

MÁRIO QUINTANA E A IRONIA ROMANTICA

César Nardelli Cambraia *

(Trabalho final apresentado como resultado de pesquisa ** realizada durante o ano de 1991, sob a orientação do Prof. Sérgio Alves Peixoto.)

RESUMO: Pretende-se aqui estabelecer uma relação de identidade entre o conceito de ironia formulado por Friedrich Schlegel e um dos conceitos que subjazem à prática poética de Mário Quintana.¹ Para ilustrar o conceito na obra de Quintana, serão analisados dois temas marcantes em sua obra poética: memória e identidade.

I — A IRONIA ROMANTICA

“Qual filosofia resta então ao poeta? A criadora, aquela que nasce da liberdade e da crença nela, para mostrar em seguida como o espírito humano imprime em tudo a sua lei, e como o mundo é sua obra de arte.”

Friedrich Schlegel

Contextualização

O Romantismo alemão, movimento literário que floresceu durante o período entre 1798 e 1830, compõe-se de duas fases: *Frühromantik* (fase inicial do romantismo) e *Spätromantik* (fase

* aluno do curso de graduação em Letras na UFMG.

** pesquisa financiada pelo CNPq, em nível de iniciação científica.

¹ Esta questão foi inicialmente trabalhada em um item da tese de mestrado do orientador: PEIXOTO, Sérgio Alves. *Mário Quintana: o poeta e a poesia*. Rio de Janeiro, 1979. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da UFRJ. Item 3.5 “Uma poesia impura”.

posterior do romantismo). Durante cada uma dessas fases organizou-se um círculo literário do qual participavam intelectuais, poetas e inclusive filósofos (Fichte na primeira): durante a primeira fase surgiu o círculo de Jena (cidade onde se encontravam) e durante a segunda, o de Heidelberg. As tendências que caracterizavam fundamentalmente cada um destes círculos podem ser assim resumidas (segundo Eloá Heise e Ruth Röhl):

"Romantismo de Jena	Romantismo de Heidelberg
livre fantasia	Modelos da tradição nacional e mitológica
crítica literária	filologia
reflexão filosófica	pesquisa histórica
	mitologia
orientação cosmopolita	orientação nacionalista" ²

O círculo de Jena formou-se em torno do filósofo Fichte, cujas idéias influenciaram profundamente Friedrich Schlegel. Além destes dois, integravam também este círculo Tieck, Wackenroder, Novalis e August Wilhelm Schlegel (irmão de Friedrich). Através sobretudo da revista *Athenäum* (editada durante 1798 e 1800 em Berlim), eram divulgadas as principais idéias do grupo. Friedrich Schlegel foi o precursor na formulação do conceito de ironia, posteriormente também trabalhado com nuances por outros autores deste círculo.

Caracterização

A primeira característica que permite definir a ironia romântica é o seu caráter dinâmico e dialético. A ironia será utilizada para solucionar o conflito existente entre categorias opostas, como ideal e real, finito e infinito, limitado e ilimitado. Para Schlegel, uma idéia é "um conceito aperfeiçoado até a ironia, uma síntese absoluta de antíteses absolutas, a constante mudança, autoproduzida, de dois pensamentos em choque".³ De acordo com o que esclarece o crítico literário Anatol Rosenfeld, "anti-

² HEISE, Eloá & RÖHL, Ruth. *História da literatura alemã*. São Paulo: Ática, 1986. p. 42.

³ APUD ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. 3º ed. p. 157. Este trecho citado foi extraído do "Fragmentos" de Friedrich Schlegel, publicado na revista *Athenäum*. Trata-se do fragmento 121.

teses absolutas não admitem uma síntese absoluta, a não ser em aproximação infinita que implica movimento constante".⁴ Esta síntese absoluta não deve, pois, ser entendida como uma fusão destas categorias opostas, mas sim como uma superação que conduzirá a um novo estágio, a uma nova categoria, à qual será inexoravelmente oposta uma outra e contrária, estabelecendo-se assim um processo dinâmico e dialético.

O que possibilita esta superação é exatamente um outro e fundamental traço da ironia romântica: a consciência. Schlegel toca nesta questão, quando afirma que "a ironia é a consciência clara da eterna agilidade, do caos infinitamente pleno".⁵ A primeira vista, pode parecer que esta consciência é apenas um ato contemplativo desta "eterna agilidade" e deste "caos infinitamente pleno", mas, no entanto, ela demonstrará ser ela-própria a causa de ambos. Rosenfeld descreve da seguinte maneira a utilização da ironia romântica: "criando a obra-de-arte, o autor a objetiva, distanciando-se dela e do próprio eu empenhado no ato da criação; em um novo ato criativo introduz dentro da obra este ato de distanciamento, e assim sucessivamente".⁶ Para tornar mais clara a descrição de como o autor emprega a ironia romântica, pode-se enriquecê-la e esquematizá-la da seguinte forma: 1º passo, o autor cria a obra de arte, projetando nela a sua subjetividade; 2º passo, ele distancia-se dela e a observa criticamente; 3º passo, introduz na própria obra o ato de distanciamento. Este ato de distanciamento não é, pois, nada menos que a consciência do autor em relação à obra e suas limitações (do autor e da obra). A presença deste elemento fundamental (a consciência) evidenciará, enfatizará "o caráter ficcional da obra literária [ou de arte], a distância que existe entre criação poética e realidade empírica".⁷ As conseqüências deste elemento

⁴ ROSENFELD (1976), p. 157.

⁵ APUD ROSENFELD (1976), p. 157. Este trecho citado foi extraído do "Idéias" de Schlegel, publicado na revista Athenäum. Trata-se do fragmento 69.

⁶ ROSENFELD (1976), p. 164.

⁷ HEISE & RÖHL (1986), p. 43.

na obra não param por aí: através do ato de se evidenciar a ficcionalidade da obra, alcança-se um novo estágio onde a subjetividade não é mais absoluta e tão pouco o é a objetividade que resulta da introdução da consciência da obra na própria obra, o que exigirá, então, um novo movimento de distanciamento (a busca de uma consciência mais ampla), instaurando-se, assim, um perpétuo processo dialético, que, por sua vez, conduzirá e contribuirá para o alcance de um estágio mais elevado, ou seja, mais verdadeiro.

Um terceiro aspecto próprio da ironia romântica é a **bufonaria transcendental**. Para Schlegel, “há poemas, antigos e modernos, que respiram em sua totalidade e por todos os lados o sopro divino da ironia. Vive neles uma verdadeira bufonaria transcendental”.⁸ Por transcendental entendia Schlegel “o que tem relação com a ligação ou separação do ideal e do real”.⁹ Esta bufonaria transcendental, na verdade, refere-se mais ao efeito, à atmosfera que a introdução da consciência da obra suscita. A bufonaria não aparecerá como um mero chiste, mas como uma autoparódia (ou seja, do autor e da própria obra), no sentido de tentar superar suas limitações, transpor o conflito entre o real (o produzido) e o ideal (o imaginado). É, pois, uma das formas de manifestação da ironia romântica, como assinala René Bourgeois: “no ‘lirismo’ [a ironia romântica pode manifestar-se] por um eco bufo”.¹⁰

⁸ APUD PRANG, Helmut. *Die romantische Ironie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. 3ª ed. p. 9. Este trecho citado foi extraído do “fragmentos críticos” de Schlegel, publicado na obra *Lyceum*. Trata-se do fragmento 42. No original: “es giebt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie athmen. Es lebt in ihnen eine wirkliche transcendente Buffonerie”.

⁹ APUD PRANG (1989), p. 9. Trecho do “Fragmentos” de Schlegel, publicado na *Athenäum*. Trata-se do fragmento 22. No original: “was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat”.

¹⁰ BOURGEOIS, René. *L'ironie romantique; spectacle et jeu de Mme. de Staël à Gérard de Nerval*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974. p. 33. No original: “dans le ‘lirisme’ par un écho bouffon”.

Resumindo, a ironia romântica é um processo dinâmico e dialético, em que se cria uma obra e nela introduz-se a consciência dela própria e de suas limitações. A bufonaria transcendental é uma das formas de sua expressão. Por fim, é necessário ressaltar que a noção e a utilização da ironia romântica transcendem o próprio âmbito da criação literária, artística, abrangendo também (e sobretudo) a filosofia, pois, como diz Schlegel: “a filosofia é a pátria própria da ironia”.¹¹

II — QUINTANA

“VERSÍCULO INÉDITO DO GÊNESIS

E eis que, tendo Deus descansado no sétimo dia, os poetas continuaram a obra da Criação”.

Mário Quintana

Memória

“Tua memória, pasto de poesia”

Carlos Drummond de Andrade

O ponto de partida para se compreender como Quintana concebe a memória é saber que ela definitivamente não aparece caracterizada como o senso comum a define: um arquivo em que se encontram fielmente registradas as recordações do que realmente aconteceu. Segundo o poeta, a memória é uma “guardiã” (portanto, autônoma em relação ao sujeito) de recordações não só do que realmente se passou, como também do que se deseja (ou se desejou) que tivesse ocorrido. A linha que separa aquelas lembranças (do que se passou) destas (do que se deseja que tivesse ocorrido) é muito tênue, tênue o suficiente para que, por momentos, não se consiga distinguir umas das

¹¹

APUD PRANG (1989), p. 9. Trecho do “Fragmentos críticos” de Schlegel, publicado na obra *Lyceum*. Trata-se do fragmento 42. No original: “Die Philosophie ist die eigentliche Heimath der Ironie”.

outras (“Minha memória é um puzzle”¹² diz o poeta). É exatamente a consciência desta indefinição em relação à veracidade das recordações que leva Quintana a utilizar-se de um processo idêntico ao que Schlegel nomeou ironia romântica.

O poema em prosa que se segue é um exemplo perfeito deste processo (é bom esclarecer que o texto poético que se segue está sendo chamado aqui de poema por causa, sobretudo, de sua marcante liricidade — traço definidor, segundo a crítica tradicional, do que se considera um poema —, apesar de estar escrito em prosa.):

“Feliz!

Deitado no alto do carro de feno... com os braços e as pernas abertas em X... e as nuvens, os vãos passando por cima... Por que estradas de abril viajei assim um dia? De que tempos, de que terras guardei essa antiga lembrança, que talvez seja a mais feliz das minhas falsas recordações?”¹³

Até a penúltima oração do poema (“De que tempos, de que terras guardei essa antiga lembrança”), há uma atmosfera extremamente lírica, dentro da qual a subjetividade é expressa livre e soberanamente. O poeta deixa fluírem suas lembranças, tentando inclusive situá-las no tempo (“Por que estradas de abril viajei assim um dia?”). A introdução da última oração (“que talvez seja a mais feliz das minhas falsas recordações?”) provoca uma mudança brusca em relação à atmosfera até então mantida.

Esta mudança ficará mais clara, se se recorrer à esquematização do processo de ironia romântica estabelecida no item anterior: 1º passo, o autor deixa virem à tona as suas recordações, permitindo a extravasão do seu conteúdo poético (subjetivo); 2º passo, ele se distancia delas e as observa criticamente; 3º passo, a consciência da ficcionalidade destas recordações é introduzida no próprio poema através da última oração.

¹²

QUINTANA, Mário. *A vaca e o hipogrifo*. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 123.

¹³

_____. *Poesias*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 67-68.

Ao afirmar que suas recordações eram falsas, o poeta não só coloca em xeque a credibilidade de qualquer recordação (credibilidade, no sentido de ser registrado fiel de um fato realmente acontecido), como também, ao mesmo tempo, supera este dilema, ao deslocar a essência da questão da veracidade (fidedignidade) das recordações para a sua poeticidade. Ou seja, o fato de uma recordação ser verdadeira ou falsa em nada influencia o mais importante da questão: a sua poeticidade.

Quintana não apenas atribui pouca importância à veracidade das recordações, como inclusive valoriza a sua ficcionalidade (talvez porque exatamente a ficcionalidade permita que a poesia aflore livremente):

“Da Arte de Recordar

O que têm de bom as nossas mais caras recordações
é que elas geralmente são falsas.”¹⁴

Um segundo aspecto em relação à memória é a sua capacidade de modificar os seus próprios “registros”, seja através da eliminação (esquecimento/recalcamento) de fatos, seja através de sua recriação.

O poema intitulado “Avareza” demonstra a consciência do poeta no que concerne ao fato de a memória, por vezes, esquecer/esconder/recalcar determinados fatos:

“Os momentos mais belos de nossa vida, desconfio
que ficam para sempre esquecidos, porque a memória,
essa velha avarenta, os rouba e guarda a sete chaves
no baú.”¹⁵

“Álbum para colorir” é o poema em que Quintana expressa as suas reflexões em relação ao fato de a memória ter o poder de recriar os fatos que registra, ou seja, recriar a si mesma. Eis aqui um excerto deste poema:

¹⁴ QUINTANA, Mário. Caderno H. Porto Alegre: Globo, 1983. p. 109.

¹⁵ ————. Da preguiça como método de trabalho. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 78.

“Costumamos pintar sempre de azul tudo o que se passou nos nossos quinze anos — talvez por um instinto de compensação.

Mas a infância, ó poetas, não é mesmo azul? Quanto a mim, eu venho há muito desconfiando de que a infância é uma invenção do adulto.

E o passado uma invenção do presente. Por isso é tão bonito sempre, ainda quando foi uma lástima... A memória tem uma bela caixa de lápis de cor,”¹⁶

É interessante notar que a (re)invenção da infância e do passado é metaforizada através do ato de se pintá-los de azul. Mas por que o azul? Talvez porque além de ser a cor dos olhos do próprio poeta, azul é a cor do céu, do universo, do infinito...

A transgressão dos limites ou o exagero na (re)invenção de fatos pela memória (seu enlouquecimento, segundo as palavras do poeta) terá como conseqüência a constituição de um elemento fundamental para a poesia: a imaginação. Eis como Quintana a define em seu poema-verbete:

“Imaginação...

A imaginação é a memória que enlouqueceu.”¹⁷

Enfim, a memória, segundo Quintana, está longe de ser uma fonte confiável no que concerne à sua capacidade de registrar e armazenar dados, uma vez que ela é incapaz de manter rigorosamente separadas as recordações falsas das verdadeiras, e também pelo fato de ela-própria modificar estas últimas. Apesar de todas estas limitações, ainda assim a memória, tal como a concebe Quintana, tem o seu valor: ser uma rica fonte poética.

Identidade

Para que se possa abordar a questão da identidade em Quintana, será necessário, primeiramente, mostrar em que sentido está-se usando este termo: entende-se, aqui, por identidade a consciência do sujeito em relação a si mesmo. O aspecto desta

¹⁶ QUINTANA (1983 a), p. 55.

¹⁷ QUINTANA (1983 a), p. 58.

questão tratado essencialmente pelo poeta é a incongruência entre o que o sujeito é e a imagem que ele constrói de si (ou seja, sua identidade). Os elementos de que Quintana lança mão para tratar desta questão são o espelho e a máscara (Vale ressaltar que estes dois elementos coincidem com os que Renê Bourgeois assinala haver nos contos de E. T. A. Hoffmann: “(...) os ‘motivos’ da ironia que encontramos nos contos de Hoffmann: máscara, espelho, duplo, comédia...”).¹⁸

O motivo do espelho para trazer à tona a reflexão sobre a formação da identidade é utilizado por Quintana em seu poemato intitulado “Da influência dos espelhos”:

“Tu te lembras daqueles grandes espelhos de feiticeiro que certos proprietários colocavam à entrada de seus estabelecimentos para atrair os fregueses, achatando-os, alongando-os, deformando-os nas mais estranhas configurações?

Nós, a miuçalha, achávamos uma bruta graça naquilo, bem sabíamos que era tudo ilusão, embora talvez nem conhecêssemos o sentido da palavra “ilusão”.

Não, absolutamente não éramos aquilo!

E só muitos anos depois viríamos a descobrir que, para os outros, não éramos precisamente isto que somos — mas aquilo que os outros vêem...

Cuidado, incauto leitor! Há casos em que alguns acabam adaptando-se a essas imagens enganosas, despersonalizando-se, para o resto da vida, num segundo “eu”.

O eu dos outros...

Pois que pode uma alma, ainda por cima invisível, contra o testemunho de milhares de espelhos?”¹⁹

¹⁸ BOURGEOIS (1974), p. 29. No original: “les ‘motifs’ de l’ironie qu’ on trouve dans les contes de Hoffmann: masque, miroir, double, comédie...”.

¹⁹ QUINTANA, Mário. *Porta giratória*. Rio de Janeiro: Globo, 1988. p. 30.

Quintana inicia o seu poema recordando-se de um momento do seu passado (se inventado ou verdadeiro, não importa mais): ele se lembra dos espelhos que distorcem a imagem de quem se coloca à sua frente. É a partir deste motivo que ele começa a tecer suas reflexões: a dificuldade com a qual o sujeito se confronta para tomar consciência de si (construir sua identidade) reside no fato de o olhar dos outros estar permanentemente influenciando (distorcendo/deformando) a imagem que ele constrói de si. O que parece ser extremamente trágico para o poeta é quando o indivíduo resolve abrir mão do que ele julga ser (e talvez realmente o seja), para se tornar (encarnar) a imagem que os outros construíram para ele. Assim, o que aparece como obstáculo, dificultando a formação da identidade é, em primeiro lugar, o fato de o sujeito ter que se lançar sozinho nesta empresa e, em segundo lugar, o fato de que os outros não só não podem ajudá-lo, como, na verdade, atrapalham-no. Esta questão é expressa no último período do texto: "Pois que pode uma alma, ainda por cima invisível, contra o testemunho de milhares de espelhos?." É interessante notar que Quintana caracteriza os outros como espelhos. Talvez ele esteja retomando a imagem dos espelhos que distorcem o que deveriam apenas refletir (descrita no início do seu texto), para assinalar bem o fato de que a própria identidade não pode ser formada tomando-se como referencial o olhar dos outros.

Se não bastasse a distorção do olhar dos outros, há ainda um outro empecilho para a construção da identidade: a mutabilidade do ser. Eis o "Bilhete a Heráclito" escrito por Quintana:

"Tudo deu certo, meu velho Heráclito,
porque eu sempre consigo
atravessar esse teu outro rio
com o meu eternamente outro..."²⁰

O poeta parece partilhar da visão de mundo do filósofo grego Heráclito, segundo a qual um mesmo homem não pode entrar duas vezes no mesmo rio, porque, ao entrar novamente

²⁰ QUINTANA (1983), p. 36.

no rio, o rio já não será o mesmo e tão pouco o homem: ambos já terão mudado. Assim, a idéia fundamental que está por trás desta passagem é a eterna mutabilidade das coisas e do homem.

No que concerne à identidade, o dilema que se instaura é o seguinte: uma vez que o ser humano está constantemente se modificando, como poderá ele ter consciência de si, se toda imagem que ele formar de si refletirá apenas um estágio passado?

Através do poema “Quem somos?”, pode-se notar claramente a consciência do poeta em relação à incongruência entre o que o sujeito é e a imagem que tem de si:

“Esse estranho que mora no espelho
Olha-me de um jeito
De quem procura recordar quem sou...”²¹

O verbo recordar pressupõe que o poeta já tinha uma imagem formada de si, imagem que não mais coincide com a que ele encontra refletida no espelho (“esse estranho”): o sujeito se modificou, sem, no entanto, ter modificado também a sua imagem de si, tendo como conseqüência o não reconhecimento de si no espelho.

O outro elemento com o qual Quintana trabalha a questão da identidade — a máscara — será utilizado para exatamente jogar, brincar com a consciência de que a imagem que o sujeito tem de si dificilmente é um reflexo fiel do que ele realmente é. O poema que se segue é um outro bom exemplo para se ilustrar o que se definiu anteriormente como ironia romântica:

“O Poema
O poema
essa estranha máscara
mais verdadeira do que a própria face...”²²

²¹ QUINTANA, Mário. *Preparativos de viagem*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 79.

²² QUINTANA (1983 a), p. 130.

O poeta coloca em choque duas idéias opostas: a máscara (símbolo, por excelência, de uma identidade ilusória/fictícia) e a face (símbolo, por excelência, da identidade real/verdadeira). O choque surge da afirmação de que “essa estranha máscara” (o poema) é “mais verdadeira do que a própria face”: o ficcional aparece aqui como estando além do (dito) real. Em suma, o poeta utiliza-se da ficção (a máscara/o poema) para transcender os limites do que se acredita ser o real.

A identidade, pois, é entendida por Quintana como algo que deve ser buscado sozinho pelo próprio sujeito (os outros a distorceriam) e que deve seguir o dinamismo/mutabilidade do ser (caso contrário, refletirá sempre um estágio passado). O fazer poético aparece como um possível caminho para a autodescoberta.

III — CONCLUSÃO

“O exercício da arte poética é sempre um esforço de autosuperação e, assim, o refinamento do estilo acaba trazendo a melhoria da alma.”

Mário Quintana

A conclusão a que se pode chegar, após o que foi discutido aqui, é que realmente há uma relação de identidade entre o conceito de ironia romântica de Schlegel e um dos vários conceitos que estão por trás do fazer poético de Quintana. Além disto, é bom deixar bem claro que o poeta se utiliza deste processo, sobretudo quando intenciona questionar determinados conceitos, tais como a memória e a identidade (aqui examinados), mas cujas limitações vêm facilmente à tona.

O que Quintana faz é, em suma, utilizar-se da ficção, para, de forma poética, expor as limitações do que é tido por real. Ele instaura um movimento de vai-e-vem (dialético) entre a realidade e a ficção, fazendo sobressair o que lhe é mais importante: a poesia.