo o presidente Getúlio Vargas que em 1937 daria um golpe de estado e instauraria a ditadura do Estado Novo, permanecendo no poder até 1945.

No início da década de 1950, Mario Quintana faz um tratamento na Clínica Pinel contra o alcoolismo, problema que já lhe rendia conseqüências desagradáveis, bem como uma série de anedotas. Juarez Fonseca, amigo do poeta, em sua obra *Ora Bolas: o humor cotidiano de Mario Quintana*, além de narrar várias dessas histórias, lembra que anos após o tratamento Quintana disse “que havia tomado apenas um porre, e que este porre durara 25 anos”.⁶³ Tirada bem ao estilo do poeta, conhecido também pelo seu humor característico e sua ironia fina.

Em 1962 sua obra poética é reunida em um único volume intitulado *Poesias*, e é publicado pela Editora Globo.

Mesmo já reconhecido por críticos como Fausto Cunha e Augusto Meyer⁶⁴, é apenas em 1966 que ganha alguma projeção nacional com a publicação, pela Editora do Autor do Rio de Janeiro, de sua *Antologia Poética*, com textos selecionados por Rubem Braga e Paulo Mendes Campos⁶⁵. Neste mesmo ano, a 25 de agosto, Quintana é recebido e homenageado na Academia Brasileira de Letras. Nesta ocasião o poeta Manuel Bandeira⁶⁶ o saúda com os seguintes versos: “Meu Quintana, os teus cantares/ Não são Quintana, cantares:/ São, Quintana, quintanares.” Ainda neste ano recebe o prêmio Fernando Chinaglia como melhor livro do ano.

⁶³ FONSECA, Juarez. *Ora bolas: o humor cotidiano de Mario Quintana*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994. p. 33.

⁶⁴ Fausto Cunha (1923-2004) foi um dos mais importantes críticos literários do Brasil na segunda metade do século XX. Destacou-se também como autor de Ficção Científica. Augusto Meyer (1902-1970), foi jornalista, poeta, ensaísta, memorialista, folclorista e crítico literário. Nasceu em Porto Alegre e foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1960. Fez parte do modernismo gaúcho, introduzindo o regionalismo e o memorialismo na poesia. É autor de um dos trabalhos exegéticos mais profundos sobre Machado de Assis (1935). Dirigiu a cátedra de Estudos Brasileiros na Universidade de Hamburg.

⁶⁵ Rubem Braga (1913-1990) foi um dos maiores cronistas brasileiros desde Machado de Assis. Trabalhou praticamente a vida toda com o jornalismo, mesmo no período em que esteve no corpo diplomático brasileiro. Consagrou-se como cronista, único gênero que cultivou. Paulo Mendes Campos (1922-1991), também jornalista, escreveu poemas e crônicas, além de excelente tradutor de poesia e prosa inglesa e francesa.

⁶⁶ Manuel Bandeira (1886-1968) foi um dos principais poetas do modernismo brasileiro. Pertenceu à geração vanguardista de 1922. Seu poema *Os Sapos* foi recitado em uma das noites da Semana de Arte Moderna. Foi professor de Literatura Hispano-Americana na Fac. Nac. de Filosofia. Em 1940 foi eleito para a Academia Brasileira de Letras. Destacou-se não apenas como poeta como também tradutor.

Em 1973 é publicado em um volume o *Caderno H*, uma seleção, feita pelo próprio poeta, das crônicas poéticas escritas para os jornais. Dois anos depois vem a lume *Pé de Pilão*, com poemas infanto-juvenis. Segue-se então um novo surto de publicações: *Apontamentos de História Sobrenatural*, 1976 (agraciado em 1977 com o prêmio Pen Clube de Poesia Brasileira); *A Vaca e o Hipogrifo*, 1977; tradução do *Caderno H* para o inglês sob o título de *Chew me up slowly*; *Esconderijos do Tempo*, 1980; *Baú de Espantos*, 1986; *Porta Giratória*, 1988.

Em 1980, Mario Quintana recebe o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra. Apesar de cotado para uma cadeira na ABL por três vezes, nunca chegou a vestir o fardão.

Além das obras supracitadas, muitas antologias e coletâneas de seus poemas foram publicadas nas décadas de 1970-80, fazendo com que o poeta passasse a ser mais conhecido por todo o Brasil. Mesmo já bastante famoso, o poeta se manteve bastante avesso às homenagens.

No dia 5 de maio de 1994, aos 87 anos, Mario Quintana falece no Hospital Moinhos de Vento, em Porto Alegre. A biografia do poeta do Alegrete talvez seja mais bem encerrada com suas próprias palavras:

E eu que desejava tanto que minha biografia
terminasse de súbito
simplesmente assim:
“Desaparecido na Batalha de Itororó”!
(Desaparecido? Meu Deus, quem sabe se ainda estou
vivo?!)⁶⁷

No dia 11 do mesmo mês de maio de 1994, Marcelo Coelho publica no jornal *Folha de São Paulo* um artigo no qual diz que "Mario Quintana foi o poeta

⁶⁷ CH 45.

A Batalha de Itororó foi um dos famosos combates da Guerra do Paraguai ou Guerra da Tríplice Aliança, movida pelo Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai de Solano Lopes. Esta batalha ocorreu no dia 6 de dezembro de 1868 na ponte de mesmo nome e depois de sangrento combate é vencida pelas tropas brasileiras, comandadas pelo Marechal Luiz Alves de Lima e Silva, o Duque de Caxias, patrono do Exército Brasileiro. Do lado paraguaio 400 homens morreram, do lado brasileiro, 2416 homens são postos fora de combate.

mais naturalmente poeta deste século."⁶⁸ Praticamente as mesmas palavras que Quintana usara para falar de Cecília Meireles.

Em 14 de novembro de 1984 a *Revista Isto É* publicou um texto de Mario Quintana chamado **Apresentação**, no qual o poeta traça em algumas linhas uma autobiografia. Este mesmo texto foi republicado em seu livro *Da preguiça como método de trabalho*. Deste texto, alguns trechos são transcritos aqui, dada sua relevância para qualquer estudo que se queira iniciar sobre o poeta de Alegrete:

Nasci em Alegrete, em 30 de julho de 1906. Creio que foi a principal coisa que me aconteceu. E agora pedem-me que fale sobre mim mesmo. Bem! Eu sempre achei que toda confissão não transfigurada pela arte é indecente. Minha vida está nos meus poemas, meus poemas são eu mesmo, nunca escrevi uma vírgula que não fosse uma confissão. (...) Dizem que sou modesto. Pelo contrário, sou tão orgulhoso que nunca acho que escrevi algo à minha própria altura. Porque poesia é insatisfação, um anseio de auto-superação. Um poeta satisfeito não satisfaz. Dizem que sou (sic) tímido. Nada disso! Sou é caladão, introspectivo. Não sei por que sujeitam os introvertidos a tratamentos. Só por não poderem ser chatos como os outros?

Exatamente por execrar a chatice, a longuidão, é que eu adoro a síntese. Outro elemento da poesia é a busca da forma (não da fôrma), a dosagem das palavras. Talvez concorra para esse meu cuidado o fato de ter sido prático de farmácia durante cinco anos. Note-se que é o mesmo caso de Carlos Drummond de Andrade, de Alberto de Oliveira, de Erico Veríssimo⁶⁹ - que bem sabem (ou souberam) o que é a luta amorosa com as palavras.⁷⁰

⁶⁸ COELHO, Marcelo. "Mario Quintana que era misterioso e fácil, foi ignorado pela crítica". In: *Folha de São Paulo*. 11 de maio de 1994.

⁶⁹ Érico Veríssimo (1905-1975), romancista gaúcho regionalista, autor da trilogia *O tempo e o vento*. Alberto de Oliveira (1859-1937), poeta parnasiano brasileiro, membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), poeta modernista também da primeira geração de 1922, passa depois a escrever poemas com características de crítica social até chegar a uma fase final de sua produção, mais existencialista. Têm em comum os três o fato de terem sido farmacêuticos em uma parte da vida.

⁷⁰ PMT 11-12.

O poeta já nos oferece aqui uma percepção sobre poesia, principalmente com relação a seu aspecto formal. Não que defenda um formalismo estrito, que o poeta chama de *fôrma*, mas aponta para o aspecto de palavra dosada na poesia. Como um farmacêutico que deve colocar a medida exata da substância para que faça do resultado um medicamento e não um veneno, também assim concebe Quintana o fazer do poeta. Este paralelo nos remete diretamente ao diálogo do *Fedro* de Platão, quando, no mito de Theuth, a escritura é apresentada como um *phármakon*, uma medicina, um remédio. No entanto, o conceito grego do *phármakon* é um tanto ambíguo, pois pode tanto significar remédio ou veneno. Para Quintana, a “luta amorosa com as palavras”, o fazer poético, é lidar com essa duplicidade, oscilar de um lado ao outro, carregar em si o mal e a cura. Este conceito de *phármakon* será retomado posteriormente dialogando a poesia de Quintana com a crítica pós-estruturalista da literatura.

Feito o prelúdio, parte-se ao estudo da poesia de Mario Quintana. Em um primeiro tópico procurar-se-á situar a produção poética de Mario Quintana no ambiente do modernismo brasileiro, notando-se sua maneira particular de inserir-se na literatura brasileira deste momento. Ao mesmo tempo, ressaltar-se-á pontos específicos da poética de Quintana que favorecem a leitura que se pretende fazer de sua poesia nesta tese. Em um tópico subsequente, o olhar estará voltado para como a crítica recebeu e caracterizou a produção poética de Quintana, com especial atenção aos estudos que, de alguma forma, aproximaram-se de uma leitura da obra do poeta de Alegrete atentando para o que poderia se chamar inicialmente de um significado religioso.

2.2 - Contextualização de Mario Quintana no Modernismo brasileiro

Em sua obra - referência entre os estudiosos na literatura - *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi, ao comentar os rumos tomados pela poesia no Modernismo após a década de 1930 e apresentar os principais poetas desse momento no capítulo intitulado "Tendências Contemporâneas", abre um subtópico chamado "Outros Poetas" onde se lê:

O projeto de uma lírica essencial é comum a quase toda a poesia pós-modernista. Dele participaram, cada um a seu modo, poetas que têm escrito desde a década de 30, ou desde fins da década anterior, e que, apesar de menos conhecidos pelo público médio, devem figurar ao lado de um Drummond, de um Jorge de Lima e de uma Cecília Meireles, como vozes originais da literatura brasileira contemporânea. É o caso de (...) Mário Quintana, poeta que encontrou fórmulas felizes de humor sem sair do clima neo-simbolista que condicionara a sua formação.⁷¹

Esta citação é de grande interesse para qualquer estudo que se queira iniciar sobre Mario Quintana, não apenas porque provém de um dos críticos mais conceituados da literatura brasileira, mas também porque é rica, a despeito de curta, em considerações sobre a poética e a poesia de Quintana.

O que primeiro se destaca é a afirmação de que Quintana foi um poeta menos conhecido pelo "público médio". Após 1962, quando a Editora Globo publicou o volume *Poesias*, reunião de suas cinco primeiras obras, a primeira das quais *A Rua dos Cataventos*, publicada em 1940; e após 1966, com a publicação da *Antologia Poética*, organizada por Rubem Braga, Quintana deixa de ser o "poeta de Porto Alegre" e adquire projeção surpreendente, ainda que tardia.

⁷¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 463.

Sobre esse reconhecimento público, Quintana se mostrou indiferente e avesso, principalmente porque isso o sujeitava a uma certa "coerência" exigida pelos críticos. Reagindo, dizia o poeta:

Eu não me sinto instituição, que diabo! Eu me lembro que a época da minha vida de que eu gostava mais era quando alguém, falando sobre o Rio Grande do Sul, começava a enumerar os poetas: Adolfo Maia, Teodomiro Tostes, Athos Damasceno Ferreira, Ernani Fornari e *outros*... Eu me achava maravilhosamente bem, porque fazia parte desses *outros*. Agora me puseram um nome...⁷²

Em muitas outras assertivas de Quintana nota-se seu desconforto em relação à crítica, desconforto compreensível, pois Quintana dificilmente se enquadrava nas correntes literárias em voga e sua voz original, não "matriculada" a nenhuma escola poética, o fez perseverar em sua própria tradição literária, sendo contundentemente crítico com os críticos: "Me intriga o que certos críticos escrevem sobre poesia, inclusive a minha. Eu não me reconheço, não entendo o que eles querem dizer."⁷³

Ao que parece, os críticos também não entenderam o que Quintana quis dizer, e como quis fazê-lo. Álvaro Lins, ao comentar o livro de estréia de Mario Quintana, escreve que "os seus versos mostram-no como um indiferente ao que se passou, entre nós, de 1922 para cá."⁷⁴ Esta afirmação se deveu sobretudo ao fato de este primeiro livro ser composto de sonetos, gênero repudiado após 1922. O crítico seguramente não atentou para o aspecto modernista desses sonetos, o que comentaremos mais a seguir.

Retornando à citação de Bosi com que abrimos este capítulo, destaca-se ainda, a afirmação de que o conhecimento da obra de Quintana devia-se, quase sempre, às "suas fórmulas felizes de humor". De fato, o humor é presente em um

⁷² TÁVORA, Araken. *Encontro marcado com Mario Quintana*. Porto Alegre: L&PM, 1986, s/p.

⁷³ Id. *ibid.*

⁷⁴ LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*, 1ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

bom número de versos do poeta, sendo não apenas recurso literário em Quintana, mas mesmo uma característica de sua personalidade que se revelava em várias situações reais⁷⁵. Este humor foi um instrumento para sua mais fácil popularização, uma vez que tornava sua obra aparentemente mais acessível e atraente. No entanto, o que se nota é que seu humor de "fórmulas felizes" é apenas uma facilidade aparente em sua poesia, na qual o lírico é levado a extremidades formais e se consubstancia às expectativas e aspirações trazidas pela modernidade literária.

Quintana foi um poeta extremamente consciente de seu instrumental poético e não cedeu a "fórmulas" em sua obra. Ao contrário: com um poder sintético exemplar (lição aprendida com seu professor do Colégio Militar, conforme já citado) e uma perícia e cuidado no uso de imagens insólitas e sinestésicas, criou uma obra ímpar na literatura brasileira do século XX. Daí se poder ressaltar que o que Bosi chama de "fórmulas felizes" não deve ser entendido como uma concessão do lírico a certas facilidades de assimilação pública, já que o humor, na produção de Quintana, é um elemento poético por ele assumido de maneira orgânica, isto é, sem a pretensão de fazer deste um fim, mas como um tipo de filtro de seu material poético. É o que se pode depreender de seu poema "Acontece que":

Como todos os indivíduos profundamente sentimentais,
acontece que tenho verdadeiro horror ao sentimentalismo
verbal.

Daí certos toques de 'humour' nos meus poemas. Um toque
de impureza, pois.⁷⁶

Além de uma justificativa do próprio poeta ao seu uso do 'humour', estes versos também trazem importantes referências a temas que serão explorados abaixo no que concerne ao modernismo da produção de Mario Quintana. No

⁷⁵ Muitas anedotas referentes a Quintana se encontram recolhidas no supracitado livro de FONSECA, Juarez. *Ora bolas*, o humor cotidiano de Mario Quintana. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1994.

⁷⁶ CH 63.

entanto, cabe comentar aqui que sua explicação do uso do humor nos conduz a perceber que o "toque de impureza" tem na verdade a função de purificar seus versos. É preciso salientar, contudo, que ao mesmo tempo em que o uso do humor aproxima Quintana dos modernistas, seu humor não tem o caráter jocoso e depreciativo de certos poemas da geração de 22. Não é de protesto ou de iconoclastismo, senão de uma lírica do cotidiano que ri do espetáculo do mundo, sem deste zombar. Esta é mais uma marca do modernismo original de Quintana, que usa uma linguagem do dia-a-dia, fazendo poesia com o mundo, sem privilegiar "assuntos poéticos" ou "palavras poéticas", valendo-se de maneira essencial do humor, como os epígonos de 22, no entanto sem a pretensão vanguardista e revolucionária dos mesmos.

A originalidade da criação poética de Quintana pode ser notada na dificuldade mesma de classificação de sua produção. Bosi, no trecho supracitado, vale-se de uma variedade de referências a estéticas diferentes ao comentar o poeta. A citação se encontra em um capítulo sobre o modernismo, mas logo no início há a referência ao pós-modernismo, e ao fim, caracterizando Quintana, alude-se ao neo-simbolismo.

De fato, o simbolismo é a estética mais recorrentemente empregada para classificar a produção poética de Quintana, principalmente em *A rua dos cataventos*, a ponto de sua obra de estréia ter sido considerada como de um simples simbolismo retardatário, muito devendo ao poeta simbolista português António Nobre. Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, chega a afirmar, comentando a presença de António Nobre no primeiro livro de Quintana, que sua "sombra o visita."⁷⁷ A isto reage Quintana, em uma entrevista concedida a Edla van Steen, dizendo:

E não é o leitor que descobre o poeta, mas o poeta que descobre o leitor, que o revela a si mesmo. O poeta que "me descobriu" foi o António Nobre do *Só(...)* Em meu primeiro livro, *A rua dos cataventos*, tenho, por dever e devoção, um

⁷⁷ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970, p. 179.

soneto a ele dedicado e mais uma referência em um outro poema. Isto bastou para acusarem em mim a influência de Antônio Nobre. Protesto: não há influência - há confluência, pois a gente só gosta de quem se parece com a gente.⁷⁸

A "sombra" de Antônio Nobre, conforme as palavras de Coutinho, longe de obscurecer ou ocultar a genialidade do poeta gaúcho, ou ainda confirmar um anacronismo estético nele, é mesmo um elemento a mais na constelação da obra de Quintana, que se revela, já desde sua primeira obra, um modernista *sui generis*. O que Quintana chama de confluência pode ser entendido como um processo de dialética da construção literária, e não uma repetição espúria do poeta simbolista português. Fausto Cunha corrobora, com a voz de crítico, o que Quintana já havia dito sobre sua aproximação a Antônio Nobre ao comentar o pejorativismo do atributo de "simbolista" a Quintana. Diz o crítico:

A presença de Antônio Nobre era deliberada, buscada (afinal um poeta tem o direito de render seu tributo), mas é na maioria dos casos uma presença alusiva ou, antes, remissiva. (...) De certa maneira, é até um recurso de que o poeta se vale para ganhar e revelar maior liberdade estrutural.⁷⁹

Neste trecho Cunha nos fornece o que pode ser considerado um ponto-chave para a leitura da obra de Quintana: "liberdade estrutural". Curiosamente, os modernistas que pregaram veementemente a liberdade das formas e das estruturas na poesia, iconoclastas e anárquicos, desafiadores e renovadores, conforme já dito acima, não viram em *A rua dos Cataventos* a modernidade de Quintana. O fato de este seu primeiro livro ser composto de sonetos, forma considerada passadista e praticamente abolida pelo movimento de 1922, além da

⁷⁸ PMT 142.

⁷⁹ CUNHA, Fausto. Poesia e poética de Mario Quintana. In: *A leitura aberta*. Rio de Janeiro: Cátedra MEC, 1978. p. 220.

supracomentada aproximação ao simbolismo, rejeitado e ironizado pelos críticos da época, reforçaram a idéia de que Quintana era um poeta anacrônico e indiferente ao modernismo. Todavia é, mais uma vez, o próprio Mario Quintana que aponta para o modernismo não notado de seus sonetos em um texto do *Caderno H*, marcando o contraponto existente entre a rigidez de sua forma e a liberdade do seu verso. Na citação, um tanto longa, o que poderia ser chamado de uma verdadeira poética do soneto modernista pode ser apreendido.

Desde muito que eu desejava escrever um soneto de mãos no bolso. O soneto é que iria de mãos no bolso, por aí... Sim, seria um soneto vagabundo (não me digam que em ambos os sentidos) e que ao partir não imaginasse aonde iria chegar, como tão bem o sabem os sonetos clássicos, os quais se encaminham silogisticamente das premissas para a conclusão. Que nem esses menininhos de óculos que vão diretinho pra escola, sem olhar para os lados.

Mas por que logo um soneto e não um outro poema? Por isso mesmo. Um poema qualquer não tem prazo determinado e às vezes o poeta não atina como há de fazê-lo parar. Como? Quando? Onde? Um soneto, porém, tem sempre um fim: é obrigado a se deter, por força, no décimo quarto verso - esse derradeiro verso que os parnasianos fechavam, luzentemente, com uma pesada chave de ouro. (...)

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

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

Nada mais do que isso pretendiam os sonetos andeijos que asilei um dia na Rua dos Cataventos. (...)

E agora, se um ou outro saiu com armadura clássica, espero que isso não lhe tenha prejudicado a naturalidade do andar.⁸⁰

Quintana não é realmente um "menininho de óculos" que vai para a escola, principalmente às escolas poéticas. Uma leitura cuidadosa de seus sonetos dispensaria o esclarecimento oferecido pelo poeta na citação acima. No entanto, ela se faz importante por realçar a já referida liberdade estrutural da obra de

⁸⁰ CH 134-5.

Quintana. A forma dada pelo soneto não é limitadora da ação poética, como o viam os modernistas, ou mero espaço para malabarismos lógicos com "expressões poéticas" e "chaves de ouro" como entre os parnasianos, mas um fluir natural dos versos descomprometidos com qualquer escola. O que parece é que, enquanto muitos poetas modernistas, principalmente aqueles da geração revolucionária de 1922, anunciavam a parusia e o Armagedon literários, desmontando a linguagem poética e construindo uma poética com os escombros deste desmonte, Quintana, embora não menos ciente da "crise" modernista da poesia e da linguagem ela mesma, aponta uma nova saída para essa crise desenvolvendo uma nova compreensão de linguagem poética, até então não vista no modernismo brasileiro.

A classificação de simbolista acompanha Quintana em seus dois livros subseqüentes, *Canções* e *Sapato Florido*. Aquele, publicado em 1946, como o próprio nome diz, é composto por poesias de forma popular e singularmente musicais, nas quais o poético é colhido nas coisas do cotidiano; este, vindo a lume em 1948, apresenta uma grande novidade formal, já apontada na epígrafe do livro, retirada de um trecho da comédia *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière, que aqui transcrevemos integralmente:

*MONSIEUR JOURDAIN: - Non, je ne veux ni prose, ni vers.
MAÎTRE DE PHILOSOPHIE: - Il faut bien que ce soit l'un ou l'autre.
MONSIEUR JOURDAIN: - Pourquoi?*⁸¹

Aparentemente ingênua, essa epígrafe refere-se diretamente ao tipo de poesia de *Sapato Florido*: nem prosa, nem verso. Rompendo com o limite estrito entre o que é ou não linguagem literária, abolindo as distinções, Quintana adota a forma do poema em prosa, que vai ocupar, a partir daí, um espaço privilegiado em sua produção. A destreza e a constância desses poemas em prosa no conjunto

⁸¹ MOLIÈRE, *Le Bourgeois Gentilhomme*. Paris: Hatier, s/d, p.22.

da obra de Quintana farão com que sejam conhecidos no universo da literatura brasileira por *Quintanares*, palavra criada pelo próprio poeta na "Canção de barco e de olvido" (poema do livro *Canções*⁸²) e, como se menciona acima, posteriormente consagrada por Manuel Bandeira no já citado poema com o qual este saúda o poeta gaúcho em uma homenagem na Academia Brasileira de Letras.

A adoção do poema em prosa é mais uma faceta do modernismo não enquadrado de Quintana. Primeiramente ele publica um livro de sonetos, desafiando a poética da geração de 1922, conforme já apontado acima. Com *Sapato Florido*, publicado em 1948, pertencendo, portanto, ainda que apenas cronologicamente, à Geração de 45, Quintana se opõe ao formalismo dessa geração com seus *Quintanares*.

Fazendo um caminho inverso ao Movimento de 22, os poetas de 45, já distantes daquela atitude anárquica e iconoclasta de seus antecessores, foram outra vez ao encontro dos gêneros clássicos, entre eles o soneto, pondo em xeque o que consistia em procedimento quase padrão dos baluartes do movimento modernista no Brasil advindos da Semana de 22, abandonando o descuido formal, o deboche, fazendo poesia quase que artesanalmente, e com um apuro formal filigranático.

Em seu primeiro livro Quintana desafia o cânone vigente escrevendo sonetos. Com *Sapato Florido*, seus quintanares, mais que versos livres, apresentam-se como uma nova concepção do fazer poético, contrapondo-se a seus contemporâneos.

Sobre os poemas em prosa, duas considerações são necessárias para que se perceba o que significam na obra poética de Quintana e que importância têm para a leitura da poesia como se pretende aqui. Convencionou-se chamar de poema em prosa a pequenos textos líricos em prosa, uma forma híbrida, com características duplas, sem, contudo, poder ser classificado como um ou outro. Foram Charles Baudelaire e Aloysius Bertrand os primeiros a utilizarem de forma

⁸² IN: *Poesias* 56. ...Que eu vou passando e passando,/ Como em busca de outros ares.../ sempre de barco passando,/ Cantando os meus quintanares..."

sistemática o poema em prosa, apesar de se encontrar exemplos esporádicos na literatura ocidental antes deles.

Baudelaire pretendia, com seus *Pequenos poemas em prosa*, criar uma nova forma de lírica, mais atenta à modernidade. O autor de *Les Fleurs du Mal* é seguido por outros simbolistas como Rimbaud e Mallarmé. Este rompimento com a estética clássica não se dá apenas no aspecto formal, senão também no que concerne à própria linguagem literária, que, sem perder a densidade poética, permite-se prosaica. Pode-se dizer que o movimento modernista literário do século XX, com todas suas vanguardas e ousadias, é um resultado direto da linguagem literária dos simbolistas, uma vez que estes deram novas dimensões, até então inconcebíveis, de linguagem e estrutura para a poética.

A linguagem prosaica, do cotidiano, em poemas não mais afeitos ao metro clássico, abole a tentativa de distinguir o que é estritamente literário, conduzindo, com isso, a um discurso poético livre de convencionalismos formais ou temáticos. A contribuição dos simbolistas se nota ainda na derrubada do modelo romântico de poesia, segundo o qual as emoções do poeta deveriam estar expostas no poema de forma direta. No simbolismo, tudo o que se percebe sobre o sentimento chega através do discurso indireto, imagético, não há adjetivação descritiva, qualificações ou representação de emoções de maneira personificada como no romantismo.

O poema em prosa representa a possibilidade de se fazer criação literária com a linguagem usual de pensamento e comunicação, sem aquilo que usualmente se chama de linguagem literária. Pode-se dizer que os poemas em prosa são mesmo fragmentos semelhantes a canções etéreas, nas quais desaparecem todos os contornos definidos da representação quase pictórica do naturalismo ou mesmo da narrativa realista em seqüência lógica. O significado no poema em prosa surge incerto, mais afeito à sugestão que à definição, como uma imagem vista através de uma fina película veladora. E aqui é mister ressaltar que quando se fala de símbolo e imagem no modernismo, estes tendem a não mais envolver uma metaforização fácil e previsível, mas a um árduo processo de elaboração mais profundo, resultado de uma redefinição do próprio caráter da

linguagem, não mais reconhecida como totalmente capaz de representar o mundo, afastando-se assim do simbolismo.

Gilberto Mendonça Teles, no ensaio intitulado "A enunciação poética de Mário Quintana", um dos primeiros estudos sistemáticos da poesia do poeta gaúcho, datado de 1974, enfatiza o quanto a adoção do poema em prosa por Mario Quintana constitui uma "notável contribuição à moderna poesia brasileira"⁸³, e mais, o quanto a tradição literária riograndense, berço da formação poética de Mario Quintana, foi um celeiro de cultivo de poemas em prosa, com nomes como Álvaro Moreyra e Teodemiro Tostes, fortemente marcados pelo neo-simbolismo, e Augusto Meyer, uma das mais importantes personagens do modernismo do Rio Grande do Sul. Aprofundando a compreensão deste novo gênero, ao mesmo tempo que apontando para o que há de moderno no mesmo, Teles afirma:

Resultado de uma longa evolução do processo literário, o "poema em prosa" é produto do momento em que a linguagem literária, sentindo-se ineficaz, começa a situar-se na zona do silêncio, na direção daquele "grau zero da escritura", de que fala Roland Barthes.⁸⁴

Cabe aqui tratar um pouco mais desse conceito de "grau zero da escritura" de Barthes, a que se refere Teles. Apresentado pelo semiótico francês em um ensaio que traz o mesmo nome, a definição desse conceito parte de reflexões sobre o que é "escritura" e da diferenciação do que é uma escritura poética em oposição à prosa. Barthes lembra que no modelo clássico essa diferença é de caráter puramente quantitativo, e não uma diferença essencial. A poesia, com o metro, a rima, a linguagem decorativa, o jogo das palavras, difere da prosa por ser esta econômica e tender a um discurso mínimo. Diz Barthes: "'poética', nos tempos clássicos, não designa (...) nenhum universo separado, mas somente a

⁸³ TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do Silêncio I*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p.241.

⁸⁴ Id. p.242.

inflexão de uma técnica verbal, a de 'exprimir-se' segundo regras mais belas(...)."85 A poesia é então, nesse modelo clássico, apenas um arranjo técnico, segundo regras formais já consagradas, uma estruturação da linguagem, uma "prosa decorada de ornamentos ou amputada de liberdades".86

A novidade na poesia modernista, para Barthes, está em que o poético deixa de ser apenas atributo da linguagem para se tornar existencial, substancial. Como consequência, pode abrir mão dos aspectos externos, já que sua identidade não é mais definida pela forma. Ainda conforme Barthes, na modernidade literária, "as linguagens poéticas e prosaicas estão suficientemente separadas para poderem prescindir dos próprios signos de sua alteridade."87 Ao mesmo tempo que "suficientemente separadas" em seu aspecto existencial, a poesia e a prosa se aproximam justamente por aquilo que as separava, por um elemento formal: são ambas objetivas.

A ruptura com o formal na definição do poético após os primeiros movimentos modernistas mundiais, ainda de acordo com Barthes, fez com que os poetas abandonassem os chavões, os hábitos formais passadistas, as construções poéticas ao sabor do preciosismo gramatical. Em outras palavras, os poetas modernos procederam a uma "desintegração da linguagem" poética enquanto estrutura, conduzindo, com isso, a um "silêncio da escritura".88 Esse silêncio nada mais é que um esforço da própria linguagem literária em se libertar de qualquer servidão a ordens formais. É a linguagem literária encontrando um terceiro termo, que não o das definições bipolares, um "grau zero" que se põe no meio da poesia e da prosa clássicas, sem julgá-las, mas também sem participar de nenhuma delas. A linguagem literária da modernidade é feita nesse lapso,

⁸⁵ BARTHES, Roland, *Novos ensaios críticos e o Grau zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 141.

⁸⁶ Id. p.141.

⁸⁷ Id. Ibid.

⁸⁸ Id. p. 159.

nessa ausência e, na poética, "(...) a escritura se reduz então a uma espécie de modo negativo (...)"⁸⁹.

Esse deslocamento da procura do essencial para a procura do existencial no estético, procedido pelo modernismo literário, abre o espaço para a porosidade de fronteira entre o que é poesia e o que é prosa. A história do poema em prosa é, portanto a história do questionamento literário pela forma na linguagem e da ausência de uma resposta para este questionamento.

Daqui se pode compreender melhor a afirmação de Teles acerca do poema em prosa, e também se pode perceber o quanto este só foi possível no modernismo. Mais do que ousadia poética, o poema em prosa é resultado de uma evolução da linguagem literária que, com o modernismo, caminhou para um limite muito tênue entre a prosa e a poesia. O poema em prosa se apresenta como uma alternativa à categorização dos gêneros literários de forma fixa.

Quando se lê um poema, um romance ou um drama, sabe-se qual é o instrumental literário próprio para cada abordagem. Ainda que o romance se apresente repleto de lirismo, ainda que uma peça teatral conserve o enredo épico, ainda que o poema seja uma narrativa; continuam poema, romance e drama e como tais são lidos. Já o poema em prosa conserva a lírica da poesia em seu próprio material configurativo, a linguagem em sua função expressiva.

De fato, o que se nota é o predomínio da lírica sobre as outras formas de poesia no modernismo literário. O poema longo quase que desaparece ou é composto de seqüências de poemas curtos.⁹⁰ Os poemas filosóficos longos, ou os narrativos, expressam uma opção ética determinada, ao passo que a lírica é uma expressão mais do transitório e momentâneo, portanto, mais afeita ao ideário do modernismo literário. No entanto, como o modernismo, de certa forma, investe contra a linguagem, também as maneiras de dizer a lírica são afetadas de tal forma que permitem o surgimento do poema em prosa.

⁸⁹ Id. p. 161.

⁹⁰ Bons exemplos destes na Literatura Brasileira são: o *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles (1965) e *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto (1955).

Graham Hough, falando sobre a lírica modernista, assim exprime o resultado desta (r)evolução da linguagem poética alcançada no modernismo que permitiu o surgimento do poema em prosa:

A linguagem e as imagens não se restringem às fontes sancionadas pela tradição, mas, no mesmo poema, podem ser chulas, de gíria, elaboradamente cultas e convencionalmente poéticas.⁹¹

Diferente das formas clássicas que delimitam o início e o fim do poema, o poema em prosa vive a angústia de encontrar seu próprio ritmo e duração, levando ao máximo a potencialidade expressiva do período/verso, que não se permite longo como uma narrativa ou como uma epopéia. A característica poética modernista do poema em prosa está em sua brevidade, elipse, profundidade e densidade.

Para a crítica, a novidade trazida pelo poema em prosa é que ele desafia não apenas sua definição, como também o próprio instrumental do crítico para sua análise. Paulo Becker, em sua obra *Mario Quintana: as faces do feiticeiro*, aponta a novidade trazida pelo poema em prosa para os críticos e indica os possíveis rumos para a aproximação analítica dos mesmos:

Na impossibilidade de apontar as especificidades deste texto, de mostrar o que ele é, o crítico vê-se obrigado a utilizar uma categoria negativa, que apenas evidencia o que ele não é. As categorias e conceitos negativos têm constituído, entretanto, um ponto de apoio fundamental para os teóricos e críticos que se colocam a tarefa de definir as produções da lírica moderna, na justa medida em que esta se distancia dos modelos tradicionais e assume feições estranhas ou anômalas (...), que possui características tanto da prosa

⁹¹ HOUGH, Graham. A Lírica Modernista. In: BRADBURY, M. et McFARLANE, J. *Modernismo - Guia Geral 1890 -1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 256.

como da poesia, sem no entanto se amoldar bem a nenhum dos dois gêneros.⁹²

É nessa linha com limites não muito definidos entre o que é poético e o que é prosaico que se insere a terceira obra de Mario Quintana, *Sapato Florido*, na qual o poeta *ne veut ni prose, ni vers*, mas uma forma que seja adequada para a expressão de sua lírica, a despeito de seus contemporâneos da Geração de 45 estarem cultivando modelos clássicos com roupagens modernistas.

Duas expressões usadas, uma na definição do que é o poema em prosa, outra na direção apontada para a análise do mesmo, apresentam uma categoria de extrema importância para este trabalho. Barthes fala de "modo negativo" e Becker de "categoria negativa". Nenhum dos dois, no entanto, aprofunda o significado desta categoria, limitando-se a citá-la e reservando uma posição importante à mesma, seja para a definição, seja para a crítica, da poesia na modernidade - e da obra de Quintana, mais diretamente. Ainda sobre essa categoria é importante notar como muitos poemas em prosa caminham para uma terminação com formas negativas, típicas de um gênero híbrido que já não dá conta de tratar do emudecimento advindo desta condição de partilhar, de um lado a propensão de expressão de um estado transitório e momentâneo característicos da lírica e, de outro lado, a possibilidade de esgotamento expressivo e narrativo da prosa. Nos capítulos seguintes desta tese será retomada tal categoria negativa, uma vez que esta constitui referência importante para a análise aqui empreendida.

Publicado em 1950, o *Aprendiz de Feiticeiro* é o quarto livro de Mario Quintana. Dedicada a Augusto Meyer, esta obra foi saudada por este poeta e crítico como de uma "genuína voz" poética. Quintana foi então chamado de o "maior poeta moderno do Rio Grande".⁹³ Nessa pequena obra de trinta e um poemas aparece, pela primeira vez, uma acentuada preocupação com as

⁹² BECKER, Paulo. *Mario Quintana: as faces do feiticeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS/ EDIPUCRS, 1996. p. 98.

⁹³ MEYER, Augusto. "O Fenômeno Quintana". In: *A forma secreta*. 2. ed. Rio de Janeiro: Grifo Edições/INL, 1971. pp.183-187.

características próprias da linguagem poética. Chama a atenção desde o título o fato de ser este uma reapropriação de uma balada de Goethe que conta a história de um aprendiz de feiticeiro que, na ausência de seu mestre, utiliza-se da vassoura mágica para realizar uma tarefa que lhe cabia: limpar o laboratório. A vassoura inicia então o trabalho e começa a despejar água no chão e a esfregá-lo. O aprendiz, entretanto, não sabe as palavras mágicas para fazê-la parar, e a quebra em dois pedaços, mas estes recomeçam o trabalho. Quando o laboratório já está quase inundado, chega o feiticeiro e, com uma palavra mágica, põe tudo em ordem. Quintana se compara, nesta obra, ao aprendiz, como na balada de Goethe, por não dominar também a palavra mágica.

Isso pode parecer estranho, em se tratando de um poeta que maneja com destreza seu material, especialmente nessa obra, saudada como sendo a contenedora dos melhores poemas de Quintana até então. No entanto, se atentamos para o fato de que, nesse livro, muitos poemas apresentam uma preocupação metapoética, pode-se perceber o poeta experimentando as formas poéticas consagradas, como um aprendiz, em busca de um novo meio de expressão de sua lírica. Nessa obra já se nota um poeta afeito a certos aspectos de um surrealismo avançado, trazendo elementos novos para sua poética, que continua prosaica, cultivando no entanto, uma contra-imagem literária dos elementos prosaicos, fazendo-os transfigurar-se no verso. E aqui, um elemento novo na poesia brasileira do modernismo: a aproximação entre a poesia e a magia. Nessa obra, a consciência das limitações do poeta frente ao seu instrumento, a palavra poética, aproximará esta do sobrenatural, a partir daqui uma constante na poesia de Quintana. Um hermetismo novo se notará em seus poemas, e mesmo seu humor característico estará revestido de uma tensão entre o que pode ser dito e o que está suspenso e não pode ser revelado. Em um de seus *Quintanares* irá afirmar: "A beleza de um verso não está no que diz, mas no poder encantatório das palavras que diz: um verso é uma fórmula mágica".⁹⁴ Este

⁹⁴ CH 59

é outro elemento da poética de Mario Quintana imprescindível na análise que aqui se empreende de sua obra e que será retomado posteriormente.

Já Rimbaud aventa esta aproximação entre poesia e magia em *Alchimie du Verbe* e *Un Saison en Enfer*. Nestas obras o que se nota é uma alegação de que a poesia dá acesso a uma sorte de sabedoria esquecida ou doutrina secreta. Estas idéias serão muito desenvolvidas no modernismo literário, comparando a poesia a uma espécie de mística, ou mesmo a um sistema efetivo de conhecimento.

O "aprendiz de feiticeiro" apresenta, assim, mais uma faceta de seu modernismo *sui generis*. Estréia com sonetos quando estes são abominados; escreve canções bem ao gosto popular em um momento em que as formas clássicas começam a ser relidas; refina e elabora formas novas como o poema em prosa; e reclama a poesia como aproximadora do universo místico no mundo da razão crítica moderna, além de esquivar-se de uma classificação estética, conforme se notará em seu livro seguinte *Espelho Mágico*.

Publicado em 1951 (ainda que a data da página de rosto, referindo-se ao ano em que foi composta a obra seja 1945), *Espelho Mágico* traz mais uma novidade poética. O livro é composto por 111 quartetos no formato epigramático, ao estilo de máximas ou provérbios, repletos do humor característico do poeta. Nessa obra, mais uma vez, salta aos olhos a liberdade formal de Quintana. Ao passo que com sua obra anterior, *Sapato Florido*, havia se embrenhado pelo universo do poema em prosa, ele retorna, com *Espelho Mágico*, a uma forma rígida, como aos sonetos de sua obra de estréia. E, o que mais chama a atenção: o tratamento dado a esses quartetos depura qualquer tipo de sentimentalismo e revela um poeta cético que diz muito mais pelas entrelinhas e pelos silêncios dos quartetos, tão sintética e rigidamente construídos, não abrindo espaços para as frases feitas comuns a esse gênero.

Seus quartetos demonstram um manejo preciso do metro e sutilezas de expressões, nas quais as sugestões humorísticas e irônicas não permitem a adjetivação vã. Enfim, seus aforismos abarcam um espectro amplo de idéias filosóficas e refletem ao mesmo tempo o caráter anti-sistemático do pensamento de Quintana, de sua falta de limites, a despeito de escrever em uma forma de

limites rígidos, e de sua provisoriedade. Ou, em outras palavras, a forma aforística de pensamento e exposição constitui um caleidoscópio das idéias, pensamentos e interesses de Mario Quintana, assim como os limites, contradições e conflitos de seu pensamento.

Nesta obra Quintana é mais uma vez modernista na tradição, captando o real e prosaico na forma proverbial tradicional. Sua poética modernista é expressa em um dos seus quartetos da obra, o de número III, chamado "Do Estilo":

Fere de leve a frase... E esquece... Nada
Convém que se repita...
Só em linguagem amorosa agrada
A mesma coisa cem mil vezes dita.⁹⁵

Sem roupagem retórica, quase antiproverbial, Quintana apresenta neste quarteto metapoético, preso no acabamento estrutural próprio dessa forma, sua concepção de lírica modernista, expressa não no que é dito de maneira limitada pelo enunciado no provérbio, mas no limiar dos não-ditos, das reticências, das ausências.

Os críticos, em mais uma tentativa de enquadrar Quintana em uma estética, encontraram para *Espelho Mágico* a definição de "realista", uma evolução da fase primeira, "simbolista", do poeta. Seus quartetos foram considerados passadistas, como já acontecera com os sonetos de sua obra de estréia. Fausto Cunha, em sua obra supracitada, afirma ainda que *Espelho Mágico* não apresenta nenhum contributo na formação do estilo de Quintana e chega a considerar esta obra como "puramente circunstancial"⁹⁶ no conjunto da produção de Quintana. Gilberto Mendonça Teles, por sua vez, postula representar esta obra "uma fase de transição"⁹⁷ na produção de Quintana, que se afirmará daí em diante, segundo este e outros críticos, como um poeta completamente "surrealista".

⁹⁵ Poesias 109.

⁹⁶ CUNHA, F. Op. Cit. p. 228

⁹⁷ TELES, G. M. Op. Cit. p. 256

Até aqui viemos tratando cada obra separadamente e como se produzidas e publicadas em uma ordem cronológica rígida. Esta forma de apresentação poderia nos conduzir a pensar em evolução ou fases do poeta e isto, além de ratificar as posições de Cunha e Teles expostas no parágrafo acima, também condicionaria a análise das obras de Quintana. No entanto, é necessário atentar para o que diz o próprio poeta que, no prefácio a *Apontamentos de História Sobrenatural*, publicado em 1976, declara:

Eis o meu primeiro livro cujos poemas saem mais ou menos na sua ordem cronológica. Porque antes se reuniam numa ordem lógica: sonetos com seus companheiros de lirismo um tanto boêmio, canções com suas irmãs de dança, quartetos filosofando uns com outros(...), poemas em prosa proseando amigavelmente sobre isto e aquilo, poemas oníricos com suas perigosas magias de aprendizes de feiticeiro. Foram reeditados num só volume, *Poesias* – o que levou alguns a pensar que a cronologia de publicação dos livros indicava uma evolução do autor, quando foram feitos simultaneamente ao longo de anos. O fato é que nunca evoluí. Fui sempre eu mesmo.⁹⁸

A importância dessa declaração é tamanha, pois nos impede de querer enquadrar o poeta em qualquer modelo que se pretenda definidor de sua estética, de sua poética e de sua lírica. Não destruindo o que analisamos acima sobre as cinco primeiras obras de Quintana, essa declaração do poeta apenas revela mais uma faceta de seu modernismo. Quintana se assume um só em muitos, simultaneamente. Ainda que possamos perceber um núcleo unitário em sua produção, que permanece como uma linha identitária do poeta, o que se tem é um poeta produzindo em gêneros diferentes, com estéticas diferentes, manipulando de forma diversa a linguagem poética, articulando uma modernidade em formas clássicas e conferindo a estas, produtividade e originalidade. Enfim: um poeta multifacetado, ou ainda eclético.

⁹⁸ AHS s/p.

A multiface do poeta se mostra outra vez em *Caderno H*, publicado em 1973. Esta obra é resultado da coleção de textos publicados semanalmente, desde 1967, no encarte *Caderno de Sábado do Correio do Povo*. A apresentação que Paulo Rónai faz desta obra demonstra, de forma sintética, o caráter, ou os caracteres, da mesma: "Espécimes da melhor prosa que se escreve entre nós, provam a utilidade da poesia e dos poetas."⁹⁹ Desnecessário atentar para a aparente contradição prosa - poesia. Aqui, mais que em qualquer outra obra do poeta, a fronteira entre a prosa e a poesia se desfaz quase que por completo e os textos do *Caderno H*, repletos de "coisas" do cotidiano, lêem estas coisas de forma a transfigurá-las, ressaltando os contornos poéticos das mesmas.

O ecumenismo poético de Quintana se nota na variedade de estéticas e formas dos *Agás*. A obra traz textos com um simbolismo explícito, já apontado pelos críticos como uma característica da produção inicial de Quintana, como em **Ruínas e Construções**, ainda que não um soneto, mas um poema em prosa:

Tão belo como um edifício em construção contra um céu azul,
só mesmo um edifício em ruínas contra o mesmo céu.
O que importa é o céu azul.¹⁰⁰

Noutros se pode perceber o surrealismo em todas suas cores, expresso em anedotas aparentemente apenas humorísticas, como em **Final de Conferência**:

O Doutor Dogmático ajeitou os nasóculos. E decretou:
"Meus senhores e minhas senhoras, ilustrados agentes da
Censura e demais entidades aqui representadas,
- como acabei de vos provar, a fantasia está morta".
E fez um gesto definitivo.
Porém com tamanha infelicidade o fez que, da ponta de
cada dedo espetado no silêncio do ar poluído, brotaram-lhe

⁹⁹ RÓNAI, Paulo. In: QUINTANA, Mario. *Caderno H*. 6.ed. São Paulo: Globo, 1995. Apresentação na orelha do livro.

¹⁰⁰ CH 36.

inesperadamente flores súbitas. E nenhuma parecia deste mundo.

(Faltam pormenores).¹⁰¹

Neste poema em prosa, o humor é delicado e veemente. Na primeira parte do prosopoema é caracterizado o discurso racionalista, científico, aquele que utiliza a linguagem em seu viés denotativo extremo. As imagens e palavras usadas pelo poeta acentuam este tipo de discurso, *Doutor Dogmático, decretou, provar, gesto definitivo*. O que não garante, no entanto, uma explicação de mundo convincente e satisfatória, pois, apesar do caráter definitivo da afirmativa, ela é contrariada na segunda parte do prosopoema, com a subversão da lógica racionalista, apontando para o surreal. Ironicamente o poeta termina o poema com uma frase típica dos discursos acadêmicos descritivistas.

Em todos os textos o que se destaca, no entanto, é a capacidade do poeta em fundir o corriqueiro com o poético sem se debandar para o lugar comum e, conforme já dito acima, transfigurar as coisas, como um verdadeiro mágico, criando uma poética própria, que, ainda reconhecida por várias estéticas, não se filia definitivamente a nenhuma. É o poeta ainda que no próprio *Caderno H* reafirma sua liberdade frente aos movimentos literários. Diz em **Das Escolas Poéticas**: "A minha escola poética? Não frequento nenhuma. Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho... Tão bom!"¹⁰²

Além desta "profissão de fé" às avessas do poeta, o *Caderno H* ainda guarda o que podemos chamar de aparato teórico de Quintana. Em diversos textos da obra - que traz poemas em verso, poemas em prosa, anotações, narrativas curtas, epigramas, versos soltos, textos críticos e outras formas de expressão verbal - Quintana revela suas concepções acerca da poesia e da literatura, fornecendo elementos para a compreensão de sua própria obra, como também suas "leituras" e percepções sobre a literatura brasileira e universal. Enfim, nesta obra a preocupação metalingüística do poeta se mostra mais

¹⁰¹ CH 128

¹⁰² CH 42

evidente, e com ela é possível depreender uma verdadeira poética de Mario Quintana. Sua maneira de transfigurar poeticamente o mundo e as coisas realça no *Caderno H* sua concepção poética ou concepção do fazer poético.

Um dos textos mais significativos desta poética de Quintana trazidos pelo *Caderno H* chama-se **Carta**. Trata-se de fato de uma resposta de Quintana a uma suposta carta de um poeta perguntando-lhe sobre a poesia e o fazer poético. Nesta **Carta** Quintana escreve, ainda que transversalmente, uma verdadeira "arte poética" própria e nos fornece dados imprescindíveis para a compreensão e leitura de suas obras, bem como permite situar sua produção no contexto da literatura brasileira do século XX.

"Escrever com o olho na posteridade é tão absurdo como escreveres para os súditos de Ramsés II"¹⁰³, diz Quintana na **Carta**, concluindo uma idéia de que em todo poema deve haver uma "carga emocional, uma espécie de radioatividade, cuja duração só o tempo o dirá", diferente, segundo o poeta, da "descarga" emotiva dos românticos. Seu comprometimento com a instantaneidade da poesia não deve, contudo, ser confundido com o escrever para a contemporaneidade, também indesejado na poética de Quintana. Para este "a única contemporaneidade que existe é a da contingência política e social, porque estamos mergulhados nela"¹⁰⁴. Desvinculada de uma temporalidade, então, a poesia se restringe ao que é próprio seu, que para Quintana é o eu que transcende os "limites pessoais, mergulhando no humano"¹⁰⁵. O paradoxo da poesia é, para Quintana, a solução: "quanto mais individual, mais universal."¹⁰⁶ Mario Quintana parece assumir um processo castamente distante de transcendência tanto pública quanto privada, o que soa à primeira vista como uma atitude negativa.

¹⁰³ CH 136.

¹⁰⁴ CH 137.

¹⁰⁵ CH 137.

¹⁰⁶ CH 137.

2.3 - *A impura linguagem dos homens*

Já liberto de qualquer comprometimento com estéticas e escolas, mas simultaneamente mais surreal - e aqui o adjetivo surreal é usado como sinônimo de sugestivo, estranho, insólito - Quintana publica em 1976 *Apontamentos de História Sobrenatural*. Nesta obra, da qual já fizemos referência acima, o poeta aprofunda-se no utilizar coisas, imagens, sensações, objetos do cotidiano, levando-os a seu extremo, sendo capaz de fazê-los exprimir o que aparentemente é inexprimível, "deles reproduzindo, não o traço descritivo, mas o contorno de uma contraimagem"¹⁰⁷, nas palavras de Paulo Mendes Campos que introduzem a obra. Quintana reafirma neste livro que, ainda que lidando com a "ingrata linguagem alheia.../A impura linguagem dos homens!"¹⁰⁸, pode-se fazer poesia de tudo, não apenas de um "uno" poético, e que muitas vezes a poesia não se encontra onde se crê que ela está.

A linguagem em *Apontamentos de História Sobrenatural* é manipulada em seus mais diversos registros, sempre, contudo, conservando a lírica, esta sim, oscilando ora em ritmos lentos, ora velozes para restituir o movimento interno do texto. Ao mesmo tempo em que instrumento de comunicação, sua linguagem faz emergir na palavra, na frase, no texto, uma autonomia não revolucionária, mas "sobrenatural" conforme adverte o próprio título da obra.

Nos poemas de *Apontamentos de História Sobrenatural* Quintana deixa claro que sua poesia se afasta de um manipular de quantidades e formas fixas e tenta ir em direção a um tipo de libertação "sobrenatural" do que poderíamos chamar de certas energias expressivas da linguagem. Sua poesia nesta obra não é uma celebração da ordem humana, e o poeta se mostra como um experimentador na busca de uma expressão de um universo mutável. O poema **Momento** retrata bem esta imagem:

¹⁰⁷ CAMPOS, Paulo Mendes. Carta a Mario Quintana. IN: QUINTANA, Mario. *Apontamentos de história sobrenatural*. São Paulo: Globo, 1995. Texto de apresentação na orelha do livro.

¹⁰⁸ AHS 170.

O mundo é frágil
E cheio de frêmitos
Como um aquário...

Sobre ele desenho
Este poema: imagem
De imagens!¹⁰⁹

Este poema, além de ressaltar de maneira explícita a instabilidade do mundo expressa não apenas no adjetivo "frágil", como também na imagem de um aquário, também já aponta um aspecto que deve ser destacado, que é como o poeta não cede a uma metaforização fácil e praticamente investe contra a linguagem, quando diz que "desenha" seu poema. É como se a linguagem tivesse penetrado de tal forma na realidade e chegado a um limite tal que a poesia depende agora de uma linguagem que já não é a sua linguagem para exprimir o que se tornou inexprimível. O poema, "imagem de imagens", caminha portanto para um silêncio. Liberando a palavra de seu significado reduzido, a poesia revela um senso que transcende, que supera, os dados empíricos. Nesta obra, poético e metafórico se fundem em um realismo não do tipo descritivo nem tampouco comparativo, mas que, liminarmente, mostra e adquire forma naquilo mesmo que exprime.

O que chamei acima de busca de uma expressão de um universo mutável nesta obra adquire um aspecto fortemente surrealista, bem ao gosto de Breton, quando Quintana em **Aula Inaugural** conclama:

Dança, encantado dominador de monstros,
Tirano das esfinges,
Dança, Poeta,
E sob o aéreo, o implacável, o irresistível ritmo de seus pés,
Deixa rugir o Caos atônito ...¹¹⁰

¹⁰⁹ AHS 93.

¹¹⁰ AHS 131.

No processo de expressão do mundo, Quintana rebela-se surrealisticamente, quase que proclamando a ruptura caótica. No entanto, mantendo-se fiel a sua não vinculação a escolas, o poeta é profundamente otimista em *Apontamentos de História Sobrenatural*, o que é incompatível com as visões revolucionárias do surrealismo de Breton.

É ainda nesta obra, fundamentalmente, que Quintana se expõe como um poeta preocupado com um "outro", com um diferente, com algo de uma ordem diversa, do qual a poesia é a linguagem mais apropriada. Não mais vemos, como em sua obra precedente, *Caderno H*, uma preocupação metalingüística, ou mesmo uma tentativa de uma arte poética. Em seus *Apontamentos* o poeta nota o falar sobrenatural dos versos que detém a capacidade de transubstanciar as coisas do quotidiano e confere à poesia uma eficácia soteriológica, conforme se pode constatar em **Emergência**:

Quem faz um poema abre uma janela.
Respira, tu que estás numa cela
Abafada,
Esse ar que entra por ela.
Por isso é que os poemas têm ritmo
- para que possas, enfim, profundamente respirar.

Quem faz um poema salva um afogado.¹¹¹

Aqui o poema, a despeito de uma linguagem extremamente prosaica, conserva um ritmo que lhe confere uma expressividade totalmente conjugada com o par antonímico com o qual trabalha: falta de ar/respiração. O terceiro verso, curto em si mesmo, "abafado", o sexto verso, respirado, mais longo, onde já se pode "profundamente respirar". O último verso, por sua vez, é corolário da idéia de que a poesia conduz a algum tipo de salvação. Essa idéia soteriológica do verso é

¹¹¹ AHS 27.

ainda reforçada no já citado poema **Aula Inaugural**, onde Quintana diz literalmente, e de onde tiramos o título para esta tese: "Fora da poesia não há salvação".¹¹²

Esta significação religiosa, embora indefinida, denota mais um aspecto da lírica modernista na poesia de Quintana. Segundo Hough em seu supracitado texto,

Alega-se que a poesia [no modernismo literário] dá acesso a uma sabedoria esquecida ou a uma doutrina secreta. Às vezes vista como um sistema efetivo de conhecimento arcaico (...). A alegação mais forte e constante é que a própria poesia constitui, em si mesma, uma espécie de magia, o poeta não apenas um vidente, mas um mago, trazendo à vida o que viu em sonhos.¹¹³

Esta novidade do modernismo literário, de conceber a poesia como uma linguagem que diz algo do transcendente, embora profundamente imanente, que fale de alguma forma de um sobrenatural, onírico, ganha especial atenção de Quintana e isso será aprofundado em capítulos subseqüentes da tese.

Sua obra seguinte, *A Vaca e o Hipogrifo*, de 1977, é uma boa síntese dos escritos anteriores do poeta. Consiste em uma série de fragmentos líricos, alguns do tipo nostálgico tradicional, outros, canções oníricas surrealistas, entremeados com passagens satíricas e humorísticas recheadas de um realismo dramático, mantendo-se unido este conjunto pela fina argamassa eclética que não deriva de uma única corrente cultural, característica do modernismo de Quintana.

Nota-se que o poeta continua a caminhar pela concepção de que o poema é uma "imagem de imagens". Valendo-se de todas as imagens que tem à disposição, é como se curiosamente não dispusesse de nenhuma, o que o leva a fabricar as suas próprias, criando quase uma mitologia particular, na qual se

¹¹² AHS 130. A interpretação para este poema dentro da perspectiva de análise desta tese virá no capítulo 4.2.

¹¹³ HOUGH, G. A lírica modernista. In: BRADBURY, M. et McFARLANE, J. *Modernismo - Guia Geral* 1890 -1930. São Paulo: Cia das Letras, 1989. P 259.

misturam, a vaca - o real, o trivial cotidiano - e o hipogrifo - a imagem, o mitológico - dando corpo ao poema, que é como uma intensificação da realidade. Diz Quintana em **Pausa**:

E paira no ar o eterno mistério dessa necessidade da recriação das coisas em imagens, para terem mais vida, e da vida em poesia, para ser mais vivida.¹¹⁴

Sobre a linguagem do poema, Quintana continua sinalizando seu aspecto sobrenatural, chamando-a de "secreto esperanto da poesia"¹¹⁵. Nota-se, no entanto, que, a despeito de secreta, essa é uma linguagem que se pretende universal como o esperanto.

O par antonímico real e imaginário permeia toda a obra como material formal e se amplia em outras antonimias significativas, como em poemas que evidenciam tensões entre a sensibilidade moderna e antigas formas de sentir, ou ainda a oscilação entre a afirmação orgulhosa ou a negação peremptória de antigos modos de percepção. Moderno e antigo, além de representar o principal par antonímico da obra, também são conteúdos que retornam ao que já foi diversas vezes apontado neste texto sobre a dificuldade da crítica, que via em Quintana um anacrônico, a despeito dos diversos aspectos do modernismo literário já apontados em sua poesia.

Ressaltando esta justaposição irônica da antiga grandeza e da banalidade moderna, escreve Quintana em **Novos & Velhos**:

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

¹¹⁴ VH 52.

¹¹⁵ VH 32.

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

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

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

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

Quanto a mim, jamais fiz distinção entre uns e outros.
(...)¹¹⁶

Nota-se nesta obra uma consolidação de um fazer poético próprio, expresso por um caráter que poderíamos chamar de ideológico e outro estético. É necessário, no entanto, ressaltar que não se quer dizer com isso que se concebe aqui que as obras de Quintana fossem progressivas ou cumulativas, resultados de uma evolução. Este aspecto já foi descartado pelo próprio poeta. Percebe-se simplesmente como este livro mostra um poeta modernista na contramão, mas com uma linguagem já profundamente depurada e intensa.

O que se chamou de caráter ideológico em *A Vaca e o Hipogrifo* está em uma afirmação de uma postura poética não enquadrada por parte do poeta. Quintana delimita claramente sua autonomia, dizendo: "O segredo da arte - e o segredo da vida - é seguir o seu próprio nariz"¹¹⁷; ou aconselhando: "portanto, poeta, não te filies a nada, muito menos às escolas poéticas"¹¹⁸.

O caráter estético pode ser confirmado na concepção negativa da poesia, não propensa a dar respostas ou dizer verdades objetivas, idéia esta já aventada anteriormente e que neste livro se confirma em versos como: "todo poema é uma aproximação"¹¹⁹; "Ah, mas um poema, um poema é outra coisa..."¹²⁰; ou ainda

¹¹⁶ VH 76.

¹¹⁷ VH 42.

¹¹⁸ VH 102.

¹¹⁹ VH 42.

"Mas, afinal, para que interpretar um poema? Um poema já é uma interpretação."¹²¹

Em 1980 é publicado mais um livro de Quintana, *Esconderijos do Tempo*, no qual o poeta continua a se mostrar capaz de inovações dentro daquilo que se poderia chamar de "tradição". Em primeiro lugar, o próprio título da obra já fornece elementos significativos para compreendê-la. Nesta obra, Quintana não procura uma suposta atemporalidade, ou eternidade do poético, mas ressalta o quanto este se faz verdadeiramente poético no tempo presente, e não em uma suposta "a-historicidade" necessária para a poesia. Aqui é importante se referir ao que diz Alfredo Bosi em outra obra de grande importância para o estudo da literatura, sobre o tempo na poesia, para que se compreenda melhor esta maneira de Quintana descobrir os esconderijos do tempo. Afirma Bosi:

Na poesia cumpre-se o *presente* sem margens do tempo, tal como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro e presente do presente. A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca.¹²²

Este Tempo de Bosi, substantivo próprio, é descoberto por Mario Quintana em muitos poemas da obra, como em **Intermezzo**:

Nem tudo pode estar sumido
ou consumido...
Deve - forçosamente - a qualquer instante
formar-se, pobre amigo, uma bolha de tempo nessa
Eternidade...¹²³

¹²⁰ VH 99.

¹²¹ VH 26.

¹²² BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 121.

¹²³ ET 35.

Aqui se nota o quanto é sugerido que o poético pode, nas palavras de Bosi, invocar, evocar e provocar o Tempo, com maiúscula, trazendo-o para os tempos, ou, nas palavras do próprio Quintana, criar uma "bolha" na Eternidade para não deixar que tudo suma ou se consuma. Nota-se também que Quintana não se propõe alguma reflexão filosófica sobre o significado do tempo, não pretende postular um arrazoado. Ele simplesmente se esforça em captá-lo, flagrá-lo poeticamente, sem uma preocupação lógica.

Além desta nova categoria poética - o tempo - mais ressaltada nesta obra, outro aspecto chama a atenção no conjunto dos poemas e que se revela como mais uma das facetas inovadoras e não enquadradas de Quintana, que conforme vem sendo ressaltado desde o início deste estudo, apontam não apenas para a originalidade do poeta, mas também para sua maneira *sui generis* de ser modernista. Em *Esconderijos do Tempo* é possível se perceber um certo ar de romantismo bastante próximo ao que caracteriza a poesia de outro "marginal" da literatura brasileira, Vinicius de Moraes. Este romantismo de Quintana, além da conservação do elemento lírico extremado já característico do poeta, revela-se ainda em certas imagens eróticas, inéditas em sua poesia até então, como em **A Oferenda**:

Eu queria trazer-te uns versos muito lindos...
Trago-te estas mãos vazias
Que vão tomando a forma do teu seio.¹²⁴

Nota-se que este toque de erotismo não se faz com imagens simples ou metáforas óbvias e a genialidade do poeta se revela também no depreender do lírico do erótico, consubstanciando gesto e palavra, aproximando o verso ao sentido do tato.

¹²⁴ ET 28.

Ainda em outro poema, **Bilhete**, o romântico se encontra com a categoria do tempo, realizando o "presente sem margens do tempo", conforme diz Bosi. Escreve Quintana:

Se tu me amas, ama-me baixinho
Não grites de cima dos telhados
Deixa em paz os passarinhos
Deixa em paz a mim!
Se me queres,
enfim,
tem de ser bem devagarinho, Amada,
que a vida é breve, e o amor mais breve ainda...¹²⁵

A aparente contradição dos dois versos finais se torna lógica no universo do tempo poético, "bolha" na eternidade. E é este mesmo verso aponta para o que há de modernismo no aparente romantismo desta obra: a brevidade do amor, o que difere dos poetas românticos do século XIX para os quais o amor estava idealmente para além do tempo.

Do ponto de vista formal, *Esconderijos do Tempo* é uma boa síntese da técnica de Quintana, pois traz desde sonetos, à maneira do poeta, até seus típicos poemas em prosa, os quintanares, passando pela canção com rimas internas e ricas, como **A canção do mar** ("Esse embalo das ondas/Das ondas do mar/Não é um embalo/Para te ninar..."¹²⁶), e também por poemas metricamente justos, como **Solau à moda antiga**, composto em versos heptassílabos clássicos ("Senhora, eu vos amo tanto/Que até por vosso marido/me dá um certo quebranto..."¹²⁷).

O título da obra subsequente de Quintana, *Baú de Espantos*, de 1986, é retirado de um poema dos *Esconderijos do Tempo*, que além de inspirar o título, serve também de epígrafe à obra e de chave para a leitura da mesma. O poema

¹²⁵ ET 27.

¹²⁶ ET 13.

¹²⁷ ET 68.

se chama **Baú** e os versos epigráficos são: "...quantas coisas perdidas e esquecidas/no teu baú de espantos..."¹²⁸.

A imagem de baú enquanto metáfora está diretamente associada a um tipo de universo interior no qual se guardam as coisas mais íntimas; também é no baú que se esconde o tesouro, o que não pode ser mostrado para todos, o precioso, o histórico. Nele, muitas vezes encontram-se coisas das quais já não havia mais lembrança; portanto, "abrir o baú" é não apenas revelar-se para outros, como também para si mesmo. É abrindo este baú que Quintana expõe um universo de espantosas intimidades, não daquelas que recheiam as revistas e entrevistas, tais como a cor preferida do poeta, o porquê de nunca ter se casado etc., mas uma sorte de intimidade humana, que adquire corpo nas memórias particulares.

Baú de Espantos consta de 99 poemas, alguns escritos ainda na adolescência do poeta e mantidos inéditos até então, recheados de imagens do baú da memória do poeta. É importante marcar aqui que não se trata do poeta escrevendo sobre si e sua história, no melhor estilo memorialista, como em Pedro Nava e seu *Baú de Ossos*¹²⁹, mas de fragmentos líricos que remetem a uma memória atemporal e atópica, espantosa e mágica, mergulhada em uma realidade muito próxima de um surreal. Em **Meu bonde passa pelo mercado** pode-se perceber bem o que se afirma sobre a obra:

Meu bonde passa pelo Mercado
Mas o que há de bom mesmo não está à venda,
O que há de bom não custa nada.
Este momento de euforia é a flor da eternidade.
E essa minha alegria inclui também minha tristeza
- a nossa tristeza...
Tu não sabias, meu companheiro de viagem?
Todos os bondes vão para o infinito!¹³⁰

¹²⁸ ET 52.

¹²⁹ Nascido em 1903 em Juiz de Fora, Minas Gerais, Pedro Nava foi médico conceituado, no entanto foi pelas artes gráficas e literatura que marcou seu nome na história do Brasil. Foi um dos precursores do Movimento Modernista em Minas Gerais. Publicou seu primeiro livro em 1972, aos 69 anos, a despeito de já atuar na literatura desde 1925. Sua obra principal é *Baú de Ossos*, com as memórias de sua família e de sua vida em Juiz de Fora e no Rio de Janeiro. Suicidou-se a 13 de maio de 1984 aos 81 anos.

¹³⁰ BE 94.

O primeiro verso tem todo um ar de memória, com a imagem do bonde e do mercado, e sua leitura isolada sugere o poeta voltando no tempo em suas lembranças. O segundo verso, no entanto, interrompe a sugestão de recordação e interpõe o espanto que há no baú. Um outro aspecto que já aparece neste poema acima citado que é outra marca da poesia de Quintana é um certo aprofundar-se no falar do infinito e do sobrenatural. Há que se atentar todavia para o fato de que não é uma tentativa consciente do poeta de ser místico ou falar uma linguagem teológica explícita. Em *Baú de Espantos* solidifica-se uma maneira de falar do misterioso, iniciada em *Apontamentos de História Sobrenatural*, com o próprio cotidiano. No poema **Os Degraus** Quintana mostra onde encontrar o sobrenatural:

Não desças os degraus do sonho
Para não despertar os Monstros.
Não subas aos sótãos - onde
Os deuses, por trás das suas máscaras,
Ocultam o próprio enigma.
Não desças, não subas, fica.
O mistério está é na tua vida!
E é um sonho louco este nosso mundo...¹³¹

Quintana inaugura uma maneira muito particular de falar do sobrenatural, renunciando ao sentimental, ao vago, ao incorpóreo em seu fazer poético e se mantendo na imanência da vida quotidiana, onde, para ele, se encontra o mistério. Sua maneira de falar do sobrenatural provém menos de vocábulos novos do que da transmissão operada no interior dos vocábulos retirados da linguagem normal. Se se buscasse por uma figura de linguagem para melhor dizer deste fazer poético que fala do sobrenatural, a mais indicada seria a figura do oxímoro, que, de certa forma, mostra o que não é dito através do dito.

¹³¹ BE 61.

Mais uma vez chega-se aqui a uma categoria negativa, já aventada acima em referência a Mario Quintana e sua poesia. Em *Baú de Espantos* esta categoria negativa retorna em um ambiente poético, na linguagem utilizada por Quintana e também na maneira de expressar o que até aqui está sendo chamado de sobrenatural. Em outras palavras, nesta obra a categoria negativa se corporifica em um certo número de imagens simples, epifânicas por sua beleza e seu enigma. Em **Epístola aos novos bárbaros** pode-se notar melhor este caráter negativo:

Jamais compreendereis a terrível simplicidade das minhas palavras
porque elas não são palavras: são rios, pássaros, naves...
no rumo de vossas almas bárbaras.
Sim, vós tendes as vossas almas supersticiosamente pintadas,
e não apenas a cara e o corpo como os verdadeiros selvagens.
Sabeis somente dar ouvido a palavras que não compreendeis,
e todos os vossos deuses são nascidos do medo.
E eu na verdade não vos trago a mensagem de nenhum deus.
Nem a minha...
Vim sacudir o que estava dormindo há tanto dentro de cada um de vós.
alimpar-vos de vossas tatuagens.
E o frêmito que sentireis, então, nas almas transfiguradas
não será do revôo dos anjos... Mas apenas
o beijo amoroso e invisível do vento
sobre a pele nua.¹³²

A despeito de se tratar de um poema no qual se resvala em um discurso quase místico, não se pode pensar que Quintana seja um místico religioso cristão, como um João da Cruz ou Eckhart, por exemplo, porque Quintana não leva em consideração um deus pessoal, histórico, encarnado, o deus da Bíblia. Pode-se, no entanto, dizer que sua linguagem é aquela da procura pelo encontro de um sobrenatural que é humano, e este encontro se dá na poesia.

"Pele nua", "beijo invisível do vento", "alimpar de tatuagens", são metáforas profundamente negativas, pois sugerem uma indizibilidade, uma impossibilidade de expressão, ao mesmo tempo em que mostram o que não dizem. Pode-se notar nos poemas de Quintana que o indizível aspira desesperadamente a dizer-se, ou

¹³² BE 111.

mais exatamente, o indizível provoca ou produz o dizer. Nota-se também que a poesia de Quintana não se processa como uma problematização ou tematização do que mostra, mas é simplesmente palavra que se avizinha do gesto mudo. É importante ressaltar que com isso Quintana reafirma seu vínculo com o uma maneira *sui generis* de ser modernista, conforme se está definindo nesta tese. Em *Baú de Espantos* há o que se poderia chamar de continuidade espiritual da ruptura que Quintana opera dentro do quadro do modernismo brasileiro: primeiro ruptura com escolas, seguido de uma ruptura formal à sua maneira até chegar à ruptura da palavra ela mesma, aproximando-se do silêncio. Eloquentemente mudo é o **Poema ouvindo o noticioso**:

Os acontecimentos tombam como moscas sobre a minha mesa
Z...Z...Z...Z...Z...Z...Z...Z...
de junto a mim,
- len-ta-men-te -
a Presença Invisível afasta-se
deixando
 um rastro
 de silêncio...
A página aguarda
O poeta aguarda, mudo...
 Em vão!
(O limite do poema é uma página em branco).¹³³

A imagem liminar da página em branco é ponto fundamental neste poema, liminar porque deserta, presença na ausência, falante no silêncio. O poeta então, bem ao gosto do modernismo literário, quase que concretista, transforma-se em um acrobata, equilibrista, bailarino, tentando manter o equilíbrio precário na beira de um penhasco a desmoronar. Ou, como aponta Octávio Paz:

El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son

¹³³ BE 92.

suyos. (...) *La crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación.*¹³⁴

A poesia, portanto, partilha da mesma característica do discurso místico apofático, uma vez que caminha na direção do dilema da inefabilidade, da aporia. Para a mística da tradição cristã, Deus é irrepresentável pela linguagem humana, que nunca poderá penetrar no seu mistério. A linguagem apofática tenta chegar a este espaço fora da linguagem onde está Deus, tentando trazê-lo para dentro da linguagem.

Quintana parece ir além e estar consciente da capacidade da figura poética de recuperar um valor místico sem que com isso retorne a uma religião específica. Portanto pode falar de uma mística de um deus impessoal, ausência, metáfora de metáfora, sem passado, sem tradição, sem contornos claros e sem dogmas, obscuro, espaço vasto e livre, expressão de um fonocentrismo absoluto, de um rumor sem referente. Com isso é preciso que se diga que não se trata de uma linguagem espiritual, mas, mais precisamente, espiritualidade da linguagem. É no mínimo curioso que *Baú de Espantos* tenha 99 poemas, um número que sugere incompletude (por que não 100?), ou ainda máximo da potencialidade humana em expressar o mistério (e aqui não se pode deixar de lembrar os 99 nomes de deus no Islã). Quintana parece mesmo estar convencido de que: "É muito mais honroso o silêncio de Deus."¹³⁵

Em 1987 publica, *Da preguiça como Método de Trabalho*, livro que continua, de certa forma, o modelo do *Caderno H*. Após duas páginas nas quais o poeta justifica o título, aparentemente paradoxal da obra, segue-se uma coleção de poemas em prosa, quintanares, aforismos, contos curtos bem ao gosto borgiano, metapoemas e até mesmo algumas entrevistas concedidas por Quintana em outros meios, sob o subtítulo de *Varieté*. Enfim, é um livro que se

¹³⁴ PAZ, Octávio. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1974. p 96.

¹³⁵ BE 93.

enquadra na produção de Quintana por sua fidelidade ao ecletismo do poeta não derivado de uma única corrente cultural e estética.

Além do humor e da prosa cotidiana já exaustivamente tratados aqui, em relação à produção de Quintana, *Da preguiça como Método de Trabalho* continua o que se poderia chamar de maneira de falar do sobrenatural. Nesta obra há uma grande quantidade de textos dos quais se poderia depreender um certo falar religioso, próximo da mística, no entanto sem referência a uma experiência religiosa específica. É nesta obra que Quintana declara definitivamente em um poema chamado **Confissão**: "sou um herege de todas as religiões."¹³⁶ Com isto afasta-se do comprometimento em ser mensageiro de uma divindade, ou de fazer sua poesia expressão de um mistério alcançado com uma experiência mística. Não há nesta obra preocupações com a natureza da poesia e o poeta não se ocupa em perguntar por esta suposta natureza. Ele simplesmente pratica a poesia. Esta prática não o conduz a um encontro com a essência da poesia, simplesmente porque para Quintana não há uma essência a ser encontrada. Diz o poeta em **Explicação parcial**: "A gente queria apenas decifrar o mistério da alma, o sentido da vida, a finalidade do mundo./No fim , só me restou a poesia, outro enigma..."¹³⁷

A metapoesia a que chega Quintana em *Da preguiça como Método de Trabalho*, conforme já apontado acima, não é a que procura por essências, mas simplesmente constatação de quanto a poesia é o mais próximo que se pode chegar do mistério. Se a poesia o interroga, o faz interrogando todas as coisas na sua existência visível, através de uma presença enigmática. Em **O assunto** volta-se outra vez o poeta para o que é a poesia: "E nunca me perguntes o assunto de um poema. Um poema sempre fala de outras coisas..."¹³⁸. Num processo eminentemente apofático Quintana expõe neste poema o quanto a poesia é para ele uma falta de palavra que gera palavra, uma experiência de silêncio da

¹³⁶ PMT 49.

¹³⁷ PMT 54.

¹³⁸ PMT 83.

linguagem, ou como sugere Ezra Pound, experiência de condensação da linguagem até o máximo grau possível de significação¹³⁹, o que, apesar de paradoxal, é, entropicamente, o mesmo.

Por fim, Quintana recusa-se outra vez a um papel profético ou revelador e sugere simplesmente que: "Fiquemos com o mistério da poesia"¹⁴⁰.

O último livro com poemas inéditos de Quintana publicado antes de sua morte foi *Porta giratória*, de 1988. Além de textos inéditos, há ainda reproduções de entrevistas concedidas pelo poeta e também quintanares publicados em outros livros. A apresentação desta obra é feita pelo próprio poeta no primeiro texto do livro, chamado **A Poesia**. Assim diz o poeta:

Encomendaram-me os editores uma "suma" de minha poesia, o que me enche de perplexidade. Pois não foi aereamente e sim muito de propósito que dei a um dos meus livros (...) o título de *O aprendiz de feiticeiro*, tirado de uma lenda alemã. Esse incauto aprendiz, na ausência do seu Mestre pôs-se a lidar com forças desconhecidas, e o que aconteceu foi uma incontrolável multiplicação de vassouras, no meu caso uma multiplicação de poemas. Saberá mesmo um poeta em que consiste essa espécie de força oculta que o faz poetar? Ele não tem culpa de ser poeta; portanto, não tem do que se desculpar ou explicar.¹⁴¹

Com esta apresentação, percebe-se o quanto Quintana continua fiel à sua trajetória poética, construindo uma obra poética inserida no espaço da literatura brasileira do modernismo, mantendo-se, no entanto, em uma perspectiva muito pessoal. Ainda aqui se nota a percepção de Quintana de que seu fazer poético é motivado por um algo inefável, que o conduz à poesia, que o força a *poetar*, e do qual não é possível explicar ou falar, a não ser poeticamente. Em *Porta Giratória* é possível capturar a síntese da produção de Quintana, não apenas do ponto de

¹³⁹ Cf. POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 40.

¹⁴⁰ PMT 146.

¹⁴¹ PG 5.

vista formal ou estilístico, mas também porque se pode perceber outras marcas de sua poesia ressaltadas neste tópico ao se comentar suas obras separadamente.

Os textos do livro guardam uma tensão entre uma sensibilidade não afeita a romantismos, típica do modernismo, e antigas formas literárias de sentir, anteriores às provocações e rupturas modernistas, como em **O poema e o tema**: "Se um poeta não falar em nada e disser simplesmente tralalá, não importa: todos os poemas são de amor..."¹⁴². Contudo, antigos modos de percepção são afirmados com uma certa teimosia e orgulho, expressos em quintanares tais quais **Ah! É?**:

"Acabo de ler, num artigo de jornal, que pertenço à 'antiga geração'. Deve ser por isso mesmo que me sinto tão arejado como um velho casarão de vidraças partidas."¹⁴³

Há ainda a típica justaposição irônica da antiga grandeza presente na literatura e da banalidade dos tempos atuais, tão notória em **Adjetivações**:

Era uma mulher de peregrina beleza - diziam os escribas de outrora a propósito das damas superfinas que costumavam abundar nos seus romances - e nem se davam conta que só poderia tratar-se de uma cigana.¹⁴⁴

Por fim, sua marca surrealista de criar poemas nos quais o tema é imaterial ou inexistente e o conteúdo é a própria composição, o que desemboca em um tipo de linguagem próxima da aporia e do silêncio, criando poemas de um extremo apuro, velando e desvelando o inexprimível, encontra também lugar em *Porta giratória*. Diz Quintana em **Poesia**:

¹⁴² PG 206.

¹⁴³ PG 164.

¹⁴⁴ PG 39.

Às vezes tudo se ilumina de uma intensa irrealidade, e é como se agora este pobre, este único, este efêmero minuto do mundo estivesse pintado numa tela, sempre...¹⁴⁵

Depois da morte do poeta de Alegrete, foi publicado ainda um livro inédito chamado *Água*, em 2001. Este livro, conforme explicações nas apresentações, é composto dos últimos poemas escritos por Quintana e com publicação autorizada. Primeiramente foram publicados no *Relatório Anual 93 do Banco do Brasil*, lançado um mês antes da morte do poeta em maio de 1994. São 12 textos, todos versando sobre a água e que, segundo Elena Quintana¹⁴⁶, Mario não queria que fossem considerados poemas, temendo que caíssem nas mãos dos críticos.

Não deixa de chamar a atenção a imagem de fluidez e ao mesmo tempo de poder da água, imagens que de certa forma constituem um pouco do retrato da produção de Quintana, fluida e de difícil aprisionamento e ao mesmo tempo poderosa, no sentido em que constituiu uma obra vasta e profunda. O último poema do livro funciona bem como apresentação do poeta. Único, porém vário, "vago, solúvel no ar", como no primeiro soneto de *A rua dos cataventos*:

O homem e a água

Deixa-me ser o que sou,
O que sempre fui,
Um rio que vai fluindo.
E o meu destino é seguir... seguir para o mar.
O mar onde tudo recomeça...
Onde tudo se refaz...¹⁴⁷

¹⁴⁵ PG 196.

¹⁴⁶ Cf. *Água* 13. Elena Quintana é sobrinha do poeta que passou os últimos anos de sua vida como sua secretária. Atualmente é curadora de seu acervo e diretora do Centro Cultural Mario Quintana em Porto Alegre.

¹⁴⁷ *Água* 26.

A despeito de todas as características da obra poética de Mario Quintana ressaltadas acima, e ainda de ser um poeta que possuiu um rigoroso domínio da forma, além de uma agilidade criadora ímpar, que lhe permitia fazer poesia das coisas comuns sem cair nos lugares-comuns que engrossam a superficialidade poética, o poeta de Alegrete não ocupou ainda o lugar que merece entre a crítica literária brasileira. Já em 1978 Ivan Junqueira protestava: "A crítica literária brasileira (...) jamais se ocupou desse imenso poeta que é Mario Quintana."¹⁴⁸ Esse silêncio se prolonga passados mais de 20 anos do curto ensaio de Junqueira. Até hoje a crítica de Mario Quintana se limitou mais a artigos de jornais do que a estudos acadêmicos aprofundados. E estes, em geral, enfocaram aspectos muito específicos de sua poética, sendo poucos os estudos de fôlego da obra do "último lírico", nas palavras de Fausto Cunha.

No próximo tópico será apresentado, concentrando-se naqueles que interessam mais diretamente à análise aqui proposta, alguns dos principais estudos acadêmicos sobre o poeta que, ainda segundo Fausto Cunha:

soube manter-se fiel ao seu gênio poético, à sua vocação lírica, quando tantos em torno dele se esgotavam em caminhos equivocados. Autêntico, elaborado e musical, ele tornou-se o que é, não só um dos maiores poetas brasileiros, como também um dos grandes líricos contemporâneos.¹⁴⁹

¹⁴⁸ JUNQUEIRA, Ivan. Quintana: prosa & verso, In. *A sombra de Orfeu*. Rio de Janeiro: INL, 1984. p. 173.

¹⁴⁹ CUNHA, Fausto. O último lírico Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. *Os melhores poemas de Mario Quintana*. Seleção de Fausto Cunha. 15.ed. São Paulo: Global, 2002. p. 12.

2.4 - Olhares críticos sobre Mario Quintana.

O primeiro estudo mais aprofundado sobre a obra poética de Mario Quintana, a qual já fizemos referência anteriormente, é da pena do teórico da literatura Gilberto Mendonça Teles. Até então a poesia de Quintana fora abordada apenas em estudos parciais, muitas vezes superficiais e de caráter jornalístico. Este estudo de Teles, “A Enunciação Poética de Mario Quintana”¹⁵⁰, é um marco, pois procura situar o poeta em um contexto mais amplo da literatura no século XX, além de mapear sua produção poética a partir do livro *Poesias*, ressaltando a importância de Quintana no desenvolvimento do poema em prosa na literatura brasileira.

Após o estudo de Teles, outros críticos e teóricos também se debruçaram sobre a obra do poeta do Alegrete. Muitos desses estudos se dedicaram a apreender a poética de Quintana, outros ressaltaram seu caráter metalingüístico e metapoético, outros ainda visaram um levantamento das estratégias discursivas de sua obra.

Nesse último grupo pode-se colocar o também já citado trabalho de Fausto Cunha, “Poesia e poética de Mario Quintana”,¹⁵¹ publicado em 1978, no qual o crítico destaca a independência do poeta frente à crítica no período de publicação de seus primeiros livros. Cunha mostra que apesar de aparente facilidade, a simplicidade da obra de Quintana era muitas vezes enganadora, exigindo do leitor uma perspicácia exemplar para captar suas ambigüidades e sutilezas.

Duas dissertações de mestrado se ocuparam em delinear mais profundamente uma poética de Mario Quintana, uma delas partindo da análise dos textos em prosa, outra dos poemas. A primeira, de Ivete Susana Kist Huppés¹⁵², de 1979, intitulada *A poética de Mario Quintana*, procura sistematizar uma reflexão

¹⁵⁰ In: TELES, Gilberto Mendonça. Op. Cit. pp. 239-268.

¹⁵¹ In: CUNHA, Fausto. Op. Cit. pp. 213-301.

¹⁵² HUPPES, Ivete Susana Kist. *A Poética de Mario Quintana*. Dissertação de Mestrado, PUC RS, Porto Alegre, 1979.

teórica valendo-se de textos em prosa de Quintana, nos quais o poeta expressa suas concepções sobre a poesia. O estudo de Huppés se articula entre o autor, a obra e o leitor, nos textos de Quintana, com vistas a depreender o significado de poesia para o poeta gaúcho. A autora conclui que o termo poesia na poética de Mario Quintana se abre em duas vertentes, uma imaterial, segundo a qual a poesia seria "essência de verdade e beleza"¹⁵³, e outra concreta, correspondendo ao arranjo textual da poesia, o poema.

A Segunda dissertação, de Gilda Neves da Silva Bittencourt, *Caminhos de Mario Quintana: a formação do poeta*¹⁵⁴, defendida em 1983, procura notar como se forma a voz autêntica de Mario Quintana, desde uma oscilação entre o clássico e o moderno nas obras primeiras até sua voz própria, segundo a autora, alcançada em *O aprendiz de feiticeiro*. A análise de Bittencourt se prende mais à leitura dos poemas de Quintana notando a consolidação da lírica própria do poeta. Nota-se claramente uma visão evolutiva, por parte da autora, da obra de Quintana, especialmente no que se refere a sua identidade lírica.

Sob o título de "Mario Quintana: Trayectoria de una voz", Santiago Kovadloff, em um artigo para os *Cuadernos hispanoamericanos*, apresenta um estudo bastante sistemático da poética de Quintana, analisando sua produção desde *A rua dos cataventos* até *A vaca e o hipogrifo*. Neste ensaio, Kovadloff reafirma a atualidade argumental de Quintana em todas suas obras, atualidade esta que, a princípio, pode contrastar com a relativa inatualidade das estruturas formais que o poeta utiliza. O crítico então aponta que a inatualidade é somente relativa, pois:

Por la penetración psicológica, el perpetuo desdoblamiento del yo, la ausencia intelectual y la vitalidad cotidiana de casi todas sus imágenes, (...) [as obras de Quintana] pueden inscribirse sin esfuerzo en la línea lírica del modernismo; ciertamente, no como una de sus expresiones de vanguardia

¹⁵³ Id. p. 81.

¹⁵⁴ BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *Caminhos de Mario Quintana: a formação do poeta*. Porto Alegre: UFRGS, 1983. (mimeo.)

*pero sí como un diáfano ejemplo de la radicalidad con que el ideario de la "Semana de 22" conquistó las cabezas más despejadas del Brasil.*¹⁵⁵

Nota-se nessa citação o reforço ao argumento, amplamente apresentado no tópico anterior, da modernidade de Quintana não atrelada ao caráter formal de sua produção, mas sim a sua postura poética, definitivamente comprometida com uma lírica plasmada no quotidiano, na qual os versos, epifanicamente, captam o inefável sem se prender a masmorras literárias.

Outro ponto que chama a atenção no estudo de Kovadloff é a quantidade vária de referências a estéticas distintas para caracterizar a obra de Quintana. O autor fala de "*cuadro surrealista*", "*realismo por momentos descarnado*", "*notas casi bucólicas*", "*acentuaciones románticas*", "*plasmación expresionista*"¹⁵⁶, reforçando o que já foi tratado no tópico anterior sobre a pluralidade estética de Quintana e a dificuldade de enquadramento de sua obra dentro de uma estética ou movimento específico.

Outra obra crítica sobre Mario Quintana é o livro *Mario Quintana - as faces do feiticeiro*, de Paulo Becker, que de maneira profunda, conservando, contudo, o caráter ensaístico, apresenta uma análise das cinco primeiras obras do poeta do Alegrete centrando-se em um aspecto mais sociológico, sem obscurecer o caráter estético representativo da linguagem poética. O estudo sobre *A rua dos cataventos* merece destaque por demonstrar como Quintana subverte o soneto conferindo-lhe modernidade. É um dos estudos mais abrangentes da poesia de Mario Quintana e, ao lado de tecer considerações sobre a poética e a metapoética de Quintana, o autor se preocupa fundamentalmente em estabelecer relações entre a poesia de Quintana e a realidade. Assim, tendo como *corpus* as obras que

¹⁵⁵ KOVADLOFF, Santiago. "Mario Quintana: Trayectoria de una voz". In: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, nº 462, p. 79.

¹⁵⁶ Grifo nosso.

compõem *Poesias*, diz Becker: "pensamos ser produtivo cotejar a visão de mundo que emerge da obra com a visão de mundo dominante na sociedade burguesa."¹⁵⁷

Outra aproximação importante na obra de Becker sobre o caráter original da poesia de Quintana é o realce que o crítico confere à heteroclidade do material de que se vale o poeta. Diz Becker:

O verso pode ser metrificado ou livre, ou pode simplesmente não existir, assumindo o poema a forma exterior da prosa; a linguagem ora é elevada, ora beira a oralidade; o tom transita do lírico ao irônico às vezes de um verso para o seguinte, quando não é um mesmo verso que se apresenta tensionado entre ambos os tons; aspectos do cotidiano aparecem lado a lado com motivos poéticos consagrados; uma visão de mundo ingênua se alterna com a crítica social e, não raro, com o mais profundo ceticismo; o culto à poesia se defronta com sua negação.¹⁵⁸

Mais uma vez ressalta-se que o que permanece em Quintana é sua polifonia, politonalidade, pluralidade formal, originalidade interna constante de sua obra, fragmentação que se torna um quadro, como um vitral.

Longe daqui, aqui mesmo - A poética de Mario Quintana, de Sérgio de Castro Pinto¹⁵⁹, é outra obra que pretende estabelecer elementos para uma crítica de Mario Quintana. Apontando principalmente para sua relação com o modernismo o autor procura estabelecer relações várias entre o poeta gaúcho e outros da tradição poética brasileira do modernismo. Ao mesmo tempo em que a obra apresenta aspectos novos no que se refere à inserção da produção poética de Quintana no quadro do modernismo brasileiro, ela se perde, à vezes, em considerações tergiversantes tratando quase mais de outros autores que do próprio Quintana. No entanto, em suas conclusões o autor ressalta o que está se

¹⁵⁷ BECKER, Paulo. *Op. Cit*, p 15.

¹⁵⁸ BECKER, Op.Cit. p. 211.

¹⁵⁹ PINTO, Sérgio de Castro. *Longe daqui, aqui mesmo*. A poética de Mario Quintana. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2000.

considerando nesta tese o traço do modernismo de Quintana: o não enquadramento do poeta. Para Pinto, Quintana foi: "um poeta cujo ecletismo funde e inter-relaciona a tradição com a renovação"¹⁶⁰.

Mais recentemente dois outros trabalhos sobre a poética de Quintana merecem ser destacados. Ambos tratam da relação tradição e modernismo na obra poética do poeta gaúcho e contribuem para uma melhor inserção da mesma no quadro da literatura brasileira do século XX.

O primeiro destes trabalhos é a tese de doutorado de Solange Fiuza Cardoso Yokosawa, defendida em 2000, *A memória lírica de Mario Quintana*¹⁶¹. Neste trabalho a autora procede a uma leitura da poesia de Quintana de modo a focar por um lado a relação do poeta com a tradição literária modernista e por outro, a atualização que ela faz do mito da memória. A autora entrelaça esses dois enfoques, ressaltando o interesse do modernismo pelo que ela chama de mito da memória. O trabalho ainda preocupa-se em rever o lugar de Quintana no quadro da moderna poesia brasileira, uma vez que a crítica ainda não "institucionalizou" o poeta. Para tanto, a tese faz uma revisão dos critérios que teriam ocorrido para esta não institucionalização do poeta gaúcho.

O segundo trabalho, a dissertação de mestrado *Ecos clássicos na moderna poesia de Quintana*, de Mônica Luiza Socio Fernandes, de 2001¹⁶², também caminha no sentido de se abordar a coexistência dual entre as marcas tradicionais e as modernas, presentes tanto na forma como nos temas, e que se revelam um traço inovador na poesia de Mario Quintana. A autora admite que é possível se conceber uma unidade na obra de Quintana mesmo ao abranger elementos tão distintos e pertencentes a diferentes épocas e que, por essa mesma razão, se poderia dizer que o poeta se liga à literatura universal de todos os tempos. A autora argumenta que Quintana, como leitor assíduo, amplia os limites temporais

¹⁶⁰ PINTO. Op. Cit. p. 125.

¹⁶¹ YOKOSAWA, Solange Fiuza Cardoso. *A memória lírica de Mario Quintana*. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRS. 2000. (mimeo.)

¹⁶² FERNANDES, Mônica Luiza Socio. *Ecos clássicos na moderna poesia de Quintana*. Dissertação de mestrado. Araraquara: UNESP. 2001. (mimeo.)

e estabelece relações intertextuais, elegendo para sua poesia elementos de composição formais e temáticas relacionados às tendências tradicionais, contudo sem deixar de contemplar os aspectos estéticos do modernismo, que seria o elemento articulador do que ela chama de "união harmônica".

A aproximação de Quintana ao surrealismo, reconhecida pelo próprio poeta, o conduz a uma poética que captura nas palavras sintomas de algo misterioso, intrínseco ao próprio poema, cifrado nos versos que não pretendem explicar nem decifrar esse inefável. Com uma linguagem enigmática, os versos de Quintana apontam para o afloramento do mistério subjacente à poesia, pois para o poeta "A poesia é o mistério evidente."¹⁶³ Chama a atenção o título de uma de suas obras dessa fase, *Apontamentos de História Sobrenatural*. É como se o poeta buscasse, pela expressão desse mistério das coisas, participar intimamente do mesmo, via a poesia. Já em *O aprendiz de feiticeiro* escreve Quintana:

Um poema como um gole d'água bebido no escuro.
Como um pobre animal palpitando ferido.
Como pequenina moeda de prata perdida para sempre na
floresta noturna.
Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa
condição de poema.
Triste.
Solitário.
Único.
Ferido de mortal beleza.¹⁶⁴

Cada um dos versos deste poema comporta-se quase como uma estrofe. O ponto final lhes confere uma independência expressiva que os destaca. Pode-se perceber que o poema se divide em duas partes; a primeira com os quatro primeiros versos e a segunda com os quatro últimos. Enquanto os três primeiros apontam para situações angustiosas reais, o quarto conclui com a condição

¹⁶³ PG 114

¹⁶⁴ *Poesias* 151.

misteriosa do poema, angustiosa como as situações dos versos anteriores. Os três adjetivos que sucedem reforçam a unidade impenetrável do poema. O último verso é o retrato mesmo do mistério constelado na poesia.

Um outro estudo que se ocupa da obra de Mario Quintana é o de Graça Ramos intitulado “A dualidade poética”. Neste estudo, parte do livro *Ironia à Brasileira*¹⁶⁵, a autora ressalta o quanto a aparente facilidade de leitura da obra de Quintana, principalmente por sua lírica leve e seu humor fino, na verdade camufla um autor denso que elabora um verdadeiro desnudar da linguagem, valendo-se sobretudo da ironia e do humor em poemas concentrados e curtos. A autora aponta ainda, o que para esta tese é um aspecto fundamental, o quanto a produção poética de Quintana é, em certo sentido, pós-moderna. É importante ressaltar que este é o primeiro estudo da poesia de Mario Quintana que nota o quanto esta apresenta uma crítica à estética modernista e opera uma abertura filosófica mais incisiva, suplantando a aparente superficialidade de seus poemas. Afirma a autora:

As construções literárias de Quintana deflagram o jogo entre o ser e o nada, entendido em termos da criação poética, como o movimento entre o excesso de sentidos e o esvaziamento das significações.¹⁶⁶

Para a autora é o humor a ponte que liga ironia e lirismo em Quintana, que o permite jogar com sentidos e abrir assim, com sua poesia, um novo horizonte de compreensão do mundo, não afeito a afirmações categóricas formais, e permitindo com isso, inclusive, um espaço para o sobrenatural em sua obra.

A abertura de Quintana frente ao sobrenatural conduz necessariamente à leitura de seus poemas com um material crítico tomado do discurso religioso. Nessa linha, alguns estudos se dedicaram a analisar o aspecto religioso da obra de Mario Quintana. Aqui cabe ressaltar quatro desses estudos que, de alguma

¹⁶⁵ RAMOS; Graça. *Ironia à Brasileira*. São Paulo: Paulicéia, 1997.

¹⁶⁶ Id. p. 161.

forma, se aproximaram do que se pode considerar uma abordagem religiosa da obra de Quintana.

O primeiro deles, *O uni-verso de Quintana*, de Maria Virgínia Poli de Figueiredo¹⁶⁷ (1976), realiza uma leitura da obra de Quintana alicerçada nos conceitos de A. J. Greimas, semiótico naturalizado francês que, ao lado de Roland Barthes, revoluciona o estudo da semiologia e da semântica, principalmente em direção ao formalismo e ao rigor, em oposição a Barthes, que caminhou para a literatura e para o "prazer do texto". Seus estudos sobre a semiótica do texto, principalmente no que diz respeito à passagem da estrutura sintagmática para outros níveis do texto e do discurso, representam uma metodologia marcante nos estudos de semiótica francesa. É com este referencial crítico que opera Poli de Figueiredo, começando pela análise narrativa até chegar ao discursivo em Quintana, nível onde a autora encontra o religioso no poeta. O esforço de aplicar o instrumental teórico levou a autora a conclusões que, possivelmente, o próprio poeta questionaria. Para a autora, o poeta é visto como um missionário de Deus e, sua poesia, é mais um dos caminhos para se chegar até Deus, cristãmente falando. Essas considerações supostamente teológicas são questionáveis, como dito acima, pois é o próprio poeta quem muitas vezes afirma seu descomprometimento com algum credo, ou mesmo o caráter não dogmático de sua poesia¹⁶⁸.

Outra obra que se aproxima de uma abordagem religiosa da poesia de Mario Quintana é a de Achylles Chiappin, *Confidências Espirituais de Mario Quintana*¹⁶⁹ (1997), publicada três anos após a morte do poeta. Neste livro, Chiappin mais conta sua experiência de convivência com Quintana do que tece

¹⁶⁷ FIGUEIREDO, Maria Virgínia Poli de. *O uni-verso de Mario Quintana*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1976.

¹⁶⁸ Diz o poeta: "os dogmas assustam como trovões/e que medo de errar a seqüência dos ritos!/ Em compensação,/ Deus é mais simples do que as religiões". (AHS 78) E também: "Se eu fosse um padre, eu, nos meus sermões,/ não falaria em Deus nem no Pecado/- muito menos no Anjo Rebelado/e os encantos das suas seduções (...)" (PMT 80).

¹⁶⁹ CHIAPPIN, Achylles. *Confidências espirituais de Mario Quintana*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1987.

alguma consideração sobre a obra do poeta. No entanto, todas suas reminiscências procuram acentuar uma “certa religiosidade” do poeta, e suas interpretações de alguns versos de Quintana sempre direcionam uma visão religiosa de cunho católico. Longe de ser um estudo acadêmico, este livro é antes, como já dissemos, uma narrativa da convivência do autor com o poeta, tendo como pano de fundo alguns dos poemas de Quintana onde algum conteúdo religioso é notado. O que Chiappin chama de “confidências” não é nada confidencial, senão poemas já publicados de Quintana.

O terceiro estudo, este sim uma leitura religiosa da obra poética de Mario Quintana, é o artigo de Jorge Atilio Silva Iulianelli, intitulado *O bom Licor é Doce, proscrição e libertação, coisas do Quintana*¹⁷⁰ (2001). Esse artigo, não diferentemente dos outros, procura, sob o nome de “uma viagem hermenêutica na poesia quintanesca”, atribuir valor teológico propositivo a versos de Quintana. Comete, assim, generalizações sobre sua poesia no que diz respeito a uma interpretação direcionada com vistas a fazer aparecer valores teológicos na mesma, revelando um conhecimento parcial da obra poética de Quintana, além de pretendê-la revestida de um discurso racional. Com um *corpus* muito restrito, constando apenas de *A nova antologia poética* de 1961 e *A cor do invisível* de 1989, Iulianelli faz afirmações generalizantes como: “Há uma série de poemas do Quintana que utilizam o termo Deus. São ao todo 22 poemas.”¹⁷¹ Faltou ao autor especificar que estes poemas foram selecionados em apenas duas obras. No mais, afirmações como: “O Deus de Quintana é este Jesus humano, demasiadamente humano”¹⁷²; “(...) a argumentação racional sobre Deus que faz o poeta”¹⁷³; “para Quintana, na poesia o que está em jogo é essa revelação absoluta”¹⁷⁴; demonstram uma leitura extremamente condicionada da poesia de

¹⁷⁰ IULIANELLI, J.A.S. “O Bom licor é doce: proscrição e libertação, coisas do Quintana”. In: *Revista Eclesiástica Brasileira*, pp. 27-51, Fasc. 241, vol. 61, março 2001.

¹⁷¹ Id. p.35.

¹⁷² Id. p. 34.

¹⁷³ Id. p. 35.

¹⁷⁴ Id. p. 38.

Quintana, que mesmo comportando espaço para uma leitura religiosa, não se serve de um discurso propositivo e racional sequer análogo ao da teologia, conforme pretende Iulianelli. Cabe lembrar aqui o próprio Quintana em um de seus quintanares chamado "Dogma e Ritual":

Os dogmas assustam como trovões
E que medo de errar a seqüência dos ritos!
Em compensação,
Deus é mais simples do que as religiões.¹⁷⁵

Desnecessário apontar o distanciamento do poeta de alguma teologia propositiva, ou mesmo de alguma tentativa de argumentação racional em torno de questões teológicas. Sua crítica à institucionalização da teologia nem sempre é sutil. Em um poema em prosa intitulado "Das coisas deste mundo", Quintana, ironicamente, aponta sua despreocupação com a disciplina da teologia. Diz o poeta: "'Deixe de lado as coisas deste mundo', disse o padre ao moribundo. O moribundo, então, virou as costas para o padre."¹⁷⁶ O padre, enquanto figura da mediação teológica, portador do discurso da teologia dogmatizada, é desprezado pelo eu-lírico, que nem frente à iminência da morte se apega ao que lhe oferece essa teologia com suas certezas, coisa deste mundo. Por fim, vale lembrar que Quintana se declarava "um herege de todas as religiões".¹⁷⁷

O quarto estudo da poesia de Quintana é o da própria pena do autor desta tese, a dissertação *Religião e Literatura: suas interrelações possíveis a partir da obra de Mario Quintana*¹⁷⁸ (2001). Neste trabalho, afastando-se da perspectiva que atribui significados teológicos propositivos à obra de Quintana, procura-se a partir da leitura de textos da Filosofia, da Teoria Literária, da Crítica Cultural e da

¹⁷⁵ AHS 78

¹⁷⁶ PMT 61.

¹⁷⁷ PMT 49.

¹⁷⁸ CARVALHO, Vinicius Mariano de. *Religião e Literatura: suas interrelações possíveis a partir da obra de Mario Quintana*. PPCIR/ UFJF: Dissertação de Mestrado, 2001.

Fenomenologia da Religião, elaborar uma moldura analítica que permita estabelecer uma interpretação religiosa da obra poética de Mario Quintana apontando como a poesia tem capacidade de desvelar o mistério, mantendo-o todavia misterioso, e como, por esta razão, tem possibilidade de mediar o sagrado sem pretender estabelecer verdades absolutas, isto porque, utilizando o conceito de Jacques Derrida, a poesia porta ‘rastros’ do sagrado, mesmo fazendo uso de uma linguagem a princípio limitada.

O deliberado afastamento dos modelos teológicos proposicionais de interpretação se deve à compreensão de que a poesia é um discurso que não se pretende portador de verdades absolutas e definitivas; ela não se vê como discurso condutor, nas palavras de Octávio Paz: "la poesía no quiere saber qué hay al fin del camino"¹⁷⁹. Assim, ainda que autorizável pelo próprio caráter aberto da obra de arte, uma leitura teológica, comprometida com uma teologia dogmática ou propositiva, implicaria na aceitação de certos dogmas ou certezas acerca de Deus, o que em si encerra já uma limitação na possibilidade de se perceber outros “rastros” do sagrado na poesia.

Outro aspecto que conduziu a um distanciamento da leitura teológica foi a própria postura religiosa do poeta em questão que, como já dito acima, se declarava “um herege de todas as religiões”. Aqui é importante notar esta declaração de Quintana, de que é um herege, quer dizer, aquele fora do padrão estabelecido. Entre outras acepções, herege significa aquele que escolhe, que não aceita uma imposição dogmática. No entanto, não é possível se furtar da percepção de o quanto essa visão se aproxima de uma forma de teologia, que por princípio foge de um absolutismo conceitual. Trata-se, como veremos adiante, da Teologia Negativa.

Definida, em oposição à Teologia Positiva, como uma forma de discurso teológico que não procura atribuir uma essencialidade a Deus, principalmente pelo fato de que um discurso que isso pretendesse limitaria a absoluta infinidade de

¹⁷⁹ PAZ, Octávio. *El mono gramatico*. Barcelona: Seix Barral, 1974. p. 134.

Deus, a Teologia Negativa segue o princípio *Deus melius scitur nesciendo*. Esse princípio elimina qualquer aporte lógico à compreensão de Deus e do sagrado.

A noção da impossibilidade de se falar do sagrado, ou de se poder falar dele apenas transversalmente, apofaticamente, conduz a um tipo de discurso onde a prática "excessiva" da linguagem¹⁸⁰ permite que, ainda que não se fale de Deus, ou do Sagrado, ele seja reconhecido no discurso.¹⁸¹ Além disso, aquela prática excessiva da linguagem não objetiva o esgotamento proposicional de um conteúdo, senão reflete apenas uma própria incapacidade de se falar sobre esse conteúdo.

Uma certa característica negativa na poesia de Quintana já foi apontada no tópico anterior. Aqui, contudo, se atrela esta aproximação entre o discurso poético de Mario Quintana e o discurso religioso da Teologia Negativa. Nenhum dos dois discursos busca uma essencialidade do sagrado ou procura um referente fixo transcendente, mas abre simplesmente uma compreensão no vazio.

Partindo então das características notadas na produção poética de Mario Quintana, que o fazem um poeta *sui generis* no contexto do modernismo brasileiro – primeiro pelo seu não enquadramento nas estéticas formais desde a publicação de seu primeiro livro; segundo pelo tratamento dado pelo poeta à palavra, capturando nela sentidos não expressos e desveladores de uma condição quase mística quando posta no verso; e terceiro pela evidente e ao mesmo tempo oculta expressão do sagrado em sua poesia – irá se apontar como sua obra pode ser lida em uma perspectiva religiosa, notando principalmente sua autointitulada "heresia" e a aproximação de seu discurso poético ao discurso da Teologia Negativa.

Esta aproximação entre a poesia de Quintana e a Teologia Negativa se dará dentro de uma perspectiva hermenêutica de crítica pós-estruturalista, à luz do conceito de desconstrução, de Jacques Derrida, conceito este que vem sendo correntemente associado à Teologia Negativa.

¹⁸⁰ Já não seria esta uma definição de poesia?

¹⁸¹ Não deixa de chamar a atenção que a linha que separa a Teologia Negativa da heresia é bastante tênue.

Em tópicos subseqüentes, serão tratados a Teologia Negativa e seu histórico dentro da tradição do pensamento ocidental, bem como de sua contemporaneidade na crítica pós-estruturalista, em especial em sua aproximação da desconstrução e como ela se torna um elemento importante para uma hermenêutica pós-moderna. A partir daí, empreender-se-á a análise hermenêutica da poesia de Quintana, com vistas a depreender com quais conteúdos religiosos o poeta opera e que tratamento confere a esses conteúdos.

3 – *Via Negativa* – interface entre a modernidade, a religião e a poesia.

Este capítulo compreende o desenvolvimento conceitual que se segue nesta tese para a construção da perspectiva hermenêutica de uma possibilidade de leitura religiosa da obra de Mario Quintana.

Já tendo situado a produção poética de Mario Quintana dentro do movimento literário denominado modernista, iniciamos o capítulo, no tópico 3.1, aprofundando as relações que este movimento tem com as questões trazidas pela Modernidade Filosófica, principalmente no que tange à compreensão da poesia e da religião neste momento filosófico. Com isso será possível notar como o rompimento com a metafísica na modernidade foi, de certa maneira, fundamental para uma poética modernista que leva a linguagem até seus limites expressivos, muitas vezes criticando-se a si mesma. Isto será tratado em 3.2.

Dentro de uma perspectiva religiosa especificamente notar-se-á como esse tipo de crítica da linguagem por ela mesma se aproxima conceitualmente e formalmente do discurso teológico da Teologia Negativa e da mística. Assim, em 3.3 será aprofundada essa relação, demonstrando os caminhos seguidos pela tradição da Teologia Negativa, notando como sua formulação na mística coincide de muitas maneiras com a compreensão do poético nascida no modernismo, isso já em 3.4.

Chega-se aqui também ao ponto fundamental desta tese no que diz respeito a sua formulação teórica, pois neste momento aponta-se para a possibilidade de uma aproximação da religião com a poesia na pós-modernidade. Assim, em 3.4, vê-se como a *via negativa* de discurso é de certa maneira afeita tanto à poética nascida após o modernismo, como a um sobreviver de discurso religioso na pós-modernidade, quando se nota uma crise da linguagem e dos conceitos religiosos afirmativos e dogmáticos. Do ponto de vista conceitual, notar-se-á, em 3.5, que este encontro da Teologia Negativa com a pós-modernidade se dá principalmente através do conceito de “desconstrução”, de Jacques Derrida.

O capítulo termina por evidenciar como a *via negativa* é um caminho encontrado para a sobrevivência de algo religioso na pós-modernidade e que, portanto, uma formulação hermenêutica que pretenda ler na poesia um religioso deve estar pautada por esta maneira desconstrucionista. Com isso, compõem-se os elementos que irão constituir o caminho interpretativo com o qual se realizará a hermenêutica da poesia de Mario Quintana. Um caminho que procura, de uma maneira desconstrucionista, evidenciar o religioso expresso nesta poesia de maneira apofática.

3.1 - A modernidade e o modernismo.

Etimologicamente, o termo modernidade deriva do advérbio latino *modo*, que significa, acontecido há pouco, recente, neste momento. O uso deste termo com o significado de consciência de uma nova época, substantivado, vai acontecer pela primeira vez na França, no século XIX¹⁸². Este termo descreve os resultados do período de efervescência política, filosófica, científica e cultural iniciado na Europa do século XVIII com o Iluminismo (tradução um pouco imprecisa do alemão para o português do termo *Aufklärung*), resultado direto da combinação das idéias da Renascença, da radical desestabilização da religião através da Reforma de Lutero e do sistema filosófico racionalista do século XVII. O Iluminismo considerava um insulto à liberdade humana e à razão a visão teológica medieval do mundo, ferrenhamente defendida pela Igreja Católica, e a justificativa da política feudal, expressa no absolutismo monárquico. Na ciência, a visão mecanicista do universo, proposta por Isaac Newton e, na política, a Revolução Francesa foram outros dois esforços de se colocar em prática as idéias racionais dos filósofos acerca da sociedade e do mundo.

No que diz respeito ao questionamento das estruturas teológicas estabelecidas, o homem se viu forçado a definir, por si mesmo, sua função e ações no mundo. Tanto a história, como a subjetividade, entendida como conceito que descreve o que o homem é, se tornaram áreas problemáticas que forçaram o homem a reconsiderar sua posição no mundo que se mostrava ao mesmo tempo totalmente à disposição de seu saber e absolutamente inacessível. O modelo eclesiástico medieval e a teologia tomista, submetendo a razão à fé, não mais se sustentavam em um mundo no qual a razão passava a ser o crivo primeiro do conhecimento. Quando antes se fundamentava a existência através de uma transcendência, passa-se a uma outra percepção do sujeito, agora autônomo, imanente. O homem no mundo da metafísica clássica, em condição inferior, pois

¹⁸² Cf. VAZ, H.C. de Lima. *Escritos de Filosofia III*. São Paulo: Loyola, 1997. p. 225.

aprisionado no mundo, que apenas em espírito podia se acercar do “mais alto”, do Perfeito, de Deus, passa a ocupar, a partir da modernidade, um lugar central. O homem se torna o sujeito, e não mais o objeto.

Novos critérios de verdade substituem a revelação. A objetividade é buscada pela verificação, pela demonstração, pela prova, pelo raciocínio. Nesta mudança de paradigmas, também a religião, e a teologia, como um todo, passam a ser tratadas como objetos. O homem já não é mais visto como inferior, mas como autor e ator da sua existência. O resultado direto da modernidade na religião é a secularização, tanto no aspecto prático como no especulativo. No prático está ligado a todos os movimentos secularizadores que varreram a Europa nos fins do século XVIII e primeiros anos do século XIX, retirando da Igreja seu poder temporal e reconfigurando a geografia, a política e a sociedade de então. No aspecto especulativo esta secularização conduziu a uma teologia que se viu obrigada a fazer frente a novas questões que minavam suas bases conceituais, inclusive obrigando-a a reformular-se frente ao ateísmo teórico e prático, expresso em instâncias organizadas pelo Marxismo e pelo pensamento niilista de Nietzsche.

No universo da arte, desde logo se viu surgirem novas expressões motivadas por este novo paradigma que se inaugurava. A primeira expressão artística resultante destes questionamentos e mudanças de paradigmas foi o Romantismo. O movimento artístico chamado modernismo continuou a diligência, já iniciada pelo Romantismo, de pôr em formulações as idéias novas advindas do Iluminismo. O princípio fundamental do modernismo, a vanguarda, se apresentava como uma postura de inovação e originalidade, minando as normas artísticas estabelecidas, seguindo o esteio reflexivo, racionalista e revolucionário da modernidade.

Acercando-se das bases teóricas do modernismo, percebe-se que este foi possível quando o sujeito criativo se viu livre de padrões metafísicos e religiosos pré-definidos, bem como da servilidade à regras que determinavam o que era arte. A convicção de que o homem era autônomo, livre de esquemas impostos e externos, foi de fundamental importância para a crença na possibilidade de alguma originalidade. Dentro de um esquema religioso que via o homem

meramente como uma ferramenta do plano divino, por exemplo, a originalidade artística seria colocada como impossível ou, no mínimo, blasfema. Dentro da estrutura intelectual surgida após o Iluminismo, baseada na autonomia humana, a originalidade se torna um padrão de julgamento de qualidade em arte. Este primeiro passo, o do culto à originalidade e à genialidade, já fora dado no Romantismo; no modernismo, principalmente nos movimentos chamados de vanguarda, atingiu seu grau maior, declarando continuamente rupturas radicais e novos inícios.

Já se pode notar o quanto os adjetivos plural e ambíguo têm um grau importante de significação ao se falar de modernismo. Estes adjetivos tornam-se compreensíveis quando se percebe que a origem mesma do modernismo se dá de forma ampla. Pode-se dizer que o lugar do modernismo fica em algum ponto entre os empreendimentos da modernidade filosófica, iniciados no século XVIII, o Iluminismo, e os gestos radicais dos movimentos estéticos de vanguarda no século XX. Do ponto de vista de uma definição isto seria impreciso, no entanto é necessário perceber que não se pode falar objetivamente em modernismo como uma escola artística, como se fala em Barroco, Classicismo e Romantismo. Antes de se querer transformar o adjetivo modernista em uma categoria teórica, é necessário perceber o quanto ele está inextricavelmente ligado à linguagem como um todo, e mais profundamente à crítica da linguagem dentro da própria linguagem.

O modernismo, assim considerado, vai além de um movimento estético com um certo número de características que nos permitem dizer se uma obra é ou não desta escola. Nota-se no modernismo uma busca da expressão e da linguagem mais apropriada para se exprimir a relação crítica do homem consigo mesmo, busca crítica esta já inaugurada pela modernidade filosófica. Bradbury e McFarlane assim tratam este aspecto do modernismo:

A natureza oblíqua do modernismo talvez explique por que os críticos consideram tão difícil situá-lo ou datá-lo com precisão. Pois o potencial do modernismo havia muito tempo

estava presente no desenvolvimento da literatura; podemos distinguir suas origens muito antes de vermos sua fruição.¹⁸³

Ainda nesta linha, de enxergar no modernismo algo mais que uma definição de escola literária, com data de início e fim e com certas características que nos permitem dizer se uma obra é ou não desta estética, insere-se também a reflexão de Paul de Man, para quem a característica modernista é um elemento recorrente na literatura. Nas palavras do próprio autor:

*The appeal of modernity haunts all literature. It is revealed in numberless images and emblems that appear at all periods - in the obsession with a tabula rasa, with new beginnings - that finds recurrent expression in all forms of writing.*¹⁸⁴

Para o autor, a razão para que estas tendências modernistas distintivas tenham se tornado evidentes em um momento específico da história literária está diretamente relacionada à questão filosófica nascida na modernidade. Em outras palavras, as estruturas de identidade textual modernistas estão conectadas às hipóteses, conjecturas e reflexões concernentes à subjetividade, que é, em última instância, uma categoria filosófica. A linguagem dos poemas modernistas não é meramente um efeito estético; a poética modernista não se baseia na linguagem tendo em vista a complexidade de seu uso. A questão fundamental que o modernismo, e em especial a poética modernista, traz é uma crítica da linguagem dentro da própria linguagem.

Tomado como crítico antes de afirmativo, o modernismo continua, literariamente, as principais questões metafísicas da modernidade – conceitos como verdade, realidade, sujeito, linguagem - e o faz questionando os limites do

¹⁸³ BRADBURY, M. et McFARLANE, J. "O nome e a Natureza do Modernismo" In.: BRADBURY, M. et McFARLANE, J. *Modernismo* - Guia Geral 1890 -1930. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 22.

¹⁸⁴ MAN, Paul de. *Blindness & Insighti*. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. New York: Oxford Univ. Press., 1971. p. 152. Neste texto Paul de Man uso o termo *Literary Modernity* para descrever os mesmos aspectos que, nesta tese, chamamos de modernismo.

conhecimento humano acerca destes conceitos. A grande contribuição da literatura modernista, e mais especificamente da poética, a esta crítica está em elaborar uma reflexão da linguagem, considerando sua estrutura, limites e capacidades, especialmente no que tange o aspecto lingüístico da relação significado/significante em termos de um conteúdo metafísico.

É importante notar que esta crítica da linguagem deve ser considerada como um segundo movimento dentro da modernidade filosófica. O primeiro movimento ocorre com o deslocamento do eixo da linguagem teológica apriorística para a linguagem da ciência e da filosofia empírica no Iluminismo, em outras palavras, o primeiro movimento da modernidade filosófica traz a linguagem para os “limites da simples razão”, para usar um termo de Kant, caro ao racionalismo.

O segundo movimento é, de certa forma, uma reação contra o materialismo empírico e o idealismo em favor da estética e de uma aproximação simbólica da realidade que coloca o sujeito inextricavelmente ligado à criação da verdade. A verdade simbólica oscila entre um sujeito que não pode se definir sem se colocar em risco e uma Verdade transcendental que se procura inapropriadamente. Aqui o ponto fundamental da literatura modernista: a liberação da linguagem de uma posição de subserviência e de mero espelho da realidade objetiva, livre para abrir possibilidades de mundos alternativos.

Pode-se ver mesmo a evolução desta crítica do discurso na literatura observando-se a sucessão das escolas literárias surgidas a partir da ascensão da modernidade filosófica. No Romantismo se crê na realidade dos sentimentos, das paixões da alma e a literatura apenas *mise en musique* essa vida interior. No Naturalismo, e em seu congênere na poesia, o Parnasianismo, crê-se na realidade da natureza e procura-se transportá-la para a literatura a um sabor quase carnal. No Simbolismo a literatura pretende conquistar um mundo de essências puras. Até que se chega às expressões literárias do modernismo, que já não se conformam mais em retratar uma realidade objetiva, existencial ou essencial.

A questão é: como criar estes mundos dentro de um modelo de linguagem gramaticalmente rígido? (e por que não dizer, transcendentemente rígido?). A resposta para esse impasse se encontra na poesia modernista, que age dentro da

linguagem e com ela, expandindo sua realidade, desarticulando a linguagem e construindo mundos com os traços de fala e silêncio nascidos dessa desarticulação. E esse é um marco por excelência modernista, provocar uma necessária destruição e um recomeço constantes na linguagem. A questão é que essa atitude por si mesma é autofágica, e coloca em questão seus próprios fundamentos.

3.2 – A poesia no modernismo literário e além.

O papel da poesia neste espectro crítico é ainda ressaltado na própria filosofia. Nesse sentido é preciso citar o nome de Martin Heidegger, que se ocupou do estudo sobre a linguagem, considerando esta como lugar da manifestação do ser, além de conferir à poesia o lugar de fundadora da verdade. Esta tese está expressa em *Hölderlin e a essência da poesia*¹⁸⁵. Nesta obra o filósofo afirma que a linguagem é o que permite ao homem habitar a terra e fazer dela morada. Como o próprio título do ensaio expressa, Heidegger procura pela essência da poesia, partindo de alguns versos de Hölderlin, considerado por ele como o poeta dos poetas.

Heidegger começa por caracterizar a poesia como uma atividade lúdica e inocente, pois não tem como objetivo um uso instrumental da língua. O “brincar” com as palavras proporciona a criação de mundos possíveis. A segunda característica da poesia, que parece paradoxal em relação à primeira, é o fato de o exercício da poesia ser um perigo, pois mostra a situação do homem como ser-para-a-morte. A palavra, portanto, proporciona ao homem um mundo, sendo assim essencial para este.

Nas palavras de Heidegger: “Poesía es fundación por la palabra y sobre la palabra.”¹⁸⁶ E mais: “En la palabra puede ser dicho lo más puro y lo más oculto.”¹⁸⁷ A poesia assim põe em descoberto o *Ser* para que nele apareça o *ente*. Ela dá nome, faz com que o mistério apareça, desvela-o; revela a essência, funda o permanente. A poesia é então a linguagem primogênita: “Hacer poesía es de suyo hacer entrega de nombres a los dioses.”¹⁸⁸ É na poesia que a palavra realiza seu papel de fundadora da verdade.

¹⁸⁵ HEIDEGGER, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos, 1994

¹⁸⁶ Id. p. 29.

¹⁸⁷ Id. p. 24.

¹⁸⁸ Id. p. 35.

É importante ressaltar, contudo, ainda segundo Heidegger, que a poesia não se preocupa em demonstrar uma verdade. O acontecer poético da verdade não se prende ao caráter objetivo e prático da linguagem. Na realidade, a poesia desobjetifica a linguagem. O poema é um acontecer da verdade, ele clareia o que está velado.¹⁸⁹ A linguagem objetificada diz respeito ao acontecer da história e do mundo, diz respeito ao que é dizível. Já a poesia, como linguagem desobjetificada, é um dizer projetante, está em constante devir, diz respeito ao indizível. Em seu outro livro, *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger diz que “a essência da Poesia é a instauração da verdade.”¹⁹⁰ Em outras palavras, a realidade da verdade do homem é então poética.

Octávio Paz em *El mono gramático*¹⁹¹ fornece mais subsídios para a compreensão da poesia como resultado da linguagem, porém além dela. Ressalta Paz que a expressão poética não pode ser reduzida à palavra, pois vai muito além dela, no entanto, somente a palavra pode expressar isso que é o poético. Diz o autor:

*La poesía busca, se contempla, se funde y se anula en las cristalizaciones del lenguaje. Apariciones, metamorfosis, volatizaciones, precipitaciones de presencias.*¹⁹²

Esta consciência de que a poesia é exercício da linguagem em seu extremo, o que a condena a um eterno falar e ao mesmo tempo ao silêncio, conduz a uma poética extremamente austera, na qual o meramente ornamental é eliminado e a sintaxe, muitas vezes, mutilada. O resultado disso no modernismo literário se dá em poemas curtos, em sua maioria, algumas vezes sintaticamente

¹⁸⁹ Ezra Pound no seu *ABC da Literatura*, São Paulo: Cultrix, 1995, lembra a etimologia do termo alemão para poesia - *Dichten* - como sinônimo de condensar, concentrar, e afirma que a “poesia (...) é a mais condensada forma de expressão verbal” (p. 40). A idéia de condensação, de reunião do que está disperso, ajuda na compreensão do conceito de poesia como desveladora da verdade.

¹⁹⁰ HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70. s/d. p. 60.

¹⁹¹ PAZ, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

¹⁹² Id. p. 134.

incompletos - e nisso está sua completude - e semanticamente incoerentes - e nisso está sua coerência.

Nesta lírica, a linguagem e as imagens não se restringem àquelas fontes herdadas da tradição poética, mas podem ser mesmo termos de uma linguagem até então considerada baixa, coloquial, de nível proverbial e inculta, como a gíria, colocada ao lado daqueles modelos de linguagem convencionalmente poéticas. Quando não é o próprio poeta quem "inventa" sua sintaxe, seu vocabulário, rompendo com o modelo da própria língua. Tendem a desaparecer nos poemas os contornos bem definidos, seja do ponto de vista formal, seja no que diz respeito a um conteúdo lógico, e o significado se manifesta incerto, mais sugestivo que afirmativo. Neste contexto é que se torna possível o surgimento do poema em prosa¹⁹³, que provoca uma reorientação do espaço textual, encorajando e estruturando a interpretação no esvaziamento, na ausência, na impossibilidade de se aprender o significado no significante da poesia lírica tradicional.

Roman Jakobson, em *Qu'est-ce que la poésie?*, dizia que esta não é nada mais do que enunciado em busca de expressão¹⁹⁴. Na poesia, para o lingüista russo,

a palavra é experimentada como palavra, e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão de emoção. (...) as palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são índices indiferentes da realidade, mas possuem seu próprio peso e seu próprio valor.¹⁹⁵

Isto é muito significativo, pois retira da poesia o comprometimento em dizer alguma coisa objetivamente. É como se, na poesia, a linguagem não falasse de coisas ou do mundo real, existente, mas de si mesma e consigo mesma, ou que

¹⁹³ Sobre o poema em prosa, vide capítulo 1 desta tese, no qual se aprofunda sobre o mesmo e seu papel na lírica modernista.

¹⁹⁴ JAKOBSON, Roman. *Qu'est-ce que la poésie?*. Paris: Seuil, 1971.

¹⁹⁵ Id. pp. 307-308.

tivesse uma existência para além do mundo. Ou ainda, com a poesia, certas realidades que não se podem enunciar podem ser mostradas na linguagem, sem que esta as diga. De certa forma, a poesia se refere àquilo que a linguagem não diz e, desta maneira, diz. Aquilo que se diz na linguagem, sem que a linguagem o diga, quer dizer aquilo que realmente se diz. Enfim, quando se cala, na poesia, é que a linguagem diz.

Jean Paul Sartre corrobora, com outras palavras, esta visão sobre a poesia quando diz em *Qu'est-ce que la littérature?* que os poetas são pessoas que se recusam a *usar a linguagem*, que desviaram-se da linguagem como instrumento e consideram as palavras como coisas e não como sinais.¹⁹⁶

A poesia é então uma voz silenciosa que o poeta colhe e transpõe em linguagem humana, internando-se no núcleo da palavra. Este ato configura um desnudamento da escritura e abre um vão no seio da palavra, desvinculando-a do par significado/significante, racional e estruturalmente explicado. Neste vão deambula o pensamento sem chegar a uma elaboração afirmativa. Aqui é importante atentar como estes conceitos aproximam a poesia do tipo de discurso religioso apofático da Teologia Negativa e da mística. Esta aproximação será aprofundada em tópicos subseqüentes. Aqui apenas interessa perceber outro aspecto da poesia que se evidencia no modernismo e a projeta para uma crítica de si mesma.

Adorno e Horkheimer, em *A dialética do Esclarecimento*¹⁹⁷, sustentaram que, após a descoberta de que a linguagem não é tão profundamente ligada ao que ela tenta representar, aos seus referentes, restaram ao homem apenas as posições de mágico ou fazedor de truques. E mais, que a posição de relativa autonomia da linguagem em relação à vida real, prática é a fonte de sua arbitrariedade e aparente inadequabilidade. O mágico tenta reconciliar a linguagem com a realidade objetiva, já o fazedor de truques aceita a ruptura entre a palavra e a realidade e explora esta ruptura até o extremo de suas

¹⁹⁶ SARTRE, Jean Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 2003. p. 14.

¹⁹⁷ ADORNO, T.W., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

possibilidades.¹⁹⁸ Esta ruptura com o princípio estrutural de significado e significante, conceitos da lingüística estruturalista de Saussure, evidencia uma diferença de realidades que pode ser interpretada como a ponte entre a modernidade e o modernismo, a saber, o início do processo de questionamento da racionalidade pela própria racionalidade, da linguagem pela linguagem mesma.

Este afastamento entre significado e significante permite ao escritor, e ao poeta mais especificamente, tendo em vista o que foi apontado acima sobre as características da poesia, criar a sua própria lógica da linguagem, um tipo de lógica mágica, elaborada para restabelecer a conexão entre o texto e a fluida e evasiva realidade externa à linguagem. Em outras palavras, é como se o poeta, como o mágico, ou como o místico, dispusesse de um conhecimento daquilo que não se sabe, um tipo de conhecimento negativo, um tipo de consciência que, esvaziando-se das possibilidades positivas, atinge uma percepção daquilo que, apesar de estar para além da trama das palavras articuladas racionalmente, permite-se realizar apenas na linguagem mesma. Por essa razão é que a poesia (e mais ainda, a maneira de concebê-la e compreendê-la no modernismo) se torna o tipo de linguagem mais apropriada para falar da experiência mística. O tópico seguinte se ocupará de melhor explicitar essa relação.

¹⁹⁸ Cf. ADORNO & HORKHEIMER, Op. Cit. pp. 60-72.

3.3 – A Teologia Negativa, a mística e a poesia

Os sub-tópicos seguintes se ocuparão de apresentar um breve histórico da tradição do discurso negativo. O início mostrará seu surgimento como procedimento metodológico na Antiguidade Clássica. Em seguida será feito um breve histórico da Teologia Negativa na tradição teológica cristã até sua expressão máxima na mística.

Dois aspectos são importantes de se ressaltar, o primeiro deles é a percepção de como a tradição negativa da teologia sempre esteve muito próxima da heresia, uma vez que se afastou em muitos casos da ortodoxia doutrinal cristã, o que faz da Teologia Negativa uma antecipadora da crítica da religião nascida na modernidade filosófica.

O segundo aspecto a se ressaltar é o de como a mística, de certa maneira, operou uma transposição do discurso apofático religioso para a poética. Com isso se verá como os aspectos literários e poéticos dos textos místicos já nos permitem perceber uma certa poética da mística, evidente em certos procedimentos textuais típicos deste tipo de discurso.

3.3.1 – As origens do discurso teológico apofático – A Antiguidade Clássica.

As origens da Teologia Negativa remontam à Antiguidade Clássica. Pode-se apontar Platão como o inaugurador da tradição de pensamento negativo. Em seu diálogo *Fédon*¹⁹⁹, apresenta o conceito de filosofia como sendo a alma desejando, através da *teoria*, ascender a sua origem divina, ao mundo das Formas Ideais. No entanto, reata Platão, esta busca será sempre frustrante, pois a Forma Ideal é incompreensível e jamais se dará a conhecer, restando ao homem apenas sua contemplação. Esta consciência da incompreensibilidade da realidade última ressoou profundamente no Neoplatonismo, que articulou estes conceitos primeiros de negação como conhecimento mais explicitamente.

Plotino intensifica a noção platônica de transcendência das Formas introduzindo o conceito de uma origem absolutamente transcendente, a que ele chamou de Uno. Para Plotino, este Uno transcende todo ser, não é ele mesmo um ser e todos os seres se apercebem de sua existência pela contemplação, ainda que imperfeita, dele.

*El Uno es transcendente, omnipresente e incomensurable, infinito y difusivo de toda bondad, indeterminado e inefable. Del Uno es posible un lenguaje exclusivamente negativo y apofático.*²⁰⁰

Apenas por exemplos negativos se chega a esta contemplação, avessa a qualquer formulação positiva. Proclo, sofisticando mais o modelo de Plotino, conduz a conclusão radical que mesmo as negações, como meio de acesso ao Uno, devem ser negadas, pois também são produtos da lógica e da linguagem, que, em última instância, não revelam nada sobre o Uno. Seu pensamento conduz então ao silêncio, como única maneira de falar deste Uno totalmente transcendente.

¹⁹⁹ Platão. *Diálogos* São Paulo: Nova Cultural, 2004. pp. 115-190.

²⁰⁰ PASTOR, F.A. *La lógica de lo inefable*. Roma:Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1986. p 173.

3.3.2 - A Teologia Apofática Cristã

O discurso apofático está nas origens do pensamento cristão, marcadamente entre os escritores da patrística grega e sua gênese se encontra na questão fundamental nascida do encontro entre a filosofia grega, mais especificamente o platonismo e o estoicismo, e a doutrina de um Deus vivo e revelado, como o dos Evangelhos. Esta questão fundamental, da qual se ocupa boa parte da teologia patrística, está em elaborar uma linguagem teológica que identifique o Deus vivo, verdadeiro, humanizado, santo e eterno, da revelação bíblica, com o Deus atemporal, impassível, imutável e incompreensível da filosofia grega neoplatônica.²⁰¹

Em oposição à teologia positiva (καταφαντική), que determina os atributos essenciais de Deus de forma afirmativa, baseando-se na *analogia entis*, a teologia negativa, também chamada de apofática (αποφαντική), sustenta que a natureza de Deus, por sua absoluta transcendência e infinitude, não pode de modo algum ser definida com algum predicado ou mesmo ser circunscrita nos parâmetros de uma lógica do ser. Assim, negando de Deus tudo o que ele não é e nem pode ser, elimina qualquer possibilidade de se comprometer logicamente sua absoluta perfeição. Por este caráter, a teologia negativa é comumente associada à mística e seu discurso apofático, melhor meio para a expressão da experiência mística.

A formulação da teologia negativa no pensamento cristão a colocou sempre sob vigilância de uma teologia positiva, visto que a ausência desta poderia implicar em algum tipo de proposição herética, considerando a tênue linha que separa o discurso apofático de um discurso agnóstico.

Em Gregório Nazianzeno (329-390), na sua coleção de sermões conhecida como *Teodicéia*, nos quais ele investe com vigor contra a heresia dos eunomianos, tem-se uma das primeiras exposições de uma teologia negativa no cristianismo. No segundo e terceiro sermões dessa obra, nos quais é

²⁰¹ Cf.: PASTOR, F. A . Op. Cit. pp. 167-171.

pormenorizada a possibilidade e o alcance do conhecimento de Deus por parte do homem, Gregório argumenta que mesmo o olhar espiritual do homem ao se deparar com a Divindade se vê frente ao imensamente obscuro, ao abismo intransponível e não lhe é permitido penetrar na essência de Deus. Aqui então, Gregório lança mão da teologia negativa, ainda que de forma vaga, principalmente para apresentar a questão da incorporeidade de Deus. Para o Nazianzeno:

(...) o fato de qualificarmos a Deus de incorporeal não nos proporciona a menor informação a respeito de sua essência. Como a incorporeidade, assim também o não-ser-gerado, a carência de começo ou de fim são conceitos negativos.²⁰²

Nota-se que a intenção de Gregório era expressar que os conceitos atribuídos a Deus são resultados da referência humana, portanto inadequados, pois todos esses conceitos estão ligados à corporeidade, sendo assim, torna-se um problema expressar a espiritualidade pura de Deus. Para Gregório, uma linguagem sobre Deus é possível, mas tal linguagem é fundamentalmente apofática, e expressiva de uma teologia negativa, uma vez que exclui da realidade divina as imperfeições e limitações da finitude criada. A realidade divina é transcendente, neste caso, pois sua essência está além de qualquer categoria ontológica. Sendo Deus incompreensível nestas categorias, a linguagem teológica deve respeitar o mistério do inefável e conservar um caráter apofático.

Apesar de Gregório Nazianzeno se valer de uma forma de teologia negativa, o nome mais diretamente associado a esta é o de Dionísio Areopagita, ou Pseudo-Dionísio, em cujos escritos se atinge o ápice do apofatismo grego. Conhece-se mais sobre sua obra que sobre sua vida, principalmente pelo zelo com que se dedicaram os escolásticos ao estudo de seus escritos. Conhecido como *Corpus areopagiticum*, e composto da *De caelesti Hierarchia*, da *De ecclesiastica Hierarchia*, da *De divinis nominibus* e da *De mystica theologia*²⁰³, os

²⁰² BOEHNER, P.; GILSON, E. *História da Filosofia Cristã*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 84.

²⁰³ PSEUDO-DIONÍSIO, o Areopagita. *Obra Completa*. São Paulo: Paulus, 2004.

escritos de Dionísio aparecem pela primeira vez na história por volta do ano 532 e estudos paleográficos revelam vários trechos desses escritos compilados de Proclo²⁰⁴. De toda forma, a associação do autor aos tempos apostólicos já lhe garantiu certa importância no meio teológico, especialmente como místico, e ainda no meio filosófico, visto que, por seu intermédio vários elementos neoplatônicos chegaram ao pensamento ocidental.

Para Dionísio, não é possível se atingir a natureza íntima de Deus via o entendimento humano, pois este é essencialmente limitado à infinitude de Deus. Quando trata do mistério de Deus em seus textos a alegoria atinge formulações extremas, repleta de poesia, ainda que formalmente prosa teológica, quando não tende ao silêncio reverente. Em outras palavras, não se pode pela via do conhecimento chegar-se aos mistérios divinos, senão pela obscuridade do não saber.

Apesar de não ter elaborado uma teoria do conhecimento de Deus, em seus textos, Dionísio sugere um caminho para o conhecimento da divindade, que inicia com uma teologia afirmativa, baseada nos nomes com os quais o próprio Deus se apresenta nas Sagradas Escrituras. No entanto, quanto mais tais afirmações se aproximam das coisas sensíveis, mais se tornam inadequadas, pois Deus sempre está além disso, completamente incompreensível aos sentidos e à razão. O segundo passo então é a teologia negativa. Fazendo o caminho inverso, nega-se todos os nomes que se pode atribuir a Deus, pois estes nomes delimitam uma finitude que não é predicada a ele e a sua absoluta transcendência. Deus se esconde no mistério. Assim, Deus não é essência, não é vida, não é entendimento, não é razão, não é bondade, não é pai, não é filho, não é luz, não é treva. Isto porque, como transcende a toda afirmação, transcende também a toda negação. Deus é realidade absolutamente transcendente e superessencial.

O terceiro passo nesta via para o conhecimento de Deus é justamente a mediação entre esse conhecimento afirmativo e negativo de Deus, que em Dionísio recebe o nome de teologia simbólica. Pode-se dizer que a teologia

²⁰⁴ Cf. GILSON, Etienne. *A Filosofia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 83.

simbólica proposta por Dionísio consiste em falar de Deus retirando os conceitos da ordem do sensível atribuídos a ele e aplicando esses mesmos conceitos em sentido figurado. Outra característica dessa terceira via é a superlatividade, ou seja, os atributos de Deus, os nomes de Deus, estão em um sentido inconcebível para a razão humana. Deus está além da afirmação e além da negação. O resultado desse processo é que se chega gradativamente a um silêncio reverente frente à inefabilidade de Deus, à ignorância mística. É como dizer que Deus é indescritível e irracionalizável, mas, de alguma maneira, acessível e presente para o homem.

Interessa-nos uma formulação de caráter metafísico dentro deste método de Dionísio. Seguindo seus passos, deve-se afirmativamente falar que Deus é o ser, a isso deve-se contrapor negativamente dizendo que Deus não é o ser. Assim, Deus é essência e Deus não é essência, donde se conclui que Deus é hiper-essencial. Esta última afirmação aponta para uma categoria que, a nosso ver, representa uma concepção bastante nova na metafísica, indo além dos conceitos do ser e do não-ser, e se mostra como uma formulação imprescindível para percebermos a atualidade do discurso apofático no pensamento pós-estruturalista. Na concepção hierárquica de Dionísio, este hiper-essência é a maneira de se colocar Deus acima de qualquer categoria, frente a impossibilidade de defini-lo, mas no pensamento pós-estruturalista, onde essa preocupação hierárquica já não está na ordem do dia, a formulação apofática nos abre o caminho para se falar de uma categoria que escapa às definições, algo inefável, como o Deus de Dionísio. O que Dionísio propõe vai além da lógica formal e de seus princípios de afirmação e negação. Um pensamento que vai além da modernidade filosófica, conforme visto no tópico anterior, e que já encaminha pressupostos consideráveis à crítica da linguagem e sua capacidade de expressar as realidades e essências.

Depois de um silêncio de alguns séculos, encontramos novamente as idéias de Dionísio em pleno século IX, no desenvolvimento da escolástica na França. Após a coroação de Carlos Magno pelo Papa Leão III no natal de 800, em Roma, o reino franco se torna quase que um sucessor do que fora o antigo império

romano. Carlos Magno se empenha em construir um verdadeiro império cristão e seu zelo pelo desenvolvimento filosófico garantiu, não apenas a sobrevivência de textos da Antigüidade Clássica, como o surgimento de um pensamento cristão próprio: a escolástica.

Neste universo de renascimento da tradição grego-latina é que se desenvolve o pensamento de João Escoto Erígena. Nascido na Irlanda, terra que legou um dos mais ricos movimentos místicos para o cristianismo, em torno de 810, deixa a ilha e vem para o continente. Na corte de Carlos, o calvo, passa a desempenhar várias funções importantes. Ao ter contato com os escritos de Dionísio Areopagita, vinculados na França por uma tradução de Hilduíno²⁰⁵, Erígena elabora uma das maiores sínteses metafísicas da Idade Média.

Seu modelo filosófico se constrói basicamente sobre a noção de que a fé e a razão são inatas ao ser humano, sendo que aquela tem precedência sobre esta, bem ao gosto medieval. Para Erígena qualquer conhecimento sobre Deus deve começar por um ato de fé, no entanto esta é apenas o princípio do conhecimento. A este princípio deve-se seguir a razão filosófica. Sua preocupação com a correta interpretação das escrituras o levou a afirmar que a fonte da autoridade humana no conhecimento de Deus é a razão. Em seu sistema "a filosofia prolonga o esforço da fé para alcançar seu objeto."²⁰⁶

A aproximação de Erígena ao método de Dionísio e à teologia negativa se verifica em sua obra *De divisione naturae*. Nesta obra, além de uma divisão da natureza, compreendida como a maneira com a qual Deus se expressou e revelou hierarquicamente, aparece uma segunda divisão, que corresponde ao ser e ao não-ser. Nesta divisão são apresentados cinco modos do ser e do não-ser. Erígena chama de ser tudo o que pode ser atingido pelo entendimento e pode passar pelo crivo dos sentidos. Como Deus vai além de qualquer possibilidade de compreensão pelos modos de conhecimento humano, ele está além do ser, daí poder ser chamado de não-ser.

²⁰⁵ Posteriormente o próprio Erígena traduz algumas obras de Dionísio e também escreve comentários sobre as mesmas.

²⁰⁶ GILSON, Etienne. *A filosofia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 244.

Tentar dizer de Deus com o conhecimento humano é tentativa vã, sua natureza incompreensível é inefável. Como no modelo teológico de Erígena o silêncio sobre Deus implicaria em contradizer sua concepção de que a filosofia é a razão a serviço da revelação, a resposta ao problema da inefabilidade divina ele vai encontrar no método da teologia tríplice de Dionísio. A Deus, podemos atribuir todos os predicados, de maneira afirmativa, o que implicaria em limitá-lo, pois não podemos atribuir predicados do nosso conhecimento a quem está além deles. Daí que mesmo que se afirme de modo absoluto, deve-se também negar de modo absoluto. A teologia superlativa aparece então como a mediadora da afirmação e da negação. Nas palavras de Erígena;

Fiat igitur, si placet, praesentis hujus quaestionis solutio hoc modo, ut haec omnia, quae adjectione super vel plusquam particularum de Deo praedicantur, ut est superessentialis, plusquam veritas, plusquam sapientia, et similia, duarum praedictarum Theologiae partium in se plenissime sint comprehensiva; ita ut in pronunciatione formam affirmativae obtineant. Et hoc brevi concludamus exemplo: Essentia est, affirmatio; essentia non est, abdicatio; superessentialis est, affirmatio simul et abdicatio. In superficie enim negatione caret; in intellectu negatione pollet. Nam qui dicit, superessentialis est, non, quid est, dicit, sed, quid non est; dicit enim essentiam non esse, sed plusquam essentiam. Quid autem illud est, quod plusquam essentia est, non exprimit, asserens, Deum non esse aliquid eorum quae sunt, sed plus quam ea quae sunt esse: illud autem essem quid sit, nullo modo definit.²⁰⁷

Mais uma vez a questão da essencialidade ou não de Deus é a tônica da questão. O que importa notar aqui é que, mesmo na teologia superlativa, um certo caráter negativo se destaca, pois supõe que, tudo o que for dito não será capaz de dizer o que Deus é em si. Esse é o fundamento do *De divisione naturae*, Deus é incognoscível. Daqui se deve entender que a negação em Erígena não pretende

²⁰⁷ ERÍGENA, João Escoto. Oeuvres. In: MIGNE, Jacques-Paul. *Patrologia Latina*. CXXII. I 462C e D, 1844-1864.

dizer privação do conhecimento, senão que este conhecimento é de caráter transcendente.

Hermético mesmo para seu tempo, João Escoto Erígena elabora uma grande síntese teológica e filosófica do renascimento cultural carolíngio, abrindo para o ocidente o mundo da teologia grega, em especial de Dionísio Areopagita. Acusado de panteísmo, os escritos de Erígena foram condenados pelos concílios de Valence e de Langres, respectivamente em 855 e 859.²⁰⁸ No entanto, suas teses já haviam deixado uma grande marca no pensamento medieval, além de trazer para este o conhecimento da obra de Dionísio e outros padres gregos.

Na idade média, com o desenvolvimento da Escolástica, a via catafática da teologia se projeta, com a subordinação da razão à fé e com a tentativa de se provar a existência de Deus através de uma argumentação racionalista. O argumento ontológico, elaborado a partir de Anselmo de Aosta (1033-1109), supõe a possibilidade de se considerar Deus através de uma filosofia transcendental, apriorística, que não recorre à experiência como fonte do saber. O método catafático escolástico, baseado na *analogia entis*, mesmo considerando Deus como indefinível e inefável, reconhece que resta apenas a analogia como uma forma de discurso, ainda que moderado e limitado, com o qual se pode predicar alguns nomes divinos para a inteira e inacessível realidade divina. Deste modo se pode deduzir diversos atributos do ser divino, e Deus é necessariamente a causa primeira incausada e realidade absolutamente necessária. O ponto de partida deste pensamento, a definição Anselmiana de Deus como *id quod maius cogitari nequit*,²⁰⁹ encontra sua culminância na teologia metafísico-aristotélica de Tomás de Aquino e sua formulação de que, ainda que ignorando sua essência, é possível afirmar Deus em sua realidade.²¹⁰ Neste modelo, a teologia negativa e o discurso apofático ficam relegados à via mística, aquela da experiência que antecede a compreensão.

²⁰⁸ Cf. GILSON, E. Op. Cit. p. 240.

²⁰⁹ Cf. AOSTA, Anselmo de. *Proslogion*. Milano: Rusconi, 1996.

²¹⁰ Cf. AQUINAS, Thomas. *Summa Theologiae*, I, q. i, a. 1-8.

A passagem do século XIII para o XIV traz uma novidade para o pensamento ocidental, já como uma certa crítica à filosofia escolástica, que é a efervescência de uma mística especulativa. Tendo como centro as terras da Germânia, esta mística recheada de neoplatonismo e totalmente vincada na teologia e na filosofia, marca um tipo peculiar de linguagem, em cujas fórmulas fica evidente a insuficiência da linguagem em expressar as profundezas da experiência mística.

Neste contexto surge Johann Eckhart, nascido em 1260 na Alemanha. Mestre em teologia e membro da ordem dos dominicanos, Mestre Eckhart, como é conhecido, elabora um pensamento no qual se misturam mística profunda e dialética platônica. Essa mescla, não raro confunde os que querem defini-lo em poucas palavras. Sua obra é composta por uma série de sermões em alemão e algumas obras teológicas em latim, das quais restam apenas alguns fragmentos, mas que já dão conta de mostrar a complexidade deste mestre.

A preocupação primeira de Eckhart está em demonstrar a transcendência de Deus sobre todo ser humano e mostrá-lo como inefável. Sua formulação parte de duas categorias, o inteligir e o ser. Para expor seus conceitos, parte do prólogo do Evangelho de João que diz que "no princípio era o verbo". Eckhart argumenta que o ser não pode ser fundamento de Deus pois o prólogo de João não diz que no começo era o ser. O *logos*, para Eckhart, é o inteligir, que antecede o ser. Deus portanto não pode ser o ser, mas é o inteligir, que criou todas as coisas, inclusive o ser. O ser supõe algo criado, o que portanto não é atributo de Deus. Deus é puro de todo ser (*puritas essendi*), é superior ao ser, e, como tal, não se pode designá-lo com nenhum nome relacionado à criatura. Nisto reside a volta à Dionísio por Eckhart, negando a categoria ser a Deus se faz entender que Deus é superior ao ser e essa negação se torna então a afirmação mais precisa que se pode fazer de Deus.

É importante ainda apontar o quanto a linguagem de Eckhart foge de mecanismos globalizantes ou totais, em outras palavras, sua linguagem nos causa a impressão de que ele nunca está onde imaginamos que esteja. Quando parece

que seu discurso caminha para um tomismo, eis que aparece um neoplatônico quase explícito, e vice-versa. Também do ponto de vista da linguagem, Eckhart escapa de uma lógica discursiva, assim seus sermões não são lineares, mas muito mais associativos, indo de um tema a outro e tratando estes temas como que por descargas diretas, fugindo assim de uma arrogância totalitária. Sua maneira auto-irônica de falar, outra característica de seu discurso, muitas vezes caminham para paradoxos nada afeitos a uma ortodoxia.

Como bom pregador, Mestre Eckhart traduziu primorosamente o zelo místico que o ocupava, dando a este uma racionalidade compreensível, sem contudo ater-se a uma retórica expositiva. Por sua reação ao conceito de *summo ente* aplicado a Deus, e também ao conceito de ato puro, próprios do catafatismo tomista, suas posições foram consideradas ousadas em demasia e dois anos após seu falecimento, em 1329, suas doutrinas foram condenadas pelo Papa.

Na linha de pensadores atentos à herança neoplatônica e afeitos a formulações apofáticas cabe ainda comentar o último dos grandes pensadores da Idade Média, Nicolau de Cusa. Associado à corrente dos místicos, Nicolau é herdeiro direto de Dionísio Areopagita, de Erígena e de Mestre Eckhart. Nascido em 1401 e morto em 1464, escreveu sua obra prima *De docta ignorantia* em 1440, obra repleta de sentido místico. Seu argumento principal é de que não é o intelecto raciocinante que conduz ao contato vivo com a realidade divina, mas a ciência que busca a verdadeira paz. Essa ciência se chama douta ignorância, ou teologia mística.

A teologia negativa dispõe de um lugar especial nesta douta ignorância, pois através dela se pode render culto a Deus "em espírito e em verdade", pois, dispondo apenas da teologia positiva, o que se teria era uma imagem de Deus enquanto criatura, e isso, para Nicolau de Cusa, seria idolatria, pois se tributaria a Deus uma imagem. Diz Nicolau de Cusa no capítulo 26 do livro Primeiro do *De docta ignorantia*:

A sagrada ignorância nos ensinou que Deus é inefável; e isso, por ser infinitamente maior do que tudo que pode ser nomeado. Por ser isso absolutamente verdadeiro, falamos

dele mais exatamente pela via da remoção e negação, assim como o grande Dionísio, o qual não queria que Deus fosse denominado verdade, nem inteligência, nem luz, nem outra coisa das que podem ser ditas.(...) Por isso, de acordo com essa teologia negativa, segundo a qual Deus é somente infinito, não há Pai, nem Filho, nem Espírito Santo. Enquanto infinitude, a infinitude não é gerante, nem gerada, nem procedente.²¹¹

Além da confessa filiação a Dionísio, notamos neste trecho a expressão precisa da inefabilidade de Deus, todavia não se contenta o autor com o silêncio sobre Deus, daí o papel ímpar que confere à teologia apofática para expressá-lo.

Gregório Nazianzeno, Dionísio, Erígena, Eckhart e Nicolau de Cusa, não foram poetas, ainda que em muitos de seus escritos transpire uma lírica. Como teólogos, no entanto, elaboraram um pensamento de crítica da linguagem em relação a sua capacidade de dar conta de formular o transcendente, de expressar Deus. Ainda que venham de uma subordinação direta da razão à fé, movimento contrário ao preconizado na modernidade filosófica, esses teólogos/filósofos não se contentaram simplesmente em apelar para a autoridade da fé quando se tratava de expressar o deus do cristianismo. Pelo contrário, puseram em evidência algumas limitações da linguagem e da racionalidade e apontaram como alternativa discursiva a via negativa, não o silêncio ou a subserviência, mas o apofatismo como maneira de dizer o que não se consegue dizer. Desta forma, pode-se dizer que estes pensadores são, de uma maneira, precursores das críticas nascidas a partir da modernidade filosófica sobre a limitação da linguagem e da razão em dar conta de expressar certos conceitos. Neste caso, especificamente, explicar Deus. Não é à toa que dois destes, Erígena e Eckhart, tenham sido vistos com suspeição e tiveram suas teses condenadas como heréticas.

²¹¹ CUSA, Nicolau de. *A douta ignorância*. Trad, Pref. e Introdução Reinholdo Aloysio Ullmann. Porto Alegre: Edipucrs, 2002. p. 100.

3.3.3 – Teologia Negativa e mística

Já foi apontado acima que a teologia negativa está diretamente associada à teologia mística e que o discurso apofático é uma das possibilidades discursivas mais eficazes para a expressão da experiência do místico. De fato, não é possível expressar esta experiência em termos propositivos, pois isto implicaria em retirar-lhe toda a sacralidade, todo caráter abscondito. Enfim, falar propositivamente sobre a experiência mística seria o mesmo que destruí-la enquanto possibilidade. Daí o aspecto poético da mística, visto mesmo em textos que não têm a forma de poesia, pois a poesia permite que se vá além das obrigações formais impostas pela língua, que nos obriga a formular as expressões sob certas condições gramaticais convencionais (gênero, número, tempo, etc.). A poesia permite à língua falar fora desse poder formalizador.

Saindo do âmbito específico da filosofia e da teologia e aproximando-se mais da mística e da poesia, um autor que é importante que seja citado e comentado é São João da Cruz (1542-1591). Ao lado de Teresa de Ávila, João da Cruz é um dos mais importantes representantes da mística ocidental, mas, diferentemente de Santa Teresa, ele é incluído na tradição da teologia negativa. Incluí-lo neste estudo importa sobretudo, pois também é considerado um dos maiores poetas de expressão espanhola. Apesar da força da tradição teológica ortodoxa espanhola, em seus escritos, especialmente no *Cântico Espiritual*, pode-se perceber certas formulações que são inexplicáveis dentro desta ortodoxia católica e sugerem uma heterodoxia tanto teológica quanto poética.²¹²

De uma maneira geral, São João da Cruz continua a tradição neoplatônica da teologia negativa, no entanto vai um pouco além da concepção de que a negação é apenas uma expressão lírica da presença como ausência. Em João da Cruz, vemos uma tentativa de expressão da ausência de significado

²¹² Para melhorar aprofundamento neste tema Cf.: BARRO, Ana. "Language and Mysticism in the 'Spiritual Canticle' by St. John of the Cross. In: LEONARD, Philip. *Trajectories of mysticism in theory and literature*. London: Macmillan Press, 2000.

transcendental. A limitação da expressão conduz a uma ruptura poética com a ortodoxia da escritura. Pode-se notar esta mediação poética da experiência no seguinte trecho do *Cântico Espiritual* intitulado *Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contempalción*:

*Entréme donde no supe,
Y quedéme no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.*

1

*Yo no supe dónde entraba,
pero cuando allí me vi,
sin saber dónde me estaba,
grandes cosas entendí;
no diré lo que sentí,
que me quedé no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.*

2

*De paz y de piedad
era la sciencia perfecta,
en profunda soledad
entendida, vía recta;
era cosa tan secreta,
que me quedá balbuciendo,
toda sciencia trascendiendo.*

3

*Estaba tan embebido,
tan absorto y ajenado,
que se quedó mi sentido
de todo sentir privado,
y el espítitu dotado
de un entender no entendiendo,
toda sciencia trascendiendo.*

4

*Quanto más alto se sube,
tanto menos se entendía,
que es la tenebrosa nube
que a la noche esclarecía;
por eso quien la sabía
queda siempre no sabiendo,*

toda sciencia transcendiendo.

5

*El que allí llega de vero
de sí mismo desfallece;
cuanto sabía primero
mucho baxo le parece;
y su sciencia tanto crece,
que se queda no sabiendo,
toda sciencia trascendiendo.*

6

*Este saber no sabiendo
es de tan alto poder,
que los sabios, arguyendo,
jamás le pueden vencer;
que no llega su saber
a no entender entendiendo,
toda sciencia transcendiendo.*

7

*Y es de tan alta excelencia
aqueste summo saber,
que no hay facultad ni sciencia
que le puedan emprender;
quien se supiere vencer
con un no saber sabiendo,
toda sciencia transcendiendo.*

8

*y si lo queréis oír,
consiste esta summa sciencia
en un subido sentir
de la divinal esencia;
es obra de su clemencia
hacer quedar no entendiendo,
toda sciencia trascendiendo.²¹³*

Estes versos mostram bem a capacidade poética de João da Cruz em expressar a experiência mística, ao mesmo tempo que reafirmam a inefabilidade da mesma, pois esta, *toda a ciência transcendia*. Sua poética é ousada, pois não

²¹³ CRUZ, João da. *Poesias Completas*. Edição bilingüe. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990. p. 38-42.

se vale de figuras de linguagem para representar a experiência mística, senão para negar a impossibilidade de se falar dela. Em outras palavras, fala da experiência mística apofaticamente. Este *saber no sabiendo* compreende algo que nunca poderá ser completamente apreendido, exceto como "não isso".

Nota-se ainda no poema uma alternância entre o apreendido e o ausente, motivo comum da poesia mística de João da Cruz. Este contraste mostra bem a maneira do místico tratar a linguagem como algo de contraditório e instável, mas não finalmente como um obstáculo à experiência. O poema se torna assim instrumento da experiência mística e, ao mesmo tempo, veículo interpretativo das reflexões sobre a natureza da textualidade e dos significados lingüísticos na expressão do sagrado. Indiretamente João da Cruz põe em questão o *status* da representação da experiência e desta forma se aproxima e prefigura certas reflexões da pós-modernidade com uma atitude que enfatiza a falta de uma relação fixa entre significado e significante em termos místicos. O ponto chave é a total falta de relação entre a palavra e a realidade transcendental que está além da palavra escrita. Aqui se nota uma afinidade com a noção contemporânea de sujeito em processo, não concluso, circunscrito às conformações discursivas. Essa aproximação será retomada em tópicos subseqüentes.

Ainda sobre o discurso apofático e sua relação com a mística - e ainda sobre sua relação com certos conceitos pós-modernos - alguns pontos devem ser ressaltados. Na maioria das tradições religiosas a linguagem mística partilha algumas características centrais, a começar pelo fato de ser por princípio apofática. O escrito místico expressa constantemente o dilema da inefabilidade, o que, por sua vez, conduz a uma aporia do discurso. A questão interna ao próprio dilema da inefabilidade reside no fato de que, como o inefável está para além dos nomes, então também não pode estar circunscrito à própria palavra inefável, utilizada para definir sua condição de para além dos nomes.

Nenhuma afirmação pode ser mantida como proposição, na medida em que toda proposição necessita de um nome. O discurso apofático se torna, portanto uma linguagem de proposições duplas, sem conclusões ou finalizações, no qual cada proposição corrige a anterior, mas não se esgota, ou se define; e um

possível sentido desta linguagem é encontrado apenas na tensão oscilante entre estas duas proposições.²¹⁴ Por essa característica da linguagem apofática - uma linguagem que se dirige para o espaço fora da linguagem - é que ela foi sempre o meio mais utilizado pelos místicos em seus escritos.

Nesta síntese de como o discurso apofático e a teologia negativa surgiram e se desenvolveram no ocidente, saltam aos olhos alguns pontos que merecem ser sublinhados. Em todos os autores aqui comentados nota-se que o discurso apofático parte de um princípio metafísico do ser e do não-ser, mas não se limita a essas duas categorias, apontando para uma outra possibilidade que está além dessas duas. Esta outra categoria rompe, de certa forma, com a lógica formal, pois se apresenta como além de qualquer possibilidade de racionalização ou de delimitação. Como consequência disso temos a aproximação da teologia negativa à mística, que se vale de um discurso apofático para falar da experiência com o divino, que não se permite circunscrever pelo conhecimento humano. Esta visão se aproxima demasiadamente da concepção e compreensão de poesia que nasce no modernismo literário, que viu na linguagem poética a propriedade de se esvaziar na própria escrita e encontrar neste esvaziamento sua capacidade de expressão, processo este tipicamente apofático.

Conforme já apontamos acima, a ruptura com a lógica formal racionalista confere à teologia negativa uma antecipação a certos aspectos da crítica pós-moderna, pois ela apresenta uma reflexão alternativa ao modelo metafísico de afirmação ou negação do ser, abrindo possibilidade de se ver além dessa referência.

Nos tópicos seguintes será apontado como foi possível, a partir da modernidade filosófica e do modernismo literário, a ampliação da reflexão sobre a característica apofática da poesia e de como essa ampliação permitiu também à poesia se tornar um canal privilegiado de expressão desta compreensão de um “para além” da metafísica e da religião. As aproximações da poesia à mística fizeram dela na pós-modernidade uma expressão de uma certa religião sem

²¹⁴ Cf. MCGINN, Bernard. *Meister Eckhart and the Beguine Mystics*. New York: Continuum, 1994. p.115.

religião, ou de uma sobrevivência do religioso que já não mais se sustenta doutrinariamente, dogmaticamente, catafaticamente. Com, isso, a abertura para se fazer, na poesia, uma leitura do que pode ser um religioso na pós-modernidade.

3.4 - Quando a mística encontra a poesia: a *via negativa* como poética

O adjetivo místico, do grego *μυστικός*, tem como significado misterioso, alegórico, figurado. Foi nesse sentido utilizado para dizer como a escritura mística era um meio de decifrar os mistérios de Deus.²¹⁵ Contudo, ortodoxamente, Deus é irrepresentável dentro da linguagem humana, pois esta nunca pode alcançar o insondável silêncio divino. Assim, o discurso místico é sempre uma tentativa de trazer Deus para dentro da linguagem mantendo-o sempre fora de seu alcance. Como figurado, o texto apofático da mística é um tipo de experiência do esvaziamento, não como rejeição da linguagem, mas como elemento de comunicação, como prática excessiva dela - presença na ausência. O negativo aparece assim como uma alegoria do inefável. A negação não é portanto privação, porém excesso da linguagem, nas palavras de Dionísio, superlatividade. Nota-se aqui uma grande aproximação de conceitos entre o que se está entendendo como Teologia Negativa e com a concepção do que é poesia a partir do modernismo literário, além do mais, chama a atenção o fato de ter sido poética a linguagem mais comum de expressão na mística. Daí não ser espúrio já acentuar uma grande afinidade entre poesia e discurso místico.

Uma longa tradição já aproxima a prática poética da experiência com o transcendental. Esta tradição, segundo a qual a intuição poética é expressão do absoluto se conserva ainda no modernismo. Não que no modernismo a poesia se confunda com a mística, mas há um certo fundamento de afinidade entre ambas e, de um ponto de vista analítico, a compreensão do poético advinda do modernismo, mesmo que afastado de qualquer comprometimento religioso, intensifica essa afinidade.

Os estudos de Henri Brémond²¹⁶, no início do século XX, já citados na introdução desta tese, são os primeiros a assimilar, no modernismo, o ato poético

²¹⁵ Cf. MCGINN, Bernard. *The Foundations of Mysticism: Origins to the Fifth Century*. New York: Crossroad, 2002. pp. 171-252.

²¹⁶ BRÉMOND, Henry. *Prière et Poésie*. Paris: Grasset, 1926. ("Les Cahiers Verts").

à experiência mística. A compreensão de que a linguagem poética traz uma busca por um absoluto inaudito, sem ser necessariamente fundada sobre uma crença em um Deus específico, a coloca ao lado da experiência mística e sua impossibilidade de se exprimir em uma linguagem que seja de realidades e lógicas.

Experiência do inexprimível, do indizível, do incomunicável, como um canto que supera toda palavra, a escrita mística necessita da via teológica da negação e do discurso apofático. Esta necessidade do apofatismo, mais que uma tendência, manifesta uma conaturalidade com a palavra poética, que está em um constante voltar ao silêncio, mesmo sendo exercício da palavra. A mística, como a poesia, é uma outra voz, uma voz que vem de longe, mas de um longe que está aqui, que nunca saiu daqui, ao lado, porém intangível, impronunciável, inefável.

Aqui é importante ressaltar, mais uma vez, que, mesmo com todas essas aproximações, não se pode confundir mística com poesia. A justaposição das duas palavras pode levar a crer que se trata de um tipo de relação simbiótica, no entanto o ato poético não é místico por si. A poesia é experiência do silêncio da linguagem como palavra totalmente condensada, voz do silêncio colhida pelo poeta e transposta em uma língua. O pensamento de infinito que projeta a poesia não indica necessariamente uma experiência mística. A poesia permite ao místico libertar a palavra simples de seu significado para falar da sua experiência, mas nem toda libertação da palavra provocada pelo poeta é resultado de uma experiência mística religiosa.

Para se pensar a poesia dentro de uma perspectiva que a coloque como conatural à mística é preciso passar além da visão de que o poema é apenas um criativo e espontâneo desabrochar de paixão para a concepção de que é parte de um elaborado e sistemático processo reflexivo. O místico, falando de sua experiência, aproxima-se do poeta quando luta com a linguagem na tentativa de por a termos lingüísticos a relação com algo que vai além da linguagem, que não se circunscreve por ela, mas que só pode ser dito com ela.

Uma vez que esta situação de aproximação se dá dentro de parâmetros da linguagem, é importante apontar quais são estes parâmetros que fazem com que

o texto místico se aproxime da linguagem poética. A leitura e análise de um poema de são João da Cruz ajudará a tornar mais evidente quais referenciais poéticos tornam a poesia cara à mística. Uma questão deve nortear a análise: valendo-se da poesia para sua expressão considera-se que seja possível utilizar uma linguagem que é própria do poético para a aproximação ao conteúdo místico da experiência, em outras palavras, que há uma poética da mística. Haveria também uma mística do poético por ele mesmo?

A obra poética de são João da Cruz não ocupa mais de 40 páginas, ao contrário de sua obra em prosa, grande parte composta de comentários a seus poemas. Sobre estes comentários é interessante citar o que diz Carlos Bousoño:

*Por vezes la interpretación mystica que el propio poeta nos dá de sus maravillosas estrofas nada tiene con lo que tales estrofas exprímem quando las tomamos simplemente como partes de excelente poesía.*²¹⁷

Esta constatação deixa bem evidente que sobrevive algo de puramente poético mesmo em uma poesia mística, comprometida com a experiência religiosa do escritor. Ao mesmo tempo aponta para uma genialidade do poeta, que cria uma obra polissêmica e ousada.²¹⁸

Do ponto de vista formal a poesia de João da Cruz consta basicamente de cancioneros com temas glosados *a lo divino*, que consiste em fazer variar alguns versos profanos em um poema com significado religioso, recurso muito usado no Século de Ouro da poesia espanhola, e de Cânticos, nos moldes do Cântico dos Cânticos da Bíblia. Aqui será analisada uma de suas *Letrillas*, a de número III, assim introduzida: *Los versillos siguientes declaran el modo de subir por la senda*

²¹⁷ BOUSOÑO, Carlos. "San Juan de la Cruz, poeta contemporáneo". In. *Teoría de la expresión poética*. Tomo I. 5.ed. Madrid: Editorial Gredos, s/d. p. 280.

²¹⁸ Bousoño diz ainda que João da Cruz realiza com sua poesia uma revolução genial, apenas repetida de maneira sistemática na época contemporânea e que as imagens visionárias e os símbolos usados em sua obra são um novo conceito para a poesia naquela época. Cf. BOUSOÑO, Op. Cit. p. 287.

al monte de perfección, y dan aviso para no ir por los caminos torcidos. Ao que segue o poema:

*Para venir a gustarlo todo,
no quieras tener gusto en nada.
Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada.
Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada
Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada.*

*Para venir a lo que no gustas,
has de ir por donde no gustas.
Para venir a lo que no sabes,
has de ir por donde no sabes.
Para venir a poseer lo que no posees,
has de ir por donde no posees.
Para venir a lo que no eres,
has de ir por donde no eres.*

*Cuando reparas en algo
dexas de arrojarte al todo.
Para venir del todo al todo,
has de dejarte del todo en todo.
Y cuando lo vengas del todo a tener,
has de tenerlo sin nada querer.*

*Cuando ya no lo quería,
tégolo todo sin querer.
Cuanto más tenerlo quise,
con tanto menos me hallo.
Cuanto más buscarlo quise,
con tanto menos me hallo.
Cuanto menos lo quería,
tégolo todo sin querer.
Ya por aquí no hay camino,
porque para el justo no hay ley;
él para si se es ley.²¹⁹*

²¹⁹ CRUZ, João da. *Poesias Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990. pp. 88-90.

Neste poema o que primeiro chama a atenção é a presença constante e estrutural de pares antitéticos a cada dois versos, provocando uma repetição de termos, comum à linguagem de encantamento mágico, bem como recurso mnemônico da poesia, que aliado à métrica e à rima, favorece a assimilação.

Além deste aspecto mnemônico, os pares antitéticos se apresentam como um elemento apofático desta poética, pois se aproximam da figura de linguagem chamada oxímoro, ou antilogia, recurso este que justapõe palavras ou idéias que parecem excluir-se mutuamente, mostrando com isso o que não é dito. Nota-se que o poeta não retira as palavras de seu significado referencial, tampouco elabora construções que ferem a sintaxe. Simplesmente opõe pares de idéias que, a princípio, se contradizem e nessa aporia, comunica, sem contudo revelar. Todo o possível sentido do poema oscila nessa antilogia, que oculta, em vez de conferir a idéia de completude. A fala do oxímoro é absolutamente paradoxal e por isso essa figura poética da linguagem se integra de maneira justa ao discurso apofático do místico, que não encontra objetividade para falar de sua experiência.

O uso dos pronomes indefinidos "tudo" e "nada" de forma substantivada, parte da antilogia apontada acima, é outro recurso poético que o místico lança mão na expressão de sua experiência. Duas totalidades opostas e extremas que se encontram pela condição mesma de extremidade e que não constituem por isso privação, senão excesso. Excesso da linguagem em busca de significação. A linguagem caminha para a liminaridade que aponta para a relação conhecido/desconhecido, princípio da douta ignorância. As imagens liminares permitem, no poema, a presença na ausência, afinal o que é o "tudo" e o "nada"? A palavra está no seu limite de significação, mas ao mesmo tempo é silenciosa e representa apenas a ausência de significantes.

A negação explícita de quase todos os versos do poema corrige qualquer tentativa de se querer ver metáforas positivas nos mesmos. O poeta segue uma negação rigorosa que caminha em direção ao indizível ou a um *locus* obscuro do qual só se pode falar negativamente. Todas as proposições sugeridas pelo eu-lírico na primeira estrofe são negativas: *no quieras*. A negação continua visceral no poema que mesmo idéias positivas, como as expressas na segunda estrofe,

são expressas por meio de negações duplas. Na terceira estrofe, dois dos três versos que sugerem ação, tem verbos de caráter negativo: *dexas* (deixas); *has de dejarte* (hás de afastar-te).

Oxímoro, imagens liminares e negação explícita são figuras de linguagem poéticas evidentes neste poema. Em outras obras se seus Cânticos, pode-se notar novamente estas figuras, e ainda metáforas negativas, em termos como "noite", "nuvem", "escuro", "não conhecimento", "ausência", "silêncio", que tornam mais evidente o caráter apofático do discurso, além de chamar a atenção para o fato de que apenas poeticamente se pode conceber tal texto. Em *Noche Oscura* a presença dessas metáforas negativas, já mesmo no título, é recurso forte ao lado dos elementos já apontados:

*En una noche obscura,
Con ansias, en amores inflamada,
¡Oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.*

*Ascuras y segura
Por la secreta escala, disfrazada,
¡Oh dichosa ventura!,
a escuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada. (...) ²²⁰*

Aqui se vê bem os termos típicos dessas metáforas, *noche obscura*, *ascuras*, *secreta escala*, *disfrazada*, *escura*, *en celada*. Nota-se também os oxímoros como no verso primeiro da segunda estrofe. O "escuro" é imagem comum para o desconhecido e inseguro, mas a ele o poeta opõe, antilogicamente, o "seguro". Os versos, "*con ansias, en amores inflamada*" e "*estando ya mi casa sosegada*", além de outro par antilógico, sintaticamente, nota-se a presença de duas imagens liminares, da exaltação até se inflamar e do recolhimento total na casa sossegada.

²²⁰ CRUZ, J. Op. Cit. p. 32.

Já se pode depreender elementos do que se está considerando uma poética da mística. Evidenciados em textos de um escritor reconhecidamente místico pela tradição e poeta pela especificidade de seus textos, esses elementos da linguagem se mostram como um bom recurso para a aproximação da mística à poesia. Em João da Cruz, experiência mística e poesia se unem de forma inextricável.

Para se notar se estes recursos de linguagem também são evidentes em outros poemas místicos, passa-se agora à leitura de um poema bíblico com vistas a se perceber se estes elementos, que dissemos ser próprios de textos místicos, podem ser vistos também neste tipo de texto considerado de uma categoria mística ainda maior, pois “revelado”.

A aplicação de recursos da literatura para a análise de textos bíblicos já é uma constância da hermenêutica e da exegese, no entanto essa aplicação é muitas vezes usada como meio para esclarecimento de conceitos teológicos ou de fatos históricos do entorno do texto, bem como para se desfazer imagens complexas, conforme tratamos na introdução desta tese. A literatura é assim uma ferramenta da exegese bíblica, seus recursos são aplicados para explicar o texto, para expor o escrito, para tornar claro, sempre de acordo com a doutrina, o que está obscuro. Aqui não se pretende um tipo de leitura como essa, mas simplesmente verificar se um texto considerado revelado, portanto fruto de um tipo de experiência mística, porta os elementos que está se chamado de poética da mística. O texto a ser lido é o Salmo 90. Diz o texto:

Senhor, foste para nós um refúgio
de geração em geração.
Antes que os montes tivessem nascido
e fossem gerados a terra e o mundo,
desde sempre e para sempre tu és Deus.

Fazes o mortal voltar ao pó,
dizendo: "Voltai, ó filhos de Adão!"
Pois mil anos são aos teus olhos
como o dia de ontem que passou,
uma vigília dentro da noite!

Tu os inundas com sono,
eles são como erva que brota de manhã:
de manhã ela germina e brota,
de tarde ela murcha e seca.

Sim, por tua ira nós somos consumidos,
ficamos transtornados pelo teu furor.
Colocaste nossas faltas tua frente,
fossos secretos sob a luz da tua face.

Nossos dias todos passam sob tua cólera,
como um suspiro consumimos nossos anos.
Setenta anos é o tempo da nossa vida,
oitenta anos se ela for vigorosa;
e a maior parte deles é fadiga e mesquinhez,
pois passam depressa, e nós voamos.

Quem conhece a força de tua ira,
e, temendo-te, conhece teu furor?
Ensina-nos a contar nossos dias,
para que venhamos a Ter um coração sábio!
Volta, lahweh! Até quando?
Tem piedade dos teus servos!

Sacia-nos com teu amor pela manhã,
e alegres exultaremos nossos dias todos.
Alegra-nos pelos dias em que nos castigaste
e os anos em que vimos a desgraça.

Que tua obra se manifeste aos teus servos,
e teu esplendor esteja sobre nossos filhos!
Que a bondade do Senhor esteja sobre nós!
Confirma a obra de nossas mãos!²²¹

O poema já começa com fortes imagens liminares, remontando ao tempo anterior à criação da terra. Essa liminaridade se explicita mais no uso da expressão "desde sempre e para sempre". Como o "tudo" e o "nada", o "sempre" também é uma totalidade limítrofe da comunicação, pois aponta também para o estreito espaço significativo entre o conhecido e o desconhecido. O salmista/poeta usa ainda uma imagem liminar ao comparar a vida humana à erva que brota de

²²¹ Salmo 90 (89). Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.

manhã e murcha e seca de tarde. O par brotar e murchar/secar é recurso poético da liminaridade fugaz da vida, além de ser também um outro recurso poético da mística, conforme já apontado: um oxímoro.

Outros oxímoros são usados no salmo/poema, como na terceira estrofe, quando comparativamente o poeta diz que "mil anos são como o dia que passou". Mais que uma simples metáfora para a fugacidade da vida, uma antilogia evidente. Ou ainda, na nona estrofe, quando o eu-lírico pede a Deus que o "alegre pelos dias de sofrimento". O par antilógico alegrar pelo sofrimento só faz sentido nesta estrutura poética resultado de uma experiência mística.

O terceiro ponto, o uso de imagens e metáforas negativas é também forte no salmo/poema. No verso "fazes o mortal voltar ao pó", tanto o verbo descreve uma ação negativa, quanto a imagem do pó é também uma metáfora negativa, uma vez que é resultado da consumação da matéria. Nesta mesma terceira estrofe, nota-se a imagem de vigília dentro da noite, metáfora esta cara ao apofatismo místico. Na estrofe seguinte, a quarta, o sono é mais uma metáfora negativa empregada pelo salmista/poeta.

Nota-se que as principais figuras poéticas que se ressaltou serem típicas do apofatismo místico, podem ser depreendidas neste salmo/poema, o que reforça a idéia de se poder dizer da existência de uma poética da mística.

Até aqui vimos tratando de poemas de uma tradição religiosa cristã, e mais que cristã, católica. Mas e em outra tradição de mística, notam-se os mesmos procedimentos poéticos? Para procurar notar este aspecto, procede-se agora a análise de um poema que também fala de Deus, a despeito de não pertencer à tradição mística reconhecida, como o caso de João da Cruz, para se notar no mesmo se é aplicável o que está se chamando aqui de poética da mística. O poema em questão é do compositor brasileiro Gilberto Gil e foi escrito em 1980. O próprio compositor em entrevista a Carlos Rennó²²², diz que esta poesia é um pouco da expressão de como vive sua espiritualidade e sua maneira de perceber o que é Deus. É importante ressaltar que Gilberto Gil, ainda que como todo

²²² GIL, Gilberto. *Todas as letras*. Org. Carlos Rennó. São Paulo: Cia das Letras, 2003. p. 290.

brasileiro, culturalmente marcado pelo catolicismo, não é o que se chama de professo da religião católica, e que além de tudo, sempre deixou muito clara sua filiação, à brasileira, ao Candomblé, portanto, seu poema não pode ser circunscrito a uma religião em específico. Eis o poema/canção:

Se eu quiser falar com Deus
Tenho que ficar a sós
Tenho que apagar a luz
Tenho que calar a voz
Tenho que encontrar a paz
Tenho que folgar os nós
Dos sapatos, da gravata
Dos desejos, dos receios
Tenho que esquecer a data
Tenho que perder a conta
Tenho que ter mãos vazias
Ter a alma e o corpo nus

Se eu quiser falar com Deus
Tenho que aceitar a dor
Tenho que comer o pão
Que o diabo amassou
Tenho que virar um cão
Tenho que lamber o chão
Dos palácios, dos castelos
Suntuosos do meu sonho
Tenho que me ver tristonho
Tenho que me achar medonho
E apesar de um mal tamanho
Alegrar meu coração

Se eu quiser falar com Deus
Tenho que me aventurar
Tenho que subir aos céus
Sem cordas pra segurar
Tenho que dizer adeus
Dar as costas, caminhar
Decidido, pela estrada
Que ao findar vai dar em nada
Nada, nada, nada, nada
Nada, nada, nada, nada
Nada, nada, nada, nada
Do que eu pensava encontrar.²²³

²²³ GIL, Gilberto. *Todas as letras*. Org. Carlos Rennó. São Paulo: Cia das Letras, 2003. p. 291.

Neste poema, há na primeira estrofe um número significativo de sintagmas referentes a ações negativas: "ficar a sós", "apagar a luz", "calar a voz", "esquecer a data", "perder a conta", "ter mãos vazias". Ainda nessa estrofe as imagens negativas continuam no último verso com a metáfora do desnudar a alma e o corpo. A negação explícita retorna outra vez no fim do poema com a repetição da palavra "nada" treze vezes, reforçando a aporia do encontro com Deus. Nota-se que o encontro não é negado, simplesmente a linguagem não deu conta de falar dele, limitando-se a dizer que não é "nada do que eu pensava encontrar".

Na segunda estrofe, o oxímoro se dá na conclusão, com o último verso. Após uma sucessão de ações de sofrimento, dor e humilhação, é preciso "alegrar meu coração". Este verso é totalmente antilógico em relação ao restante da estrofe e conduz a uma percepção do que não é expresso diretamente no texto.

Liminares são as idéias da última estrofe, que sugerem um lançar-se no desconhecido, "subir aos céus sem corda pra segurar", "dizer adeus, dar as costas". Imagens essas que apontam para a única possibilidade de se encontrar com Deus, rompendo com a relação com o conhecido, ainda que não se possa falar do que está para além do liminar.

Percebe-se que essa poética da mística se situa em um tipo de discurso negativo, do qual se pode depreender certas figuras de linguagem poética que permitem uma aproximação da mística à poesia, ao mesmo tempo que permitem compreender porque a poesia é a forma de discurso mais afeita à expressão da experiência mística. A pergunta que brota dessa reflexão, e sobre a qual já se referiu acima, é se haveria também uma mística do poético, uma vez que mística e poesia partilham de pontos significativos de interseção.

A poesia mística é resultado da experiência do místico com o transcendente. Ela encontra seu melhor canal de expressão na poesia porque, conforme explorado no tópico anterior, esta é linguagem que transcende a linguagem na própria linguagem. De que experiência fala então o poeta descomprometido de uma tradição religiosa mística? E principalmente, de que

experiência fala o poeta depois da morte de Deus, da secularização, da crise da religião como conferidora de sentido, enfim, o poeta que desde a modernidade filosófica vê posta em questão os conceitos metafísicos formatados? Na mística, o significante que não pode ser totalmente apreendido pelo significado é percebido evidentemente presente quando a sua inefabilidade faz calar a voz do lógico, restando assim a poesia como expressão. Mas, em poesia, o que há para além da relação significado/significante? O que faz calar a voz do poeta, ou melhor, faz de sua voz apofática, negativa, é o resultado de uma experiência com o transcendente, ou simplesmente um tipo de expressão do imanente? De que outro inefável fala a poesia na pós-modernidade?

No tópico subsequente aprofundaremos a reflexão sobre o apofatismo e a teologia negativa na pós-modernidade, principalmente atentos aos escritos de Jacques Derrida e seu conceito de desconstrução. A partir disso, veremos qual possibilidade de se fazer uma leitura religiosa de poemas, e especificamente dos poemas de Mario Quintana, à luz desta desconstrução.

3.5 – O encontro da Teologia Negativa com a pós-modernidade

No tópico 2.1, vimos como o caminho seguido pela poesia (e pela prosa poética) no modernismo literário foi além de uma simples orientação estética e se dirigiu a uma crítica da linguagem como um todo, iniciando um processo de releitura de si mesmo. Há que se acentuar que essa crítica da poesia à linguagem não se limitou a uma metalinguagem, ou a elaboração de uma poética no sentido clássico do termo, mas que a poesia após o modernismo, na verdade, participa de um processo mais amplo, que atinge todas as ciências humanas.

Deste processo crítico, muito mais que de crítica, o que se nota é uma reconfiguração do modelo metafísico subjacente a explicação do mundo. A teologia depara-se com uma erosão que decompõe a idéia de doutrina e de apriorismos dogmáticos, resultado da dessacralização que a filosofia e as ciências naturais racionalmente promoveram, tornando o mundo vazio dos deuses (ou não seria melhor dizer apenas do Deus) que durante milênios pareceram habitá-lo.

A filosofia por sua vez, passa a rever suas próprias bases e coloca em questão seus princípios metafísicos. Enfim, a modernidade, mãe do modernismo, acaba sendo a raiz de sua própria crítica e caminha para um excesso de linguagem que rompe os referenciais sobre os quais seu programa se instaurou, a saber, a afirmação do homem no mundo, e a explicação deste mundo, através da razão. E aqui, começa então a se falar não mais de modernismo, mas de pós-modernismo, referindo-se a expressão estética nascida desta crise, deste excesso de linguagem ou de linguagem em excesso, deste novo tecido com configurações nada regulares pelo qual passeiam a poesia e um retorno à idéia de deus.²²⁴

A poesia e a prosa poética na modernidade desarticulam, ou desconstroem, os modelos metafísicos conhecidos e engendram entes que são antíteses do humano, como o semi-deus de Hölderlin, a *marionete* de Kleist, o Dionísio de Nietzsche, o *autômato* de Celam. Mais que simplesmente figuras poéticas, estes

²²⁴ Cf.: DETWEILER, Robert. Literary Echoes of Postmodernism. In: *Journal of the American Academy of Religion*. Vol. 66, no. 4, 1998. pp.737-745.

novos “seres” na verdade apontam para uma zona incerta e sem sujeito, onde o divino e o humano classicamente conhecidos já desabaram; uma zona que achata o transcendental, fazendo coincidir o nihilismo com a prática poética, criando um tipo de teologia poética, mas uma teologia muito particular, pois esta não quer chegar a um sentido último, anterior à existência humana, fundador e criador, como a idéia teológica do deus cristão; pelo contrário, esta teologia poética nascida no pós-modernismo caminha na direção de um absenteísmo de sentido.

É curioso como, depois da “morte de Deus”, depois do mundo secularizado, depois do advento da técnica e da razão que suplanta o “mágico e supersticioso” da religião, o discurso teológico volta à tona, desta vez, realizando o caminho inverso, desconstruindo sentidos. Sua relação com a poesia, portanto, não pode permitir interpretações que busquem uma missão ou mensagem religiosa no poético, não pode ser afirmativa. Esta teologia poética é, conforme Agambem, na verdade uma ateologia (*pathothéologie*)²²⁵, pois como deseja um excesso, como prática excessiva da linguagem, está constantemente reconfigurando-se, desagregando-se, reescrevendo-se. Talvez esta inquietude de excesso que habita a poesia, esta tendência de desconstruir sentidos que se percebe na poesia, esta crise de sentido da poesia, tenha sido mais bem expresso por Michel de Certeau quando diz:

*Le désir crée un excès. Il excède, passe et perd les lieux. Il fait aller plus loins, ailleurs. Il n’habite nulle part. (...) Il continue donc à marcher, à se tracer em silence, à s’écire.*²²⁶

E é bastante significativo que a citação acima, a que cremos melhor definir o que estamos chamando de teologia poética do pós-modernismo, se refira à mística dos séculos XVI e XVII. Como já trabalhamos em tópicos anteriores, a mística caminha muito próxima ao discurso poético, não se confundindo evidentemente com este, mas ligando-se através de uma série de afinidades,

²²⁵ Cf.: AGAMBEM, Giorgio. *Le fin du poème*. Paris: Circe, 2002. pp107-112.

²²⁶ CERTEAU, Michel. *La fable mystique, XVI-XVII siècle*. Paris: Gallimard, 1982. p. 411.

sendo a principal destas afinidades o fato de valer-se de um discurso de caráter negativo, advindo da teologia apofática.

Em um momento de crise de sentidos, como o instaurado pela modernidade, há um desafio para um discurso sobre a transcendência, pois este se vê entre dois pólos: uma necessidade de afirmação de presença ou uma profunda ausência. Aquele pode ser expresso pela vertiginosa, crescente e agressiva afirmação de discursos fundamentalistas que não se permitem olhar um outro diferente de si mesmo. Neste espaço não há lugar para o poético, pois não há lugar para uma linguagem aberta ou projetiva. Este discurso afirma a presença do transcendente e absolutiza a hierarquia de sentidos. O catafático aqui mata o poético, pois lhe retira a capacidade de olhar para uma possibilidade distinta de si mesmo.

A outra expressão da transcendência só encontra no mundo que emerge após a modernidade uma profunda ausência, um silêncio, às vezes expresso pelo excesso da fala, às vezes pela síntese, às vezes pela ironia. Neste caso, a linguagem sobre o religioso faz uma reentrada a partir de um discurso que é por si também crítico e, de certa forma, subversivo, como o da teologia negativa, que reencontra na poesia, neste momento, o meio de expressão de um apofatismo. Muitas vezes condenada como heresia, a teologia negativa é privilegiada neste “retorno teológico” pois cabe no espaço do ateísmo confesso, da secularização, do discurso não dependente da fé ou da religião institucionalmente constituída²²⁷.

De certa forma, a Teologia Negativa simplesmente continua a crítica da linguagem que sempre operou em sua tradição, pois tendo uma tendência hiperbólica de exceder o contexto teológico no qual está inserida, acaba se caracterizando como ser um discurso transgressivo. É, enfim, uma abertura para um “outro”, não passível de ser submetido a um discurso afirmativo. Além disso, também é não teleológica, e portanto encontra na poesia um meio de expressão,

²²⁷ Sobre este “retorno teológico” cf: JANICAUD, Dominique. *Le tournant théologique dans le phenomenologie française*. Paris: Combas, 1991. HART, Kevin. *The trespass of the sign*. Deconstruction, theology and philosophy. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1991. CAPUTO, John. *The prayers and tears of Jacques Derrida*. Religion without religion. Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1997.

pois o poema se comporta como um discurso aberto a um presente impredicável e a um futuro descontínuo.

Neste tópico veremos como a teologia negativa faz sua reentrada na tradição de crítica da linguagem na contemporaneidade principalmente através dos escritos de Jacques Derrida. Notaremos também como esta reinserção de uma Teologia Negativa processa-se de modo a evidenciar uma hermenêutica também negativa, expressa no conceito de Desconstrução. Com isso, será possível perceber como se pode ler a poesia de Mario Quintana como um tipo de discurso negativo sobre a religião, um discurso que aponta para um certo tipo de exílio lingüístico e metafísico emergente na modernidade, mas já presente na tradição da poesia mística. A análise da poesia de Quintana como um tipo de discurso negativo conduz ao estabelecimento de um arcabouço para a interpretação religiosa de seus poemas, não vendo nestes um comprometimento de fé, mas uma expressão pós-modernista da religião.

3.5.1 – A semelhança que faz a “Diferença”

Essa aproximação a que estamos nos referindo aqui entre crítica da linguagem, Teologia Negativa e poesia, se processou nos últimos anos principalmente após os escritos de Jacques Derrida e da formulação de seu conceito de Desconstrução. Muitos comentadores de Derrida chamaram a atenção para o quanto a Desconstrução era de certa maneira uma reformulação da *via negativa* aplicada à crítica cultural contemporânea e o quanto o procedimento de “desconstruir”, de acordo com o modelo derridiano, não passa de uma maneira de se fazer Teologia Negativa, procedimento já empregado nos escritos da mística.

De fato, Derrida articula seu pensamento de maneira a restabelecer um espaço privilegiado ao pensamento apofático como argumento a seu princípio de desconstrução, uma vez que este seu conceito atem-se a uma procura de uma presença na ausência, bem de acordo com a tradição da teologia negativa. Derrida parte do conceito saussureano de que o signo é signo de alguma coisa ausente, e que, portanto toma o lugar desse ausente durante sua ausência, é, portanto, presença do ausente. Aqui começa a se estabelecer uma crise, de acordo com Derrida, já que,

A função do signo é representar a coisa durante sua ausência. Mas para que esta descrição seja plausível, é necessário, que isso que está ausente seja o referente, não o significado, sem o quê o signo não funcionaria.²²⁸

A metafísica constrói-se tomando o signo como secundário, como apenas referente à essência, e a escritura como mais secundária ainda, pois esta é signo do signo²²⁹. Esta presença na ausência se manifesta temporalmente, pois “o

²²⁸ BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, J. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p 26.

²²⁹ No modelo de Saussure, significante gráfico de um significante fônico.

tempo do signo se reduz ao tempo dessa remissão (da coisa significada) e, em presença da coisa, o signo desaparece.”²³⁰

Até aqui podemos acompanhar estruturalmente, mas o apofatismo (e a desconstrução) chega quando se considera que “todo significante remete para outros significantes, não se chega nunca a um significado que remeta apenas para si mesmo”²³¹, ou em outras palavras, o significante é em geral visto como presença do significado, mas para Derrida é justamente a ausência deste. Ainda é com Bennington que temos a explicitação disto: “nenhum elemento jamais está presente em nenhum lugar (nem simplesmente ausente) só há traços.”²³² Na metafísica tradicional este ausente recebe o nome de essência (*Ontos*). Assim, teologicamente falando, o falar de Deus é falar de uma supra essência. E aqui a ruptura da Desconstrução com a metafísica, pois para Derrida estes traços, ou rastros, não são uma essência, não se referem a um ente. A estes rastros ou traços, Derrida dá o nome de *Différance*, assim mesmo, com um transgressor a no lugar do e, que fonicamente não se diferencia, mas graficamente aponta a “diferença”, ou este totalmente outro da linguagem.

Em uma formulação estritamente apofática diz Derrida:

(...) a diferença²³³ *não é*, não existe, não é um ente-presente (*on*), qualquer que ele seja; e seremos levados a acentuar o *que* ela *não é*, isto é, *tudo*; e que portanto, ela não tem nem existência nem essência.²³⁴

²³⁰ BENNINGTON. Op. Cit. p. 26.

²³¹ Id. p. 63.

²³² Id. p. 60

²³³ O tradutor do texto francês para o português não marcou a distinção gráfica utilizada por Derrida como termo *différance*, certamente pela impossibilidade de fazê-lo em língua portuguesa.

²³⁴ DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991. p. 37.

O que se tem aqui é um discurso fugindo à possibilidade de um ser, ou ente com existência absoluta, recusando uma possibilidade de presença total. Vemos nisso uma continuação de um procedimento apofático, procedimento visível mesmo na formulação sintática de Derrida, que se aplica definitivamente à idéia de transcendente depois da modernidade: uma profunda ausência, uma abertura para um totalmente outro, que não se rende a uma linguagem essencialista. Um transcendente que, quando textualmente expresso, subverte até mesmo uma hermenêutica que busca pela interpretação “verdadeira” deste texto.

Sendo mais apofático diz Derrida ainda sobre a “Diferença”:

Tudo no traçado da diferença é estratégico e aventureiro. Estratégico porque nenhuma verdade transcendente e presente fora do campo da escrita pode comandar teologicamente a totalidade do campo. Aventureiro porque essa estratégia não é uma simples estratégia no sentido em que se diz que a estratégia orienta a tática a partir de um desígnio final, um *telos* ou o tema de uma dominação, de um controle e de uma reapropriação última do movimento ou do campo.²³⁵

Derrida não atribui à “Diferença” nenhum peso transcendental ou metafísico que possa querer ver nela apenas uma nova formulação para a ontologia. Por isso o texto não pode ser visto apenas como presença de um ausente, pois, retomando o já citado na introdução desta tese, para Derrida “não há fora-do-texto”²³⁶. A “Diferença” é estratégia, porque é texto, e como tal, se configura estrategicamente. Nele, o texto, está qualquer possibilidade de religioso, ou de teologia, não em um para além do texto, que lhe configure o sentido. Ao mesmo tempo, é aventureiro, porque não lança o texto em uma missão ou busca um objetivo: apenas fala. Isto outra vez reclama a teologia negativa, que não se pretende ditadora de verdades; isto outra vez reclama a mística, pois simplesmente expressa o sagrado, estrategicamente construída, porém aventureiramente articulada.

²³⁵ DERRIDA, J. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991. p. 38.

²³⁶ DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 194

Em outra obra onde volta a se ocupar da Teologia Negativa²³⁷, Derrida argumenta que esta não é simplesmente uma doutrina teologicamente articulada sobre Deus, nem um discurso filosófico em linguagem proposicional, mas um exemplo privilegiado da relação do outro como absolutamente outro, isto porque a teologia negativa como modo de operação discursiva, como hermenêutica, não é singular ou monolítica, mas radicalmente plural e múltipla.

²³⁷ Cf.: DERRIDA, J. *Salvo o nome*. Campinas: Papirus, 1993.

3.5.2 – A possibilidade de uma leitura religiosa da poesia no pós-modernismo

Nota-se com isso, que a retomada da teologia negativa no pós-modernismo não é simplesmente um retorno à religião, mas a constatação de que esta forma de discurso é a possibilidade de uma hermenêutica que não queira buscar por uma verdade unívoca e definitiva, mas que note qual tecido une a religião à literatura em um tempo que sucede a morte de Deus. Pode-se dizer que a desconstrução tornou-se uma hermenêutica da morte de Deus²³⁸, porque como opera um discurso negativo, pode dar conta dessa expressão que coincide o niilismo com a profunda sensação de um outro além do discurso, ainda que apenas existente no texto, desse discurso com uma certa inquietude que habita certas obras literárias, sejam elas confessadamente religiosas ou não.

O pensamento de Derrida sobre este religioso recorda a idéia do *Kairós*, do tempo que se cumpriu²³⁹, o momento da absoluta alteridade, que tem ainda a sombra, ou o rastro, deste Deus. Goldschmidt, em uma introdução ao pensamento de Derrida sobre a relação da literatura com a idéia de religião e sua conseqüente sobrevivência em um tipo de teologia negativa que desconstrói a religião, recorda que:

*Les discours le plus athée et le plus irréligieux a toujours Dieu pour témoin en tant qu'il gage et engage une parole; el ne peut donc que devenir théologique, c'est-à-dire invoquer et convoquer Dieu, même s'il ne le nomme pas.*²⁴⁰

Kevin Hart, um dos precursores da associação entre desconstrução e Teologia Negativa, acentua o aspecto de que aquela opera mesmo como uma

²³⁸ Cf.: TAYLOR, Mark. C. *Erring a Postmodern A/Theology*. Chicago: Chicago Univ. Press, 1984.

²³⁹ Como no Evangelho de Marcos, Cap.1, vers.15.

²⁴⁰ GOLDSCHMIDT, Marc. *Jacques Derrida, une introduction*. Paris: Pocket le Découverte, 2003. p. 148.

hermenêutica negativa. Uma hermenêutica que não procure matar Deus, ou declarar sua morte, ms simplesmente mostrar sua indecibilidade. Diz Hart, ressaltando o foco desta hermenêutica: “*deconstruction offers a critique of theism, to be sure, but it is directed to the ‘ism’ rather than the ‘theos’*”.²⁴¹ Ou seja, a desconstrução é de certa maneira uma Teologia Negativa no sentido em que atua como uma hermenêutica da ausência, uma hermenêutica que critica a si mesma, que critica sua busca por uma verdade. Hart chega a afirmar que: “*the critical Object of deconstruction is not ‘God’ but hermeneutics*”²⁴².

Conforme já apontamos na introdução desta tese ao associar a desconstrução à hermenêutica, notamos mais, que esta retomada do discurso negativo por Derrida acaba sendo a alternativa metodológica para se falar em leitura religiosa hoje. Uma leitura que leve a uma desimaginização de Deus, que o desconstrua, que retire do texto o comprometimento formal com o dogma, exatamente como operou a Teologia Negativa, conforme visto neste capítulo.

Já foi tratado também da associação entre a mística e a Teologia Negativa anteriormente. Cabe agora buscar qual a relação entre a mística e a desconstrução, e para isso recorreremos outra vez a Hart, que afirma:

*There may be no thematic link between deconstruction and mystical theology, but there may well be a structural link, in that mystical theology might be a mode of deconstruction.*²⁴³

Ou seja, Hart reconhece que a mística, de uma maneira estrutural, muito antes da formulação do conceito de desconstrução, já operava discursivamente como uma desconstrução, pois também agia como uma hermenêutica negativa da religião.

²⁴¹ HART. *The Tresspas of the Sign*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1991. p.27.

²⁴² Id. p. 48.

²⁴³ Id. p 45.

Ora, como vimos nos sub-tópicos anteriores, os elementos estruturais da mística na verdade eram elementos próprios da poesia. Inclusive, podemos depreender qual a poética da mística quando atentamos para os recursos dos quais esta se vale em sua formulação enquanto poesia. Aqui, notamos que esta associação pode receber o nome de hermenêutica negativa, pois tanto a mística como a desconstrução nascem da impossibilidade de se operar com um discurso essencialista, ontológico, teleológico, enfim ambos são resultado de uma crise da linguagem. Crise nascida quando a linguagem chega a seu limite, a seu excesso, restando a ela apenas falar, característica essa da poesia, escritura que fala o indizível, justamente por não querer falá-lo.

Segundo o teórico da literatura Massaud Moisés, “as palavras do poema dizem tudo e uma única coisa”²⁴⁴, como as palavras do místico, que assim o fazem por não pretender dizer o indizível, ou ainda, usando os termos do estruturalismo, por não estarem preocupadas onde está o significado verdadeiro, mas sim, qual significado será produzido na instabilidade da escrita no momento de sua leitura.

Com isto, temos o quadro analítico que compreende a hermenêutica que empregamos para ler a poesia de Mario Quintana sob um viés religioso. Uma hermenêutica negativa que procure ver nesta poesia uma desconstrução do religioso enquanto verdade unívoca. Mesmo não sendo resultado de uma experiência mística *strictu sensu*, veremos no capítulo seguinte como a poesia de Quintana pode ser interpretada com os olhos também focalizados na expressão poética da mística, evidenciados neste capítulo, uma vez que ambas partilham certas formas desconstrucionistas, ou apofáticas, ao falar de um religioso.

Em outras palavras, a compreensão da desconstrução como princípio filosófico que recusa a ontologia tradicional, conforme postula Derrida, associada ao entendimento de que a poesia é um tipo de discurso que por suas características intrínsecas já opera um apofatismo, à maneira da Teologia Negativa e de sua expressão poética, a mística, nos permite elaborar uma

²⁴⁴ MOISÈS, Massaud. *A criação literária*. Poesia. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p 91.

hermenêutica negativa com vistas a proceder a uma leitura religiosa da obra poética de Mario Quintana.

4 – Uma hermenêutica negativa da poesia de Mario Quintana

Este capítulo finalmente elabora análises da poesia de Mario Quintana com base no que foi desenvolvido nos capítulos anteriores desta tese, considerando-os como instrumental para a hermenêutica que iremos aqui aplicar. O que se vê aqui é como fazer uma leitura religiosa de uma obra poética que não está comprometida com nenhum credo ou teologia dogmática, apenas atento ao que sobrevive de religião na pós-modernidade, ou de que maneira se sobrevive alguma religião, e que pode ser desvelado pela poesia.

O capítulo de certa forma sintetiza uma hermenêutica negativa, nascida de uma teologia apofática redescoberta pela crítica pós-estruturalista e efetivamente formulada pelo conceito de “Desconstrução”, e que se articula com uma poética também negativa, que permite não falar de Deus ou da religião, mas desta mesma forma, falar de algo de religioso que sobrevive na pós-modernidade; algo que não se submete à linguagem, mas se deixa falar pela poesia.

A escolha dos poemas para serem aqui analisados não seguiu a um método ou processo rígido ou sistemático. Foram colhidos no conjunto da obra de Mario Quintana e os critérios para a escolha foram evidentemente baseados em seu conteúdo religioso manifesto; seja por tratar de temas formalmente religiosos, como quando o poeta fala de Deus, de santidade ou mesmo da religião ela mesma; seja por colocarem questões com preocupações religiosas últimas, como a existência neste mundo, a vida eterna, etc.

Esta opção por uma escolha também não sistemática não é em vão. Como não se procura encontrar um discurso dogmático em Quintana, tampouco se pretende depreender alguma sistematicidade religiosa em sua produção poética. Enfim, caminha-se em uma hermenêutica de seus poemas atentando para o aspecto apofático dos mesmos quando se trata de religião. Daqui o título para o sub-tópico seguinte: quando o poeta (não) fala de Deus e da Religião. Considerando-se que seu falar sobre estes temas é um falar negativo, desconstrucionista.

Após notarmos como Quintana opera com uma *via negativa* para desconstruir a religião e falar apofaticamente de Deus, enfim, depois de vermos como a poética de Mario Quintana se distancia de qualquer tentativa de se querer fazê-la portadora de um discurso religioso sistemático e dogmático, passamos então a analisar os poemas nos quais ele evidencia o papel que dá à poesia como lugar da sobrevivência do religioso depois da religião. Isto faremos no tópico cujo título foi colhido em um dos versos do poeta gaúcho: *Fora da poesia não há salvação*.

4.1 – Quando o poeta (não) fala de Deus e da religião.

No tópico 2.3 desta tese, na descrição da fortuna crítica de Mario Quintana, chamou a atenção o fato de haver alguns estudos que procuraram fazer uma aproximação religiosa à obra do poeta gaúcho. Importante notar que três desses estudos²⁴⁵ o fizeram de forma a conduzir uma leitura da obra de Quintana dentro de um certo caráter catafático, teologicamente falando. Figueiredo viu no poeta do Alegrete um tipo de missionário de Deus; Chyappin sugere uma religiosidade fortemente católica nos versos do gaúcho; Iulianelli elabora uma teologia sobre Deus, bem ao gosto da chave hermenêutica da Teologia da Libertação, com base em alguns poemas de Quintana.

De fato, Quintana utiliza um referencial religioso do cristianismo, e especificamente do catolicismo, em muitos de seus poemas, no entanto isso não o faz um poeta católico, como o foram, por exemplo, Jacques Maritain, Patrice de La Tour du Pin²⁴⁶ e Maxence van der Meersch, todos contemporâneos de Quintana e comprometidos com a doutrina católica e com a busca por torná-la em poesia, nem tampouco como os brasileiros Murilo Mendes e Adélia Prado²⁴⁷, que em dois momentos distintos, porém de maneira explicitamente declarada, produziram uma poesia católica. Quintana nunca foi confessadamente católico, como esses últimos, tampouco se declarou um ateu ou agnóstico. Do ponto de vista de uma confissão religiosa, o que mais afirmativo se tem de Quintana é o aqui já citado

²⁴⁵ CHIAPPIN, Achylles. *Confidências espirituais de Mario Quintana*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1987. - FIGUEIREDO, Maria Virgínia Poli de. *O uni-verso de Mario Quintana*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1976. - IULIANELLI, J.A.S. "O Bom licor é doce: proscricção e libertação, coisas do Quintana". In: *Revista Eclesiástica Brasileira*, pp. 27-51, Fasc. 241, vol. 61, março 2001.

²⁴⁶ Significativo notar que Quintana, admirador da literatura francesa e tradutor perito desta língua, entre inúmeras referências e alusões que faz a autores desta literatura em seus textos, não faz, em nenhuma de suas obras, qualquer referência a esses autores, ou mesmo aos romancistas conhecidos como escritores católicos como François Mauriac, George Bernanos e Julien Green.

²⁴⁷ Cf. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

verso: "sou um herege de todas as religiões"²⁴⁸, o que impede de se querer ver na obra do poeta um comprometimento com uma teologia afirmativa.

Em *Da preguiça como método de trabalho* há a transcrição de uma entrevista concedida por Quintana a Patrícia Bins, em 1985, na qual, respondendo a uma pergunta, o poeta lança uma série de idéias que mesmo que não organizadas, revelam um pouco sobre sua maneira de crer. Diz Quintana:

Deus está em toda parte. Mas por que procurá-Lo no mundo exterior? Se Ele está em toda parte, está dentro até de cada um de nós e a cada um compete a descobri-Lo, dar-Lhe a maior parte possível em nossa vida terrena. Do contrário, o nosso Deus interior pode até morrer, como acontece com os ateus, os positivistas, todos os materialistas. Eles não sabem que são o sepulcro de Deus.

A falar a verdade, não importa se a gente acredita ou não em Deus, mas se Deus acredita na gente. Da minha parte só acredito na segunda Pessoa da Santíssima Trindade, no Deus vivo, pois temos testemunho histórico de que Jesus Cristo viveu entre nós.

Quanto aos deuses pagãos, morreram de fato, pois os poetas deixaram de invocá-los.

Dos anjos não posso absolutamente duvidar, em vista da insistência com que aparecem em meus poemas.

Santo da minha devoção? São Jorge, com seu cavalo e seu dragão. Sou devoto dos três.²⁴⁹

Esta citação é bastante rica para se compreender um pouco do que poderia ser o credo do poeta. Ainda que concebendo Deus como onipresente, de acordo, portanto com a ortodoxia cristã, Quintana desconsidera definitivamente o dogma da Trindade e se fia apenas no Jesus histórico, num claro posicionamento herético de um ponto de vista da teologia sistemática cristã, mas que retrata ainda uma idéia de que não se pode conceber um Deus puramente especulativo. Ressalta ainda o fato de Quintana dizer que compete a cada pessoa descobrir o Deus

²⁴⁸ PMT 49.

²⁴⁹ PMT 136-7.

onipresente que existe dentro de cada um. Nota-se que o poeta não tem a menor preocupação em criar uma teologia plausível, pois questiona a procura por Deus no mundo exterior, porém só acredita no "Deus vivo", que "viveu entre nós", portanto, no mesmo mundo exterior. Ainda é interessante que o poeta sugira que se deva procurar por esse Deus interior e dar-lhe espaço, caso contrário esse Deus morrerá. Deus então é apenas resultado da procura. É o homem portanto que dá existência a Deus. Mas, logo em seguida, o poeta desconsidera o que falou e diz que o que importa enfim é "se Deus acredita na gente".

Sua teologia se complica a cada frase e fica muito longe de se tornar sistemática, dificultando com isso alguma tentativa de se querer ver em Quintana um comprometimento com a teologia cristã. Herege de todas as religiões, inclusive em seu próprio credo.

Ainda neste trecho o poeta oferece outros elementos importantes para aproximá-lo da religião. Quintana assume a idéia de que o poeta é como um responsável pela existência dos deuses, porque em virtude do silêncio dos poetas é que os deuses pagãos morreram. Isto é fundamental aqui, pois Quintana está considerando que a poesia é o que dá existência ao divino. Isto se confirma na frase seguinte quando Quintana afirma a existência dos anjos não por arrazoados ou axiomas, mas pela simples razão de aparecerem com freqüência em seus poemas.

Por fim, seu santo de devoção é aquele cuja história mais se reveste de lenda do que de realidade, revelando um pouco mais o papel que o mágico desempenha da profissão de fé do poeta, que já se assumira como "aprendiz de feiticeiro". Com base neste texto pode-se dizer que colocar a obra de Quintana como resultado ou expressão de uma teologia catafática e sistemática é, no mínimo problemático.

Mais que apenas recusar uma possibilidade de ortodoxia em suas idéias religiosas, Quintana investe contra a teologia e as religiões sistemáticas e dogmáticas. No *Caderno H* o poeta sentencia: "A teologia é o caminho mais longo

para chegar a Deus." ²⁵⁰ Para o poeta as religiões apenas complicam a experiência com Deus e criam um maior distanciamento do mistério, dada sua complexidade de doutrinas, verdades absolutas e ritos. Em outros poemas o poeta continua sua investida; em **Dogma e Ritual**, anuncia:

Os dogmas assustam como trovões
e que medo de errar a seqüência dos ritos!
Em compensação,
Deus é mais simples do que as religiões.²⁵¹

Toda a complicação das religiões, com seus dogmas rígidos e seus rituais estabelecidos são coisas “deste mundo” e, portanto, de nada adiantam na busca da expressão da experiência de Deus, que está além da complexidade racional e disciplinada das religiões, daí sua simplicidade. Nota-se o caráter desconstrucionista desta afirmativa, totalmente apofática, que diz de Deus simplesmente não dizendo. O poeta não diz como Deus é, mas apenas nos faz ver que é mais simples do que aquilo em que as religiões o transformam. Um prosopoema de Quintana intitulado **Das coisas deste mundo** confirma o que foi dito acima de forma bastante irônica e sutil:

“ ‘Deixe de lado as coisas deste mundo’, disse o padre ao moribundo. O moribundo, então, virou as costas para o padre.”²⁵²

Quer dizer, mesmo aquele incumbido institucionalmente de mediar a experiência com o sagrado, o padre, é considerado pelo poeta, também, como algo deste mundo. Ironicamente, o moribundo faz exatamente o que lhe sugere o padre. Essa postura negativa, de certa forma é profundamente espiritual, pois

²⁵⁰ CH 89

²⁵¹ AHS 78

²⁵² PMT 61

deixa muito claro como o poeta vê a mediação do sagrado pretendida pela religião institucional. Ainda que o moribundo escute ao padre, o atende negando-o como mediador entre “este” e o “outro” mundo.

Em um outro poema Quintana mais uma vez se afasta de uma possível aproximação a uma teologia catafática ou afirmativa, expondo, contudo, de que maneira vê a poesia como aproximadora com o sagrado. Trata-se do soneto **Se Eu Fosse um Padre**.

Se eu fosse um padre, eu, nos meus sermões,
não falaria em Deus nem no Pecado
- muito menos no Anjo Rebelado
e os encantos das suas seduções,

não citaria santos e profetas:
nada das suas celestiais promessas
ou das suas terríveis maldições...
Se eu fosse um padre eu citaria os poetas,

Rezaria seus versos, os mais belos,
desses que desde a infância me embalaram
e quem me dera que alguns fossem meus!

Porque a poesia purifica a alma
... e um belo poema - ainda que de Deus se aparte -
sempre coloca o Poeta face a face com Deus!²⁵³

O poeta, aqui, mais uma vez reafirma sua não comunhão com uma teologia ortodoxa ou com uma instituição religiosa, representada pela fala do padre em seus sermões, um tipo de discurso extremamente objetificante e argumentativo. O poeta recusa a disciplina e as doutrinas das religiões²⁵⁴ para colocar em seu lugar a poesia. Neste poema, Quintana confirma um outro referencial para a poesia, pois reafirma seu papel como melhor meio de expressão da experiência com o

²⁵³ LC 80

²⁵⁴ Em CH 79 Quintana escreveu: "Livrar o povo dos demagogos, sim... Mas como livrar Deus dos teogogos?".

sagrado, conforme trabalhado anteriormente. A expressão “ficar face a face com Deus” é típica na tradição da mística como conotadora da experiência com o sagrado, com Deus. Valendo-se dessa terminologia, pode-se ler que colocar o poeta “face a face com Deus” é dizer que este teve a experiência mística e que, portanto, o poema é portador do conteúdo dessa experiência. Mas, não sendo Quintana um poeta da tradição mística, como João da Cruz, ou ainda mais, um poeta que desconsidera hereticamente as religiões, de qual Deus fala? De qual experiência fala?

Foi visto que a poesia, em virtude da especificidade de sua linguagem, não atrelada a um conteúdo previamente racionalista, ou mesmo escrava de uma sintaxe rígida, e não pretendendo ensinar nenhuma doutrina, é um tipo de discurso que permite falar do inefável na medida em que desconstrói a sua própria estrutura: a linguagem. Na poesia o mistério está presente, todavia continua misterioso. O poeta, como alguém que fica face a face com Deus, é quem pode, com seus versos, falar deste divino. Nota-se que já se acentua o caráter apofático da poesia de Quintana. Começa-se aqui a delinear o que está se chamando de discurso negativo da poética, pois ainda que o poema de Deus se afaste, segundo Quintana, o poeta fica face a face com Deus no fazer poético. Ou seja, não é preciso à poesia explicitamente falar de Deus para estar falando dele, não é preciso um credo para esta sobrevivência de religião, basta a poesia ela mesma.

Qual é esse Deus de Quintana? É afirmativo da teologia? É o que a fenomenologia chama de sagrado e sua experiência uma hierofania? Sob o título **A Noite Grande** escreve o poeta os seguintes versos:

Sem o coaxar dos sapos ou o cricri dos grilos
como é que poderíamos dormir tranquilos
a nossa eternidade? Imagina
uma noite sem o palpitar das estrelas
sem o fluir misterioso das águas.
Não digo que a gente saiba que são águas
estrelas
grilos...
- morrer é simplesmente esquecer as palavras.
E conhecermos Deus, talvez,

sem o terror da palavra DEUS!²⁵⁵

Neste poema pode-se notar o uso dos recursos que no capítulo 3 notamos como típicos de uma poética da mística. Quintana utiliza-se de metáforas negativas como "noite", "dormir", "morrer", em um poema no qual as imagens liminares da morte e da eternidade são o ponto principal. Há ainda a antilogia quando diz que não se poderia dormir a eternidade sem certas coisas, ainda que não se soubesse estas mesmas coisas.

O que ainda chama a atenção neste poema é a consideração de que apenas com a morte se pode contemplar a Deus realmente, apenas a morte permite conhecê-lo, ver sua face. E o poeta aqui define a morte de maneira inusitada e reveladora: "esquecer as palavras". A liminaridade da morte está para além de qualquer discurso, de qualquer linguagem, de qualquer forma organizada de pensamento, lingüisticamente falando. É curioso remeter aqui outra vez à Primeira Carta de Paulo aos Coríntios, quando o apóstolo, sempre tão afirmativo, diz, surpreendentemente, de maneira apofática e poética: "Agora vemos como em espelho, obscuramente; então veremos face a face". É como se Mario Quintana suplementasse o que diz Paulo e nos lembrasse que para conhecer face a face, as palavras se fazem desnecessárias e impróprias.

No entanto, é o próprio Quintana que no soneto **Se Eu Fosse um Padre**, já analisado acima, diz que a poesia coloca o poeta face a face com Deus. As palavras não conseguem abranger a plenitude do mistério, portanto, apenas esquecendo-as é que se pode ver o rosto sagrado de Deus e esse esquecimento se dá com a morte, ou com a experiência poética, do esvaziamento da linguagem com o uso extremo dessa mesma linguagem. A presença se caracteriza pela ausência, é apenas com a negação da linguagem que a linguagem pode expressar o mistério. Note-se que no poema não há uma preocupação em se construir uma doutrina do *post mortem*, mas simplesmente elaborar uma maneira

²⁵⁵ ET 58

de falar sobre a morte, que diz muito justamente por reconhecer que não se pode dizê-la pelas palavras.

Ainda é importante observar neste poema que o próprio conhecimento de Deus independe da palavra Deus, que, segundo o poeta, na linguagem humana, mais aterroriza que revela. Mais uma vez, um reforço à idéia de que as palavras por si mesmas são insuficientes para falar do divino. É como se Quintana colocasse as manifestações das coisas "escondidas", misteriosas *sous rature*, caracterizando-as mais pela ausência que pela presença. A poesia aqui é apofática e representa um tipo de teologia negativa, pois fala de uma experiência lingüística da superação da linguagem que percebe-se insuficiente frente ao irrepresentável. O Deus de Quintana se define por essa inefabilidade, não é manifesto, ou teologizável. Em **Da Alma**, o poeta diz: "Uma alma sem mistério nem seria alma... Da mesma forma que um Deus compreensível não seria Deus."²⁵⁶

O que podemos notar até aqui é o quanto Quintana expressa Deus de uma maneira totalmente negativa, desconstruindo uma possível tentativa de querer ver em sua poesia um tipo de expressão de uma tradição religiosa institucional. Neste caso, Quintana se faz completamente um crítico da religião, não no sentido moderno do termo, ou seja, não desconsiderando a religião como algo primitivo e ilógico e por essa razão descartável, mas levando em conta a sua imanente presença no mundo, uma presença que não se permite circunscrever, definir, racionalizar, portanto apofática.

Mario Quintana atinge em sua poesia o não falar de Deus e paradoxalmente aqui está sua relação com a religião. Sua poesia não pretende ser expressão da religião institucional, tampouco se considera a poesia como a religião da pós-modernidade, mas é o discurso no qual sobrevive o religioso depois do fim da religião, depois da morte de Deus, isso porque sua poesia é um discurso não essencialista sobre Deus, uma poesia que não procura metafísicas ou ontologias, não é uma mensagem ou teleológica.

²⁵⁶ CH 18.

À idéia de que as palavras são impróprias para permitir o conhecimento sobre Deus repete-se em outro poema de Quintana chamado **Comunicação**:

...mas a Grande Mensagem
-quem diria?
era mesmo a daquele profeta que todos pensaram que fosse
um louco
só porque saiu desfilando nu pelas ruas,
com um enorme cartaz inteiramente em branco...²⁵⁷

Aqui o profeta, o portador dos oráculos de Deus, aquele incumbido de anunciar as boas-novas, traz como “Grande Mensagem” (não deve passar despercebido nem o uso de maiúsculas, nem do adjetivo grande, indicando que não se trata de uma mensagem qualquer, mas da mensagem) um cartaz em branco. Isso é significativo, pois reafirma o silêncio da linguagem como forma de falar. A idéia é paradoxal, mas o uso de termos paradoxais é típico dessa forma negativa de cognição, como o é na expressão poética da mística, com seus oxímoros. Tal comportamento cognitivo implica um tipo de linguagem que se esvazia de possibilidades positivas para atingir uma percepção daquilo que, apesar de estar para além da trama das palavras, só se torna cognoscível nessas mesmas palavras.

É importante notar que o poeta está investindo contra o seu próprio fazer, já que é com a linguagem que ele lida. Como então conhecer algo que só tem identidade negativa? Nisso que está se constatando ser uma teologia negativa em Quintana, percebe-se o quanto o poeta visa uma transformação do uso da linguagem que praticamente inviabiliza o processo de formação da representação semântica ou mesmo do ato pragmático. Em Quintana, escrever se torna um processo homólogo ao paradoxo místico de se experimentar a presença de Deus em sua ausência. Essa ausência no poema de Quintana é que é a máscara de

²⁵⁷ VH 84.

Deus, não o texto em si. Este último é resultado do infinito se aferrando ao finito e suplantando suas limitações. É linguagem investindo contra linguagem.

A poesia aqui se torna um tipo paradoxal de linguagem, resultado da tentativa de se condicionar lingüisticamente um outro alheio a linguagem. Daí a angústia poética do dizer o que se recusa ser dito. O poeta se vê frente a uma realidade niilista, à fronteira do nome. Isso não significa que a poesia seja um discurso solto no nada, mas que se trata de um discurso, talvez um único privilegiado, acerca de uma realidade que não nos é dada, resultado de um tipo particular de ascese da linguagem que esgota a si mesma a cada palavra emitida, enfim, o negativo do nome. Linguagem em excesso, que fala de todos os nomes para chegar ao nome não dito. Isso só é possível ferindo a linguagem em sua própria intencionalidade lingüística.

A “Grande Mensagem”, conforme o poeta, sequer sai da boca do profeta, está apenas no cartaz em branco e em sua nudez. O limiar do silêncio e da ausência é que comunicam, a ausência é que diz, como na Teologia Negativa.

Quintana adota uma postura desconstrucionista com relação à religião e à metafísica. O poeta, ainda que não pretenda transformar sua poesia em discurso religioso nos deixa elementos suficientes para uma hermenêutica de sua poesia buscando nesta, através de uma *via negativa*, elementos que denotam sua maneira de tratar a religião. Com termos estritamente metafísicos o poeta afirma: “Deus transcende de Deus...”, no primeiro dos aforismos do conjunto intitulado **Elementar, meu caro Watson**, e sendo ainda mais desconstrucionista, diz no aforismo oitavo: “Mas há os que se refugiam de Deus nas igrejas”.²⁵⁸

Nestes dois pequenos fragmentos poéticos, Quintana elabora uma formulação que dá conta de um imenso discurso travado após a modernidade sobre a questão da imanência e da transcendência e mais que isso, já postula uma outra categoria para Deus, nem na imanência nem na transcendência. Em outras palavras, Quintana rompe com a metafísica e com seu par significativo, adiantando o que a filosofia pós-estruturalista irá empreender, e adotando uma

²⁵⁸ AHS 61-62

postura totalmente desconstrucionista. Não falando de Deus, Quintana fala, e aqui é apofático.

Sua postura continua, desta vez desconstruindo também a religião enquanto instituição, quando afirma que nas igrejas, tradicionalmente o local do encontro com Deus, é que muitos se escondem dele.

Estamos falando aqui de modo a construir a hermenêutica que estamos chamando de negativa, uma hermenêutica que procure desconstruir os conceitos, ou ainda notar como a poesia de Quintana opera esta maneira apofática de falar do religioso, sem afirmá-lo e também sem negá-lo.

Como já visto em outros capítulos da tese, Quintana foi um poeta do modernismo literário brasileiro, cronologicamente falando, no entanto não se enquadrou neste mesmo modernismo, bem como em nenhuma outra escola poética. Sua poesia, resultado da modernidade, foi além dela no que tange ao religioso e se permite ler em uma perspectiva desconstrucionista porque com ela o poeta relê a religião não da maneira crítica da modernidade filosófica que concebia esta apenas “nos limites da simples razão”. Quintana adota uma postura apofática com relação a religião, mas também com relação da crítica a religião e isso o faz um poeta da pós-modernidade. Em **Da Dúvida**, diz o poeta:

Oh, a certeza com que esses espíritos céticos afirmam suas dúvidas! Mas a verdadeira Dúvida não deveria duvidar de si mesma?²⁵⁹

Aqui Quintana está sendo um desconstrucionista *avant la lettre*. O poeta coloca em questão a dúvida mesma, ou seja, sem pensar como alguém da tradição filosófica, mas falando como poeta, realiza uma elaboração poética que pergunta por suas próprias formulações, não se contentando com algum *a priori*, seja ele religioso ou mesmo racionalista e cético. De uma maneira que atinge tanto o crente quanto o ateu, Quintana esta a dizer que devemos duvidar inclusive de nossa dúvida.

²⁵⁹ PMT 26

Quintana concede um lugar especial à poesia neste processo de desconstrução da religião, de crítica que faz à religião, pois, como já afirmamos, o poeta não se levanta contra a possibilidade de um religioso, simplesmente admite um falar apofático sobre este. Começamos aqui a caminhar para o tópico seguinte, que se ocupará de destacar o lugar que Quintana dá à poesia como desveladora do sagrado, como portadora de um discurso religioso que não se submete a qualquer formulação, encontrando apenas na poesia sua expressão, isto porque na poesia pode-se falar sem falar, pode-se encontrar a expressão negativa do ausente, fazê-lo presente, mas mantê-lo ainda assim inefável.

Um último poema merece ser citado e que funciona como um tipo de ponte entre esses dois tópicos por evidenciar a relação entre religião e poesia na obra de Quintana e mais ainda, para fundamentar o que analisamos no tópico seguinte, já que neste poema é muito evidente a percepção que o poeta tem do que significa a poesia. Trata-se de “**Claro Enigma**”:

Os poetas são os únicos que não podem falar contra os absurdos da religião. Mesmo aqueles que se julgam materialistas devem estar ingenuamente iludidos: a poesia é um sintoma do sobrenatural.²⁶⁰

A começar pelo título já se nota um apofatismo explícito. Jogando com o par antonímico “Claro” e “Enigma”, Quintana nos diz, não dizendo. Este par, a princípio contraditório, quando combinado nos dá a dimensão precisa do que seja a poesia para Mario Quintana. No poema, de maneira irônica, o poeta é, e ao mesmo tempo não é, crítico com a religião, pois não deixa de considerar seus absurdos, no entanto, adverte que destes mesmos absurdos são sintomas do poético.

²⁶⁰ CH 158

4.2 – *Fora da poesia não há salvação.*

Escolhemos para o título deste tópico um verso de Quintana que, a nosso ver, diz muito sobre como o poeta considera a poesia e que lugar reserva para ela. Seu verso começa por derrubar o pressuposto teológico, diversas vezes formulado conforme a circunstância, do “fora da igreja não há salvação”, até o mais recente e mais ecumênico “fora de Cristo não há salvação”. Para o poeta gaúcho não importa uma religião, ou um nome, ou um dogma, é na poesia mesma que se encontra a salvação. É como se Quintana estivesse com isso instaurando uma mística do poético ao conceder à poesia um caráter soteriológico.

Há dois poemas de Quintana que, se colocados em diálogo, podem ajudar a entender esta mística do poético e até mesmo apontar para um itinerário para esta mística e sua expressão. O primeiro deles, **A Alma e o Baú**, diz:

Tu que tão sentida e repetida e voluptuosamente te entristeces e
adoeces de ti,
é preciso rasgar essas vestes de dó,
as penas é preciso raspar com um caco, uma
por uma: são
crostas...
E sobre a carne viva
nenhuma ternura sopra.
Que ninguém acorra.
Ninguém, biblicamente, com seus bálsamos e olores...
Ah, tu com as tuas cousas e lousas, teus badulaques,
teus ais ornamentais, tuas rimas,
esses guizos de louco...
A tua alma (tua?) olha-te, simplesmente.
alheia e fiel como um espelho.
Por supremo pudor, despe-te, despe-te, quanto mais nu mais tu,
despoja-te mais e mais.
Até à invisibilidade.
Até que fiquem só espelho contra espelho
num puro amor isento de qualquer imagem.

- Mestre, dize-me... e isso tudo valerá acaso a perda de meu baú?²⁶¹

²⁶¹ AHS 19

Neste poema, quase um manual de ascese, o poeta confirma a necessidade de se abandonar tudo o que é acessório, tudo o que é ornamental para que se possa chegar ao que há de mais profundo, à experiência do “puro amor”²⁶². Aqui se inclui também eliminar até mesmo a linguagem, pois, segundo o poeta, deve-se chegar a essa experiência “isento de qualquer imagem”, inclusive as imagens lingüísticas. Nota-se a poética apofática como opção discursiva. Sua opção por uma *via negativa* não deixa dúvidas com relação ao comprometimento do poeta. Todo o poema é construído com ações negativas, como na poesia de tradição mística. O poeta sugere como caminho a negação, o rasgar as vestes, o desnudar, o despojar, no entanto não diz a que tipo de experiência isso irá conduzir, não é essencialista ou metafísico. O puro amor não tem imagem ou nome neste poema, é apofaticamente invisível.

A pergunta final no poema apresenta-se como um contraponto a toda a idéia desenvolvida neste. O baú é um objeto onde se guardam coisas acumuladas durante a vida; coisas, às vezes, das quais nem se tem mais lembrança, mas que ficam no baú. O “ficar nu” apregoado pelo poema implica, inclusive, em se livrar do baú. Daí então a pergunta: valerá a pena deixar para trás tudo o que foi acumulado durante a vida para se experimentar o “puro amor”? O não responder a esta pergunta sugere uma hermenêutica de abertura e fechamento, como é todo o poema, caminhando para uma idéia de discurso poético sem fim, com o qual, por mais que se diga, não se dirá.

A interrogação no final do poema é o que abre o diálogo desse com a **Epístola aos Novos Bárbaros**, pois se pode ler neste segundo uma resposta à pergunta, não como definitiva, mas como um apontar para um exílio lingüístico, resgatado em um próximo poema, que aponta para novas perguntas.

Jamais compreenderéis a terrível simplicidade das minhas palavras

²⁶² Não se pode furta aqui ao paralelismo com 1^a. carta de João, capítulo 4, verso 8, onde o Apóstolo diz: “Deus é amor.”

porque elas não são palavras: são rios, pássaros, naves...
no rumo de vossas almas bárbaras.
Sim, vós tendes as vossas almas supersticiosamente pintadas,
e não apenas a cara e o corpo como os verdadeiros selvagens.
Sabeis somente dar ouvido a palavras que não compreendeis,
e todos os vossos deuses são nascidos do medo.
E eu na verdade não vos trago a mensagem de nenhum deus.
Nem a minha...
Vim sacudir o que estava dormindo há tanto dentro de cada um de
vós,
alimpar-vos de vossas tatuagens.
E o frêmito que sentireis, então, nas almas transfiguradas
não será do revôo dos anjos... Mas apenas
o beijo amoroso e invisível do vento
sobre a pele nua.²⁶³

Foi dito que esse poema funciona como uma resposta ao anterior, pois nele o poeta reafirma qual é o seu propósito e qual tipo de linguagem ele utiliza para realizá-lo. Primeiramente ele retoma a idéia da impossibilidade do uso da linguagem humana para expressar o não dito. A “simplicidade” de suas palavras reside justamente no fato de não serem palavras, mas “rios, pássaros e naves”, dirigidos diretamente para as almas. Dito de outra forma, as palavras são simples significantes, mas seus significados estão para além dos significantes, ou para além da racionalização. O poeta não quer criar novas palavras, mas nos interstícios das palavras simples provocar seu esvaziamento. Há aqui uma operação de desconstrução bem ao gosto da pós-modernidade filosófica, e uma aproximação analítica ao poema não pode querer ver nele algo de afirmativo ou categórico. As imagens que o poema recorre são apofáticas, e sua hermenêutica não se pode fazer afirmativamente, senão, como o próprio poema, negativamente.

O que acontece, todavia, é que essas almas para as quais se dirigem as palavras estão tão cobertas de tatuagens e pinturas (“de palavras que não são compreendidas”) que se tornaram almas de novos bárbaros.

Mais uma vez se vê a crítica às religiões sistematizadas e às teologias quando o poeta diz que os deuses são nascidos do medo, sendo, portanto

²⁶³ BE 111

concebidos distorcidamente. É importante notar bem que o poeta faz questão de dizer que não traz mensagem de nenhum deus, nem mesmo sua própria, ou seja, não quer transmitir um conteúdo catafático. O que o poeta pretende é acordar o que está dentro de cada um, é retirar as coisas de dentro do baú e até mesmo retirar o baú para que seja possível sentir “o beijo amoroso e invisível do vento sobre a pele nua”, imagem esta carregada de metáforas negativas.

Este beijo amoroso e invisível do vento é em Quintana a própria poesia. Não há em sua poesia uma idéia de algo místico além do próprio poema. Por isso pode-se dizer que sua poesia refere-se a uma religião que sobrevive após a morte da religião, pois como a poesia, sua “profissão de fé” é em um apofatismo, em um silêncio, em um não dizer. Esta confissão de fé do poeta, ou, mais que isso, uma quase profissão da mística do poético, pode ser mais evidenciada neste poema:

É verdade que na Ilíada não havia tantos heróis como na guerra do Paraguai...
Mas eram bem falantes
E todos os seus gestos eram ritmados como num balé
Pela cadência dos metros homéricos.
Fora do ritmo, só há danação.
Fora da poesia não há salvação.
A poesia é dança e a dança é alegria.
Dança, pois, teu desespero, dança
Tua miséria, teus arrebatamentos,
Teus júbilos
E,
Mesmo que temas imensamente a Deus,
Dança como David diante da Arca da Aliança;
Mesmo que temas imensamente a morte
Dança diante da tua cova.
Tece coroas de rimas...
Enquanto o poema não termina
A rima é como uma esperança
Que eternamente se renova.
A canção, a simples canção, é uma luz dentro da noite.
(Sabem todas as almas perdidas)
O solene canto é um archote nas trevas.
(Sabem todas as almas perdidas)
Dança, encantado dominador de monstros,

Tirano das esfinges,
Dança, Poeta,
E sob o aéreo, o implacável, o irresistível ritmo de teus pés,
Deixa rugir o Caos atônito...²⁶⁴

Não são as religiões, os dogmas, os ritos, o conteúdo da poesia de Mario Quintana, ou pode-se dizer o conteúdo da poesia como um todo. Esta é uma abertura da linguagem para si mesma, resultado de um tipo de experiência extrema da linguagem. O poeta neste poema é bem explícito: "Fora da poesia não há salvação". E a experiência provocada pela poesia estende-se de tal forma, que apenas a poesia pode expressar a sua completude, ainda que esta experiência do poético mantenha-se irredutível à palavra. Qualquer experiência, a alegria, o desespero, a miséria, o arrebatamento, o júbilo, só encontraram voz suficiente na poesia. Mais que isso, mesmo frente a Deus, que provoca um temor imenso, só a poesia pode conferir algum tipo de fala. Como expressão, a poesia é como uma dança, um jogo. Jogo com a linguagem, fincada em uma imanência, mas saindo de si mesma. A mística da poética está em não ter um conteúdo transcendente, está em jogar a linguagem e fazê-la falar, negativamente, daquilo que está para além dela, que, no entanto só pode ser dito por ela.

A dinâmica negativa da poética é apofática precisamente no sentido de que é uma "dança" em direção aos nomes que a linguagem oferece, desnudando estes nomes, chegando na fronteira desses nomes, na fronteira da relação significado/significante. Esse esgotamento de si conduz ao conhecimento daquilo que não se sabe, mas a um conhecimento cuja luz também é apofática. Por isso, na mística da poética, "fora da poesia não há salvação"; por isso, mesmo que não diga nada, que não revele nada, o verso é "luz dentro da noite", "archote nas trevas".

O poema para Mario Quintana ganha significados fortes, religiosamente falando, mas todos estes significados estão revestidos de uma luta da linguagem contra ela mesma, porque o poema busca falar de algo que não encontra

²⁶⁴ AHS 130-1 (o grifo é meu)

delineamento. Assim, o poeta encontra a melhor definição de seus poemas chamando-os de *Apontamentos de história sobrenatural*, título de um de seus livros, ou ainda de “uma espécie de crônica da Eternidade”.²⁶⁵

Como se trata de falar do que está além da compreensão da natureza, o poema sempre diz mais do que está expresso pelas palavras; o poema transcende os significados e amplifica suas possibilidades. Em **O assunto** adverte Quintana: “E nunca me pergunte o assunto de um poema. Um poema sempre fala de outras coisas...”²⁶⁶ Essas “outras coisas”, não definidas pelo poeta, são o que garantem à poesia seu aspecto de religioso na pós-modernidade. Como se tratam de “coisas” não definidas, não nomeadas, chamadas mesmo de “coisa”, portanto não essencialistas, o conteúdo do poema é totalmente apofático. Aqui a “diferença”, da qual fala Derrida: o seu não-comprometimento com um conteúdo. O que o poeta diz é que o elemento comunicativo da linguagem não é o mais importante para a poesia, mas sim sua capacidade de falar o inefável.

A possibilidade da poesia permitir a participação em um religioso não definível é tão considerada pelo poeta que em **Transcendência** este afirma: “Mas um belo poema - já não será a outra vida?”²⁶⁷ Levando-se em conta que na “outra vida”, no após esta vida, no após morte, a compreensão e participação no mistério se darão de forma plena, independente de palavras, como o poeta já nos advertiu e que ressaltamos no tópico anterior, o poema se torna então uma antecipação desta compreensão, uma possibilidade de se conviver com o mistério. Digo apenas possibilidade de conviver com o mistério, pois, por mais sublime que seja o poema, ele não dá conta de, nem pretende, revelar o segredo em sua plenitude. Em outras palavras, para que se encontrasse a expressão completa do mistério, para que se conseguisse revelar seu segredo, para que se alcançasse o sagrado pelas palavras seria necessária uma poesia pura e, segundo Quintana:

²⁶⁵ PMT 53

²⁶⁶ PMT 83

²⁶⁷ VH 47

A poesia pura? coisa tão impossível como a imaginação pura.
Ambas se compõem de resíduos, detritos, restos de maré vazante...
Mas sabe-se lá o que pode um mágico extrair daí!²⁶⁸

Essa consideração sobre a inviabilidade de uma poesia pura, que desse conta completamente de expressar o mistério, muito se aproxima do princípio da Teologia Negativa da impossibilidade de se dizer Deus. Podemos reconhecer no poema apenas rastros do sagrado, apenas “resíduos, detritos, restos”, mas não é possível ver o sagrado diretamente. Por essa razão também é que o poema tem o poder de causar um deslumbramento, já que ele permite ao leitor contemplar o sagrado, mas mantém este incompreensível, oculto, novo. Em **Aproximações**, afirma o poeta gaúcho;

Todo poema é uma aproximação. A sua incompletude é que o aproxima da inquietação do leitor. Este não quer que lhe provem coisa alguma. Está farto de soluções. Eu, por mim, lhe aumentaria as interrogações.²⁶⁹

Vemos como Quintana tem uma consciência da tarefa negativa que é o poema, uma vez que pretende com estes não trazer certezas, mas dúvidas, e é bom lembrar, dúvidas que inclusive duvidam de si mesmas. Se atentamos para o fato que na pós-modernidade o discurso religioso afirmativo, apologético e dogmático perde lugar justamente para a dúvida, podemos perceber facilmente como esta maneira de Quintana tratar do religioso, realizando uma desconstrução de seu discurso, já é uma hermenêutica negativa da própria religião.

Sob o título de **A poesia é necessária** Quintana completa a idéia de inesgotabilidade e originalidade de cada poema afirmando: “a poesia é a única

²⁶⁸ PMT 69

²⁶⁹ VH 42

novidade possível.”²⁷⁰ Como que num resumo do que já foi dito até aqui sobre o que é poesia em Mario Quintana, cabe citar o quintanar que consta de sua obra *Porta Giratória*:

Impossível qualquer explicação; ou a gente aceita à primeira vista, ou não aceitará nunca: a poesia é o mistério evidente. Ela é óbvia, mas não é chata como um axioma. E, embora evidente, traz sempre um imprevisível, uma surpresa, um descobrimento.²⁷¹

Um dos aspectos que mantém a poesia como novidade é que esta necessita da linguagem humana para adquirir forma, o que faz, como já vimos, que o poeta tenha que estabelecer uma verdadeira batalha com as palavras para delas moldar a forma do poema, sem ser “chato como um axioma”. O poeta, usando a linguagem referencial, deve transcendê-la. Deve conseguir que nela o apofático fale, que o segredo possa ser desvelado, não revelado, que mesmo dizendo, mantenha não dito.

Para Quintana, o verso “é, antes de mais nada, uma fórmula encantatória e o melhor poeta é aquele que tenha descoberto maior número dessas mágicas.”²⁷² Por isso que fora da poesia não há salvação. Porque o poeta não lida com a linguagem levando em conta o que esta tenta representar, mas tentando magicamente descobrir na linguagem, através da poesia, maneiras de expressar algo inaudito. É uma luta semelhante a do místico que tenta expressar sua experiência, profundamente avessa à representação lingüística.

Aqui podemos voltar à idéia do poeta como o farmacêutico, a que o próprio Quintana recorre ao falar sobre o que é lidar com as palavras e que já citamos no capítulo 2 desta tese.²⁷³ É a lida com o *pharmakon*, que pode tanto salvar como

²⁷⁰ VH 99

²⁷¹ PG 114

²⁷² PMT 46

²⁷³ PMT 11-12

matar. A cura contida no veneno se torna uma metáfora para o verso em Quintana. Conseguindo descobrir a “fórmula encantatória”, o “maior número de mágicas”, o poeta pode salvar, pode produzir o medicamento, nunca puro, porém que permite a convivência com o sobrenatural.

A necessidade de o poeta transcender, transgredir, ultrapassar a objetividade da linguagem, encontrar a fórmula mágica, sacar a cura do *pharmakon*, é tamanha que Mario Quintana, em um prosopoema com o significativo nome de **O grande sortilégio**, atesta: “A magia das palavras num poeta deve ser tão sutil que a gente esqueça que ele está usando palavras.”²⁷⁴

Quintana, com isso, leva a um apofatismo extremo sua poesia, negando seu próprio material, a linguagem. Com isso também o poeta reafirma a impossibilidade de atribuir algum caráter cognitivo, racional à poesia, considerando que o poema deve ir além das palavras.

Outro elemento que nos permite elaborar uma hermenêutica negativa na poesia de Quintana está ligado às considerações do próprio poeta ao que considera uma interpretação. Mario Quintana manifesta aversão a toda tentativa de se reduzir a poesia a uns poucos significados brotados de análises e interpretações categóricas, para ele a poesia já é por si mesma uma interpretação. Em **Intérpretes**, diz: “Mas, afinal, para que interpretar um poema? Um poema já é uma interpretação.”²⁷⁵

O fato da poesia não admitir outras interpretações senão ela mesma é ainda notado quando o poeta afirma que “a poesia é irredutível”²⁷⁶, ou seja, pode-se falar muito sobre ela, todavia esta continuará novidade; pois, mesmo levando-se em conta que “todos os poemas são um mesmo poema”²⁷⁷, em cada novo verso continuará a abrir-se maneiras de se contemplar uma novidade, suas palavras mágicas portando rastros do mistério permitirão que este seja desvelado

²⁷⁴ PMT 105

²⁷⁵ VH 26

²⁷⁶ VH 28

²⁷⁷ PCR 12

sem que com isso seja completamente revelado. Isso é possível pois, segundo Quintana, e conforme já vimos acima: “um belo poema - ainda que de Deus se aparte - sempre coloca o Poeta face a face com Deus!”²⁷⁸

Mario Quintana recusou cerceamentos tanto em sua vida, como foi apontado em sua biografia, como em sua poesia. Seu verso livre, apesar de muitas vezes presos à forma clássica do soneto, sempre procurou expressar a aguçada percepção do poeta que encontrava a poesia em todas as coisas. O *aprendiz de feiticeiro* legou uma obra em que o mistério desloca-se de tal modo que seus versos se tornam realmente *apontamentos de história sobrenatural*. Mesmo não sendo atrelado a nenhuma denominação religiosa nem professando explicitamente nenhuma doutrina, o que se nota na obra do poeta de Alegrete é uma confissão de que a poesia é uma possibilidade de sobrevivência do religioso, já que esta fala de um algo misterioso, com um discurso evidentemente religioso, no entanto, este discurso em nada é afirmativo, pelo contrário, é não falando da religião, ou, falando desta negativamente, que o poeta nos diz o religioso.

Para Quintana, “fora da poesia não há salvação”, mas não importa que salvação é esta, importa simplesmente que a poesia é que sobrevive quando caem as doutrinas, caem os dogmas. Por isso também sua insistência em não filiar-se a escolas poéticas, com seus dogmas e princípios.

Essa idéia de que a poesia porta a salvação está em vários outros poemas de Quintana, desconstruindo a idéia de que a salvação é resultado de uma prática religiosa, ou de convicções de fé.

O valor dado à poesia a coloca em consonância com a idéia de que apenas uma religião não essencialista, não ontológica, nascida após a morte de Deus, após o fim da metafísica, ou seja, uma religião da pós-modernidade, é possível. Enfim, uma religião negativa. Numa intertextualidade explícita com a oração do Pai Nosso, o poeta compõe sua própria **Oração**, na qual, não refere-se a um deus, mas a um “coração divino”, definido apenas em oposição ao “humano coração”, criando um par antinômico que nos diz muito pouco sobre a divindade,

²⁷⁸ LC 80

mas por isso mesmo diz muito. Ainda nesta Oração, o poeta nos mostra o aspecto soteriológico da poesia, pois a compara à eucaristia, ou seja, ao símbolo da salvação no cristianismo. A única condição para que ocorra a transubstanciação do verso é, para Quintana, a beleza.

Dai-me a alegria
Do poema de cada dia.
E que ao longo do caminho
Às almas eu distribua
Minha porção de poesia
Sem que ela diminua...
Poesia tanta e tão minha
Que por uma eucaristia
Possa eu faze-la sua
“Eis minha carne e meu sangue!”
A minha carne e meu sangue
Em tora a ardente impureza
Deste humano coração...
Mas, ó coração Divino,
Deixai-me dar de meu vinho,
Deixai-me dar de meu pão!
Que mal faz uma canção?
Basta que tenha beleza...²⁷⁹

É extremamente interessante o jogo que o poeta faz com os dogmas cristãos. Refere-se à infalibilidade e infinitude da eucaristia, que, ainda que se distribua, continua sendo única e inesgotável. O poeta pede, há que se ressaltar que a ninguém, que sua poesia não diminua, mas que em sua condição de humana, possa portar a salvação. Se herético aos olhos da teologia dogmática católica, este poema é uma autêntica expressão mística de uma religião sem religião, de uma religiosidade depois de um deus morto.

O caráter salvífico da poesia se nota ainda em usos metafóricos negativos, outra vez falando de uma religião sem essencialidade. Em **SOS às avessas** Quintana remete a uma imagem imanente e nada espiritual para se referir a

²⁷⁹ CI. 125

salvação, mas ao mesmo tempo colhe nesta imagem o sentido apofático da salvação que confere à poesia. Diz o poeta: “Cada poema é uma garrafa de naufrago jogada às águas... Quem a encontrar, salva-se a si mesmo”.²⁸⁰ Desconstruindo o sentido com que o naufrago joga a garrafa no mar, Quintana também mostra a não intencionalidade da poesia, de sua despreocupação com uma teleologia de seu conteúdo. Mesmo a mensagem tão óbvia de um SOS é visto de maneira negativa no poema, quando está às avessas.

Ainda com imagens liminares, Quintana reforça sua teologia da salvação através da poesia, sempre se valendo de uma poética da *via negativa*, realçando nos contornos de imagens um não conteúdo religioso, que nos permite ver o delineamento do religioso, mas não a própria imagem; que nos permite vislumbrar um religioso nunca explícito, mas sempre presente, como um rastro, como um traço. Em **Emergência**, escreve:

Quem faz um poema abre uma janela.
Respira, tu que estás numa cela
abafada,
esse ar que entra por ela.
Por isso é que os poemas têm ritmo
- para que possas, enfim, profundamente respirar.

Quem faz um poema salva um afogado.²⁸¹

O ritmo do poema, sua respiração, é o que dá a vida, é o que traz de volta o afogado. Note-se que não é o conteúdo do poema que importa, apenas sua condição de poema já é suficiente para a salvação. Outra vez, o poema se comporta como linguagem que transcende a própria linguagem.

Outro jogo desconstrucionista elaborado por Quintana e que se junta a esta hermenêutica negativa que elaboramos de sua poética está em **Projeto de prefácio**:

²⁸⁰ PMT 24 e também CI 108

²⁸¹ AHS 27

Sábias agudezas... refinamentos...
- não!
Nada disso encontrarás aqui.
Um poema não é para te distraíres
como com essas imagens mutantes de caleioscópios.
Um poema não é quando te deténs para apreciar um detalhe
Um poema não é também quando paras no fim,
porque um verdadeiro poema continua sempre...
Um poema que não te ajude a viver e não saiba preparar-te para a
morte
não tem sentido: é um pobre chocalho de palavras.²⁸²

O título do poema sugere um procedimento puramente catafático, expositivo, explicativo. Um prefácio, em geral nos dá uma explicação de uma obra, nos introduz a um conteúdo, tornando-o mais acessível. Neste projeto de prefácio Quintana, ao contrário, diz o que não é um poema. Os versos trazem um procedimento negativo do início ao fim, sempre dizendo o que não é um poema. O advérbio de negação constitui inclusive um verso inteiro do poema. As únicas afirmações são todas de uma liminaridade profunda, como por exemplo, no oitavo verso, quando o poeta diz que o poema continua sempre. Em outras palavras, está usando a liminaridade do “continuar sempre”, encontrando o “não terminar nunca”, procedendo assim de maneira muito próxima ao que já apontamos no capítulo anterior como característico da poesia mística.

Também é de caráter negativo a referencialidade para onde está apontando o poema, pois, “ajudar a viver e preparar para a morte” é para o poeta, como já vimos, um caminhar para o silêncio do esquecer as palavras. Na poesia mesma, e isto quer dizer, em todo seu apofatismo, em todo seu confronto com as palavras, em todo seu risco controlado como o de um *pharmakon*, encontra-se a salvação.

O apofatismo da poesia faz com que ela compartilhe um mesmo lugar que o religioso e seja, em Mario Quintana, a única possibilidade de sobrevivência deste. Não é necessária mais uma religião, nem uma dogmática, nem explicações, nem

²⁸² BE 135

uma doutrina que nos dê um sentido para a existência baseando-se em um depois, em uma salvação póstuma. Diz Quintana em **Ah, os relógios**: “(...) basta um momento de poesia / para nos dar a eternidade inteira²⁸³”

Quintana reserva ao poeta, conforme já vimos, a participação no mistério, e por isso, o poema consegue dizer este mistério. É preciso recordar, não dizê-lo de uma maneira explicativa, mas operando um tipo de discurso negativo, que pode, desconstrutivamente ser religioso. Ou seja, o próprio poema realiza uma hermenêutica negativa da religião, portanto, quando se procura ler o poema com vistas a se notar sua expressão da religião, só é possível encontrar esta religião de uma maneira negativa. O poema não porta o conteúdo de uma experiência do além, nem da experiência de um Deus, ele é apenas expressão do mundo real, no entanto, captado de uma maneira que ressalte não suas definições, mas suas aberturas. O poema não se pretende uma filosofia da existência, mas expressão desta existência; tampouco é uma religião da pós-modernidade, mas expressão onde sobrevive algo de religioso nesta. Não é filosofia, porque não é lógico, nem racionalista, também não é religião porque não é sistemático ou teleológico. Ao mesmo tempo, é onde a filosofia se silencia que o poema fala, é quando a religião deixa de fazer sentido que a poesia apofaticamente resguarda o sagrado.

Desta maneira, o poeta é privilegiado e nos partilha este privilégio através do poema. Em **O olhar**, podemos melhor entender este privilégio do poeta:

O último olhar do condenado não é nublado sentimentalmente por
lágrimas
Nem iludido por visões quiméricas.
O último olhar do condenado é nítido como uma fotografia:
Vê até a pequenina formiga que sobe acaso pelo rude braço do
verdugo,
Vê o frêmito da última folha no alto daquela árvore, além...
Ao olhar do condenado nada escapa, como ao olhar de Deus
- um porque é eterno,
o outro porque vai morrer.
O olhar do poeta é como o olhar de um condenado...
Como o olhar de Deus...²⁸⁴

²⁸³ CI 79

Nota-se como o poeta se situa entre o homem e Deus, seu olhar partilha das mesmas propriedades do olhar divino. Mas como traduzir esta plenitude sem acabar com ela, definindo-a? A possibilidade é fazê-lo de forma negativa, como os místicos. No entanto, o místico expressa sua experiência com o transcendente, enquanto que o poeta apenas expressa, intransitivamente, pondo em evidência o não expressável, lutando com as palavras, abrindo nelas um outro que não o seu significado, estruturalmente falando. Enfim, o poema coloca em evidência a “diferença”, conforme fala Derrida. Por essa razão, ler um poema religiosamente na pós-modernidade só se faz possível se procurarmos neste o que ele não diz sobre Deus, o que não diz sobre a religião.

A linguagem do poema, ainda que linguagem, vai contra si mesma, rompe-se, extrapola-se, no entanto mantém-se linguagem. Partilha assim das mesmas características da mística, que por sua vez é um discurso profundamente negativo da religião. Pode assim, constituir uma possível maneira de expressão do que é religioso na pós-modernidade.

Um último poema de Quintana que é marcadamente apofático e ao mesmo tempo profundamente religioso e que citamos aqui como conclusão deste capítulo. Não que este poema seja um ponto final, mas justamente por constituir uma abertura apofática para a proposta de se ler religiosamente a obra de Mario Quintana, e também por ressaltar o aspecto da “salvação” presente na poesia.

O Poema se chama **In Memoriam**. A pergunta hermenêutica última que inevitavelmente nos fica após as análises aqui realizadas: não o será *in memoriam* da religião?

E seus poemas eram, de repente, como uma prece jamais ouvida
que nossos lábios recitavam – ó temerosa delícia!
como se, numa língua desconhecida,
sem querer, falassem
da brevidade

e da
eternidade da vida...²⁸⁵

Resta-nos perguntar, a poesia é uma salvação da pessoa, do indivíduo religioso, ou a salvação da própria religião na pós-modernidade?

²⁸⁵ AHS 150

5 – Conclusão

Um dos objetivos desta tese foi contextualizar Mario Quintana dentro do movimento modernista brasileiro, uma vez que sua produção se encontra dentro deste período, procurando situar sua obra tanto no aspecto cronológico do movimento, quanto na significação estética de sua poética. Assim, o capítulo 2 da tese procedeu com a revisão da produção poética de Quintana, desde seu primeiro livro, até sua obra póstuma *Água*, percebendo-se como o poeta se enquadra na moderna poesia brasileira e o que faz de original em cada obra, bem como se nota o caminho estético seguido pelo poeta.

Uma discussão sobre a maneira particular de Mario Quintana ser moderno norteou o estudo de sua obra e apontou para algumas projeções, principalmente aquela ligada à sua relação com a religião. As características notadas na obra de Quintana o fazem um poeta *sui generis* no contexto do modernismo brasileiro - primeiro pelo seu não enquadramento nas estéticas formais desde a publicação de seu primeiro livro; segundo pelo tratamento dado pelo poeta à palavra, capturando nela sentidos não expressos e desveladores de uma condição quase mística quando posta no verso; e terceiro pela evidente e ao mesmo tempo oculta expressão do sagrado em sua poesia. Percebeu-se o quanto Quintana sempre continuou fiel a uma trajetória poética, construindo uma obra poética inserida no espaço da literatura brasileira do modernismo, mantendo-se, no entanto, em uma perspectiva muito pessoal. Ainda aqui se notou a percepção de Quintana de que seu fazer poético é motivado por um algo inefável, que o conduz à poesia, que o força a *poetar*, e do qual não é possível explicar ou falar, a não ser poeticamente

Também no capítulo 2 analisou-se a fortuna crítica de Mario Quintana, notando como os críticos situam a produção de Quintana. Chamou a atenção que apesar de haver poucos estudos sistemáticos da obra do poeta, alguns desses se dedicaram a ressaltar aspectos que conduzem a leituras religiosas de sua poesia.

A percepção de que a obra de Mario Quintana se presta a leituras religiosas aliada a aspectos próprios do modernismo do poeta foram os pontos de partida

para a análise realizada na tese. A constatação principal foi a de que a poesia de Mario Quintana porta um tipo de discurso religioso muito próximo ao apofatismo, aproximando-se demasiadamente a um tipo de teologia negativa quando trata de temas religiosos. Cuidou-se, ao buscar uma relação entre a obra de Quintana e algo de religioso, de não pretender fazer de sua obra um tipo de discurso apologético de algum credo, já que é o próprio poeta quem se declara um herege de todas as religiões²⁸⁶. Essa afirmação do poeta nos impediu de querer ver em sua obra um comprometimento com uma teologia afirmativa, no entanto, também não nos permitiu afirmar que seja sua obra ateia ou agnóstica. Mais que apenas recusar uma possibilidade de ortodoxia em suas idéias religiosas e investir contra a teologia²⁸⁷ e as religiões sistemáticas e dogmáticas, sua obra abre-se para um certo discurso religioso que pode ser lido à luz da *via negativa*.

Considerando-se essas constatações pode-se então elaborar o quadro hermenêutico com o qual se analisou a obra de Mario Quintana, um quadro afeito à tradição da Teologia Negativa e atualizado na pós-modernidade pela crítica pós-estruturalista, principalmente pelo conceito de “desconstrução”, do filósofo francês Jacques Derrida.

O capítulo 3 seguiu então situando como se pode estabelecer uma correlação entre a poética modernista, resultado direto da Modernidade Filosófica, e a Teologia Negativa. Para isso, foi feita uma apreciação de como a modernidade filosófica encaminhou a poesia para um caminho de crítica da linguagem. Viu-se também um pouco do histórico da teologia negativa dentro da tradição do pensamento ocidental, bem como de sua contemporaneidade na crítica pós-estruturalista, em especial em sua aproximação da desconstrução e como ela se torna um elemento importante para uma hermenêutica pós-moderna que pretenda estabelecer uma leitura religiosa da poesia. Foi feita uma síntese de como o discurso apofático e a teologia negativa surgiram e se desenvolveram no ocidente e nesta síntese, alguns pontos saltaram aos olhos e merecem ser sublinhados.

²⁸⁶ PMT 49.

²⁸⁷ No *Caderno H* Quintana escreveu: "A teologia é o caminho mais longo para chegar a Deus." (CH 89)

Em todos os autores da tradição teológica da teologia negativa comentados nesta tese notou-se que o discurso apofático dos mesmos parte de um princípio metafísico do ser e do não-ser, mas não se limita a essas duas categorias, apontando para uma outra possibilidade que está além dessas duas. Esta outra categoria rompe, de certa forma, com a lógica formal, pois se apresenta como além de qualquer possibilidade de racionalização ou de delimitação.

A consequência direta deste tipo de discurso é a aproximação da teologia negativa à mística, que se vale de um discurso apofático para falar da experiência com o divino, uma experiência que não se permite circunscrever pelo conhecimento humano. Aqui se cuidou de ver como o discurso negativo atua na expressão da mística, conduzindo esta à poesia de maneira categórica. Notou-se então quais os principais elementos poéticos da mística, elementos estes que a permitem falar deste inefável. Esta visão combinou diretamente com a concepção e compreensão de poesia nascida no modernismo literário, que viu na linguagem poética a propriedade de se esvaziar na própria escrita e encontrar neste esvaziamento sua capacidade de expressão, processo este tipicamente apofático.

Conforme já apontamos acima, a tese constatou que a ruptura com a lógica formal racionalista confere à teologia negativa uma antecipação a certos aspectos da crítica pós-moderna, pois ela apresenta uma reflexão alternativa ao modelo metafísico de afirmação ou negação do ser, abrindo possibilidade de se ver além dessa referência. Com isso, foi possível notar como, a partir da modernidade filosófica e do modernismo literário, a ampliação da reflexão sobre a característica apofática da poesia e de como essa ampliação permitiu também à poesia se tornar um canal privilegiado de expressão desta compreensão de um “para além” da metafísica e da religião.

As aproximações da poesia à mística fizeram dela na pós-modernidade uma expressão de uma certa religião sem religião, ou de uma sobrevivência do religioso que já não mais se sustenta doutrinariamente, dogmaticamente, catafaticamente. Com, isso, a abertura para se fazer, na poesia, uma hermenêutica do que pode ser um religioso na pós-modernidade.

Esta sobrevivência da religião na pós-modernidade, ou ainda melhor dizendo, este refluxo à religião na pós-modernidade foi possível em consequência da própria crítica da religião inaugurada na modernidade filosófica. Esta, entre outros empreendimentos formais, ficou profundamente associada, no que diz respeito a sua maneira de olhar para a religião, com a palavra secularização. Este termo ganhou diversas acepções desde o século XIX. Algumas vezes esteve envolto em um caráter político, como quando identifica os diversos movimentos de separação da Igreja do Estado, como, por exemplo, ocorreu na França e na Alemanha.

No sentido filosófico mais em curso, secularização expressa a crítica que a modernidade filosófica faz da religião, principalmente em seu aspecto metafísico. Ou seja, quando a filosofia desnuda a religião de sua sacralidade, quando questiona seu caráter essencialista de dar sentido à existência, opera uma secularização, pois evidencia o fim do modelo religioso de explicação do mundo; no caso do Ocidente em particular, do modelo cristão de explicação do mundo. O ápice filosófico desta secularização é a morte de Deus, em Nietzsche e a morte da Metafísica em Heidegger.

O que se notou, no entanto é que esta secularização do sagrado, do religioso, na verdade acabou por provocar uma preocupação acentuada com a religião, pois continuou considerando esta como uma categoria, claro que a ser combatida no espectro da modernidade. Quando consumou a religião, principalmente em sua forma última do holocausto de Deus, a modernidade acabou por dar-lhe um espaço fortíssimo de existência, mantendo-a no centro de seu debate. Ou seja, negando o sagrado, a modernidade o trouxe para o centro do debate, conferindo-lhe a categoria de parte integrante da persuasão moderna. Com isso a modernidade tenta inaugurar o novo, mas não com algo novo. Assim, sagrado e secular se interpenetram e a secularização se torna tão mistificadora quanto a religião, e a linguagem, já não falando mais de essência, mas de existência, faz com que o mistério religioso permaneça aí.

Matando a Deus a modernidade acabou por gerar a uma religião da pós-modernidade, uma religião que não é essencialista, não é mensagem nem

teleológica, tampouco que aponta para um fim, sendo desta maneira “anapocalíptica”. Enfim, conduz a uma religião que, por todas essas características, é também apofática, apenas expressável por meio de uma teologia negativa e que, por essa razão, submete-se também a uma hermenêutica negativa, uma vez que dela só se expressa por meio de uma “desconstrução”.

Uma vez tendo constatado isso, só se pode imaginar alguma leitura religiosa da poesia na pós-modernidade se esta também passar por um viés negativo, assim, é que consideramos que a “desconstrução” se porta como uma hermenêutica negativa da poesia, e também da religião. Essa hermenêutica recusa uma limitação, um cerceamento, e, portanto sua definição também se dá de forma negativa, uma característica forte dos escritos de Jacques Derrida, que cunhou o termo “desconstrução”. Esta hermenêutica negativa advinda da desconstrução remete:

Para uma ordem que não pertence mais à sensibilidade. Mas não menos à inteligibilidade, a uma idealidade que não por acaso se encontra ligada à objetividade do *theorein* ou do entendimento; é, pois necessário deixarmo-nos remeter aqui para uma ordem que resiste à oposição fundadora da filosofia, entre o sensível e o inteligível. A ordem que resiste a esta oposição, e resiste-lhe porque a sustenta, anuncia-se num movimento de diferença entre duas diferenças ou entre duas letras, diferença que não pertence nem à voz nem à escrita no sentido corrente e que se mantém, como o espaço estranho (...) entre palavra e escrita.²⁸⁸

Considerando então esta condição de “diferença” da poesia, constatou-se que a possibilidade de uma hermenêutica que vise a uma leitura religiosa da poesia deve ser por uma *via negativa*, e estabelecendo isso como o instrumental de uma hermenêutica, partiu-se então, no capítulo 4, para a análise da poesia de Mario Quintana. O que se fez efetivamente foi uma leitura religiosa de uma obra poética que não está comprometida com nenhum credo ou teologia dogmática;

²⁸⁸ DERRIDA, J. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991. p 36.

moderna, portanto. Esta hermenêutica firmou sua atenção ao que sobrevive de religião na pós-modernidade, ou de que maneira se sobrevive alguma religião, e que pode ser desvelada pela poesia, não tentando buscar afirmações ou revelações nesta, mas aberturas e desconstruções.

O capítulo de certa forma sintetiza uma hermenêutica negativa, nascida de uma teologia apofática redescoberta pela crítica pós-estruturalista e efetivamente formulada pelo conceito de “desconstrução”, e que se articula com uma poética também negativa, que permite não falar de Deus ou da religião, mas desta mesma forma, falar de algo de religioso que sobrevive na pós-modernidade; algo que não se submete à linguagem, mas se deixa falar pela poesia.

Em resumo, pode-se considerar alguns pontos conclusivos desta tese. O primeiro deles é que a poesia de Mario Quintana pode ser lida religiosamente, mas por sua modernidade, esta poesia e esta leitura não podem ser afirmativas ou categóricas. Não se pode querer fazer de Quintana um poeta com mensagem, ou um mero comentador de temas religiosos ou teológicos, apologeticamente. Tampouco é possível encontrar em Quintana um tipo de comentário ou explicação da religião em seus poemas. A característica de sua poesia é antes de tudo a abertura de significados e uma concepção da poesia descomprometida com qualquer credo que seja. Em outras palavras, Quintana não vê sua poesia portadora de mensagens ou mesmo como explicação de alguma coisa, mesmo porque sua concepção de poesia é a de que esta diz por si mesma.. Diz o poeta em **Exegeses**: “Se um poeta consegue explicar o que quis dizer com um poema, o poema não presta”.²⁸⁹

O segundo ponto conclusivo diz respeito, portanto, a forma de aproximar-se de uma obra com vistas a se elaborar uma leitura religiosa da mesma na pós-modernidade, levando-se em conta o que já apontamos acima sobre o caráter filosófico e religioso da mesma. O que se conclui é que por sua reaproximação à Teologia Negativa, acaba-se por encontrar-se nesta tradição o material

²⁸⁹ PG 152.

hermenêutico plausível para uma leitura religiosa na pós-modernidade, ou seja a *via negativa*.

Esta *via negativa* foi meio de expressão da Teologia Negativa na história e também elemento fundamental do discurso da mística. Significativamente este discurso foi sempre afeito à poesia e a poética da mística, de certa maneira, é precursora de aspectos da lírica modernista quando questiona a capacidade de expressão da linguagem e a leva para seus limites enunciativos.

A noção de crise da linguagem e de seu limite, explorado pela tradição mística, retorna no modernismo literário e é evidente em Mario Quintana, conforme notado no capítulo 2 desta tese. Enquanto crítica, o reencontro da tradição negativa com o pós-modernismo se dá na elaboração do conceito de “desconstrução” de Jacques Derrida, que operacionalmente fundamenta uma hermenêutica da *via negativa* para a leitura da poesia que empreendemos na tese.

Assim, e como último ponto, uma hermenêutica literária que procure por algo de religioso na poesia de Mario Quintana deve partir de um pressuposto de ser uma hermenêutica à luz da *via negativa*, que proceda como uma “desconstrução” do discurso religioso, que vise mais ao silêncio que à fala, que leia no espaço em branco, na margem do texto, que se preencha nos interstícios do poema, que recuse o afirmativo e o dogmático.

Nesta hermenêutica negativa o silêncio se torna análogo às margens brancas de uma página, ao espaço livre no vão de uma catedral, ou a um intervalo musical. Perceptível, evidente, comunicativo, porém não presente, ou presente por sua ausência; eloqüente por sua condição de negativo; totalmente notável, mas nunca apreensível. As margens marcam e focalizam o texto. O espaço vazio estabelece uma tensão entre o arranjo das letras, das palavras e da sintaxe, como uma comunicação codificada e as margens vazias, que criam um espaço onde cessa o inteligir. Há um caminhar para uma retórica do silêncio, totalmente compreensível no poema, no entanto inútil fora dele.

A poesia de Mario Quintana, assim analisada, universaliza, de certa forma, o discurso religioso da pós-modernidade, pois está para além das teologias e dogmas, fragmentados após a modernidade filosófica. Mario Quintana atinge em

sua poesia um não falar de Deus, e paradoxalmente aqui está sua relação com a religião. Não que sua poesia seja uma religião da pós-modernidade, mas guarda a possibilidade de salvação da religião na pós-modernidade, justamente por não querer-se categórica, definitiva, mas por tornar-se real se desconstruindo.

Enfim, buscando no próprio Quintana a demarcação desta hermenêutica da *via negativa* para uma leitura religiosa de sua poesia, dentro de uma perspectiva desconstrucionista, podemos terminar citando outro de seus prosopoeias intitulado **Poesia**, uma boa síntese apofática:

Impossível qualquer explicação: ou a gente aceita à primeira vista, ou não aceitará nunca: a poesia é o mistério evidente. Ela é óbvia, mas não é chata como um axioma. E, embora evidente, traz sempre um imprevisível, uma surpresa, um descobrimento.²⁹⁰

²⁹⁰ PG 114.

6 - Bibliografia

6.1 - Obras de Mario Quintana

- QUINTANA, Mario. *A cor do invisível*. 2 ed. São Paulo: Globo, 1994
- _____. *Água / Water / agua*. Introdução de Elena Quintana e Eduardo San Martin. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- _____. *Anotações poéticas*. São Paulo: Globo, 1996.
- _____. *Apontamentos de história sobrenatural*. 5 ed. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *A vaca e o hipogrifo*. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *Baú de espantos*. 5 ed. São Paulo: Globo, 1994.
- _____. *Caderno H*. 6 ed. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *Da preguiça como método de trabalho*. 3 ed. São Paulo: Globo, 1994.
- _____. *Esconderijos do tempo*. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *Literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por Regina Zilberman. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- _____. *Lili inventa o mundo*. 12 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996
- _____. *Na volta da esquina*. Porto Alegre: Globo, 1979.
- _____. *80 anos de poesia*. (org. Tânia Franco Carvalho). 6 ed. São Paulo: Globo, 1996.
- _____. *Poesias*. 11ed. São Paulo: Globo, 1997.
- _____. *Porta giratória*. São Paulo: Globo, 1994.
- _____. *Preparativos de viagem*. 4 ed. São Paulo: Globo, 1997.
- _____. *Primavera cruza o rio*. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- _____. *Prosa & verso*. 6 ed. São Paulo: Globo, 1996.
- _____. *Sapato Florido*. Edição Especial. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1994.
- _____. *Sapato Furado*. 3 ed. São Paulo: FTD, 1997.

6.2 - Bibliografia Geral

- ADORNO, T.W., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGAMBEM, Giorgio. *Le fin du poème*. Paris: Circe, 2002.
- AOSTA, Anselmo de. *Proslogion*. Milano: Rusconi, 1996.
- AQUINAS, Thomas. *Summa Theologiae*.
- BARRO, Ana. "Language and Mysticism in the 'Spiritual Canticle' by St. John of the Cross. In: LEONARD, Philip. *Trajectories of mysticism in theory and literature*. London: Macmillan Press, 2000.
- BARTHES, Roland, *Novos ensaios críticos e o Grau zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- _____. *Le Degré Zero de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972.
- _____. *Critique et Verité*. Paris: Seuil, 1966.
- BATAILLE, George. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BECKER, Paulo. *Mario Quintana: as faces do feiticeiro*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/EDIPUCRS, 1996.
- BENNINGTON, Geoffrey. DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *Caminhos de Mario Quintana: a formação do poeta*. Porto Alegre: UFRGS, 1983. (mimeo.)
- BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas*. Poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- BOEHNER, P.; GILSON, E. *História da Filosofia Cristã*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOUSOÑO, Carlos. "San Juan de la Cruz, poeta contemporáneo". In. *Teoría de la expresión poética*. Tomo I. 5.ed. Madrid: Editorial Gredos, s/d.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo - Guia Geral 1890 - 1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

BRANDAO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico*. 2.ed. (2.vol.) Petrópolis: Vozes, 1993.

BRÉMOND, Henry. *Prière et Poésie*. Paris: Grasset, 1926. ("Les Cahiers Verts").
_____. *La Poésie Pure*. Paris: Grasset, 1926.

CALAGE, Eloí. Mario Quintana: a poesia é talvez a invenção da verdade. *Correio da Manhã* RJ, 19 de março de 1966. 2º cad.

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. p. 168

CAPPS, Walter H. *Religious Studies*. The Making of a Discipline. Minneapolis EUA: Fortress Press, 1995.

CAPUTO, John. *The prayers and tears of Jacques Derrida*. Religion without religion. Indianapolis: Indiana Univ. Press, 1997.

CARVALHO, Maria Angélica. Um poeta não é um macaco sábio. *O Globo*, RJ. 15 de maio de 1977.

CARVALHO, Vinicius Mariano de. *Religião e Literatura: suas interrelações possíveis a partir da obra de Mario Quintana*. PPCIR/ UFJF: Dissertação de Mestrado, 2001.

CERTEAU, Michel. *La fable mystique, XVI-XVII siècle*. Paris: Gallimard, 1982.

CESAR, Guilhermino. *Rio Grande do Sul: terra e povo*. Porto Alegre: Globo, 1969.

CHIAPPIN, Achylles. *Confidências espirituais de Mario Quintana*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1987.

CLEMENTE, Elvo et alli. *A ironia em Mario Quintana*. Porto Alegre: Acadêmica/ Letras de Hoje, 1983.

COELHO, Marcelo. Mario Quintana que era misterioso e fácil, foi ignorado pela crítica. *Folha de São Paulo* 11 maio de 1994.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970.

Correio do Povo. Porto Alegre 28 fev 1982. entrevista com Maria Luiza Fleck Saibro e Suzana Sondermann Espíndola.

CRUZ, João da. *Obras completas*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *Poesias Completas*. Edição bilíngüe. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1997.

_____. *Literary theory. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

_____. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1981.

CUNHA, Fausto. *A leitura aberta*. Rio de Janeiro/ Brasília: Cátedra/ INL, 1979.

_____. "O último lírico Mario Quintana". In: QUINTANA, Mario. *Os melhores poemas de Mario Quintana*. Seleção de Fausto Cunha. 15.ed. São Paulo: Global, 2002.

CUSA, Nicolau de. *La Docta Ignorancia*. Buenos Aires: Aguilar, 1981.

_____. *A douta ignorância*. Trad, Pref. e Introdução Reinholdo Aloysio Ullmann. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

_____. *A voz e o fenómeno*. Lisboa: Edições 70, 1996.

_____. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *A farmácia de Platão*. 2.ed. São paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Paixões*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Khôra*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Salvo o nome*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Dissemination*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981.

_____. *Positions*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981.

_____. *Gramatologia*. Sao Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. A solidariedade dos seres vivos. Entrevista. In: *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais! 27 de maio de 2001. p. 14.

_____. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992.

_____. Carta a un amigo japonés. In: PERETTI, Cristina de. *El tiempo de una tesis: Desconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1997.

DETWEILLER, Robert. *Story, Sign, and Self*. Phenomenology and Structuralism as Literary-Critical Methods. Philadelphia: Fortress Press, 1978.

_____. *Breaking the Fall*. Louisville: Westminster John Knox Press, 1989.

_____. *Uncivil Rites*. American Fiction, Religion, and the Public Sphere. Chicago: Univ. of Illinois Press, 1996.

_____. Literary Echoes of Postmodernism. In: *Journal of the American Academy of Religion*. 66/4, 1998. pp.737-45.

DILTHEY, Wilhelm: *Gesammelte Schriften*. 1. & 5. Band: Einleitung in die Geisteswissenschaften. Stuttgart: Teubner Verlagsgesellschaft, 1964.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Obra aberta*. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

EMIG, Rainer. *Modernism in poetry*. Motivations, Structures and Limits. New York: Longman, 1996.

ERÍGENA, João Escoto. Oeuvres. In: MIGNE, Jacques-Paul. *Patrologia Latina*. CXXII. I 462C, 1844-1864.

FACHINELLI, Nelson da L. *Mario Quintana: Vida e obra*. Porto Alegre: Bels, 1976.

FERNANDES, Mônica Luiza Socio. *Ecos clássicos na moderna poesia de Quintana*. Dissertação de mestrado. Araraquara: UNESP. 2001. (mimeo.)

FIGUEIREDO, Maria Virgínia Poli de. *O Uni-verso de Mario Quintana*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1976.

FONSECA, Juarez. Mario Quintana. *Revista ZH*. Porto Alegre. 16 de out. de 1977.

_____. *Ora bolas: o humor cotidiano de Mario Quintana*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 1997.

- GASCHÉ, Rodolphe. *The Tain of the Mirror*. Derrida and the Philosophy of Reflection. 5.ed. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- _____. *Inventions of Difference*. On Jacques Derrida. 2.ed. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- GIL, Gilberto. *Todas as letras*. Org. Carlos Rennó. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- GILSON, Etienne. *A Filosofia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GOLDSCHMIDT, Marc. *Jacques Derrida, une introduction*. Paris: Pocket le Découverte, 2003.
- HART, Kevin. *The Trespass of the Sign*. Deconstruction, theology and philosophy. Cambridge: Cambridge University Press. 1989.
- _____. "Jacques Derrida, the God effect". In: BLOND, Phillip. *Post-secular Philosophy: between philosophy and theology*. London: Routledge, 1998.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70. s/d.
- _____. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- _____. *Ser e Tempo*. (2 vols.) Petrópolis: Vozes, 2004.
- HOUGH, Grahlan. A Lírica Modernista. In: BRADBURY, M. et McFARLANE, J. *Modernismo - Guia Geral 1890 -1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- HUPPES, Ivete Susana Kist. *A Poética de Mario Quintana*. Dissertação de Mestrado, PUC RS, Porto Alegre, 1979.
- IULIANELLI, Jorge Atilio Silva. O bom licor é doce. Proscrição e libertação, coisas do Quintana. In: *Revista Eclesiástica Brasileira*, pp. 27-51, Fasc. 241, Volume 61, Março, 2001.
- JAKOBSON, Roman. Língua e poética. In: *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. *Qu'est-ce que la poésie?*. Paris: Seuil, 1971.
- JANICAUD, Dominique. *Le tournant théologique dans le phénoménologie française*. Paris, Combas, 1991.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Arethesis e Katharsis. In: LIMA, Luis. *A literatura e o leitor. Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *A Literatura como provocação*. Lisboa: Edições 70, 1993.

JUNQUEIRA, Ivan. "Quintana: prosa & verso", In. *A sombra de Orfeu*. Rio de Janeiro: INL, 1984.

KIRCHER; Bertram (Org.). *Die Bibel in den Worten der Dichter*. Freiburg: Herder, 2005.

KOVADLOFF, Santiago. "Mario Quintana: Trayectoria de una voz". In: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, nº 462, pp 77-100.

KUSCHEL, Karl-Josef. "Vielleicht halt Gott sich einige Dichter..." Literarisch-theologische Porträts. Grünwald: Mainz, 1991.

_____. *Gottes grausamer Spass? Heinrich Heine Leben mit der Katastrophe*. Patmos Verlag: Düsseldorf, 2002.

KURZ, P. K. *Gott in der modernen Literatur*. München: Kösel, 1996.

LEONARD, Philip. *Trajectories of mysticism in theory and literature*. London: Macmillan Press, 2000.

LEONARD, Philip. "Divine Horizons: Levinas, Derrida, Transcendence. In: LEONARD, P. *Trajectories of mysticism in theory and literature*. London: Macmillan Press, 2000.

LEVINAS, Emanuel. *Novas Interpretações Talmúdicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Do Sagrado ao Santo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

LIBANIO, João Batista. *Teologia da Libertação*. Roteiro didático para um estudo. São Paulo: Loyola, 1987.

LINHARES, Tereza. Quintana: o lirismo em 1º lugar. *Diário de São Paulo*. SP 10 de out. de 1976. Jornal de Domingo.

LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*, 1ª série. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

LOVE, Joseph. *O regionalismo gaúcho*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Inst. Estadual do Livro, 1984. (Autores Gaúchos/IEL n º 6).

MAN, Paul de. *Blindness & Insight*. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. New York: Oxford Univ. Press. 1971.

MANZATTO, Antonio. *Teologia e literatura*, reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado. São Paulo: Loyola, 1994.

McGINN, Bernard. *The Foundations of Mysticism: Origins to the Fifth Century*. New York: Crossroad, 2002.

_____. *Meister Eckhart and the Beguine Mystics*. New York: Continuum, 1994.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997

MEYER, Augusto. *A forma secreta*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

MILES, Jack. *Deus: uma biografia*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MOISÈS, Massaud. *A criação literária*. Poesia. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOLIÈRE, *Le Bourgeois Gentilhomme*. Paris: Hatier, s/d.

MORAES, Carlos Dante de. Mario Quintana. *Correio do Povo*. Porto Alegre. 5 de out de 1976.

NASCIMENTO, Evando. A máquina de guerra discursiva. *Jornal Folha de São Paulo*, 3 de setembro de 2000, Caderno Mais! p.30.

_____. *Derrida e a literatura*. Niterói: EdUFF. 1999.

NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

NUNES, Benedito. *Crivo de Papel*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1998.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.

PALMER, Richard E. *Hermenêutica Teoria da Interpretação em Schleiermacher, Dilthey, Heidegger e Gadamer*. Lisboa: Edições 70, 1986.

PASTOR, F. A . *La lógica de lo inefable*. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1986.

PAZ, Otávio. *El Mono Gramatico*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A poesia de Mário Quintana*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1994. (Coleção Letras).

PINTO, Sérgio de Castro. *Longe daqui, aqui mesmo*. A poética de Mario Quintana. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2000.

Platão. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 2004. pp. 115-190.

PLOUVIER, Paule (dir.). *Poesia e mistica*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2002.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1995.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

PSEUDO-DIONÍSIO, o Areopagita. *Obra Completa*. São Paulo: Paulus, 2004.

RAMOS; Graça. *Ironia à Brasileira*. São Paulo: Paulicéia, 1997.

Revista Concilium. Petrópolis, 115 (5), 1976. Teologia Fundamental

RICOEUR, Paul. *Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique*. Paris: Seuil, 1969.

_____. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Soi-même comme un autre*. Paris: Points Seuil, 1990.

_____. *Temps et récit (3 volumes)*. Paris: Points Seuil. 1983.

RÓNAI, Paulo. In: QUINTANA, Mario. *Caderno H*. 6.ed. São Paulo: Globo, 1995.

RORTY, Richard. *Ensaio sobre Heidegger e outros*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

RYKEN, Leland. *How to Read the Bible as Literature*. Grand Rapids, Michigan: Zondervan, 1984.

RUSHDIE, Salman. *Os Versos Satânicos*. São Paulo, Companhia das Letras: 1998.

RYKEN, Leland e LONGMAN III, Tremper (eds). *A Complete Literary Guide to the Bible*. Grand Rapids: Zondervan, 1993.

SARTRE, Jean Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 2003.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SILVA, Abdias. Quintana: o poeta da província. *Jornal do Brasil* RJ 19 de nov. de 1965. cad. B.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1976.

- SÖLLE; Dorothee. *Das Eis der Seele spalten*, Theologie und Literatur in sprachloser Zeit. Grünwald: Mainz, 1996.
- SPINOZA; Baruch. *Tratado Teológico-político*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- SUHAMY, Henry. *A poética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- TÁVORA, Araken. *Encontro marcado com Mario Quintana*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- TAYLOR, Mark. C. *Erring a Postmodern A/Theology*. Chicago: Chicago Univ. Press, 1984.
- TELES, Gilberto Mendonça. A enunciação poética de Mário Quintana. In: *Retórica do silêncio I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- TILLICH, Paul. *Teologia sistemática*. Sinodal; Paulinas: São Leopoldo; São Paulo. 1984.
- VATTIMO, Gianni; DERRIDA, Jacques. *A Religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- VAZ, H.C. de Lima. *Escritos de Filosofia III*. São Paulo: Loyola, 1997.
- YOKOSAWA, Solange Fiuza Cardoso. *A memória lírica de Mario Quintana*. Tese de doutorado. Porto Alegre: UFRS. 2000. (mimeo.).

VERSICHERUNG

Hiermit versichere ich, dass ich die Dissertation zum Thema „*Fora da poesia não há salvação* - Uma hermenêutica literária da poesia de Mario Quintana à luz da *via negativa*“ selbständig angefertigt habe. Es wurden außer den im Schriftenverzeichnis sowie in den Anmerkungen genannten Hilfsmitteln keine weiteren benützt. Die Herkunft der Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus anderen Werken übernommen sind, wurde bezeichnet.

Die Dissertation habe ich nicht bereits in derselben oder einer ähnlichen Fassung an einer anderen Fakultät oder in einem anderen Fachbereich zur Erlangung eines akademischen Grades eingereicht.

Des Weiteren versichere ich, dass ich nicht schon an einer Hochschule der Bundesrepublik Deutschland den philosophischen Doktorgrad erworben habe oder den Erwerb dieses Grades erfolglos versucht habe.

Passau, 9. Dezember 2005

Vinicius Mariano de Carvalho