

MEMÓRIA E VIVÊNCIA DO AGORA: A LIRA INCONFORMADA DE MÁRIO QUINTANA

Wilton Cardoso Moreira¹

RESUMO: A partir da análise de quatro poemas, este artigo procura mostrar como a poesia de Mario Quintana, apesar de seu intimismo e subjetividade, estabelece com a sociedade contemporânea uma relação de resistência, na qual emerge a crítica ao que há de utilitarismo, cálculo e rotina na experiência moderna.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, Mário Quintana, resistência

ABSTRACT: *Through the analysis of four poems, this work tries to show how Mario Quintana's poetry, in spite of his intimism and subjectivity, establishes a relation of resistance with contemporary society, in which emerges a criticism of all sort of utilitarianism, calculus and routine in modern experience.*

KEY WORDS: *poetry, Mário Quintana, resistance*

Em *Apontamentos de história sobrenatural*, Mario Quintana se debruça, entre outros assuntos, no cotidiano da vida, nas pequenas riquezas e misérias do dia à dia. E neste debruçar-se sobre os dias comezinhos o poeta se contrapõe ao seu mundo contemporâneo, mecânico e mercantil, um lugar no qual o recolhimento e a contemplação espiritual não são mais possíveis e onde as almas sensíveis se encontram desconfortáveis:

S.O.S. em Babilônia

Na cidade dos ruídos mecânicos, atrozes
— Onde as rãs, onde os grilos, onde as misteriosas
vozes

que urdiam as redes dos côncavos silêncios noturnos?

Os arroios se foram no ralo agonizante da pias...

As últimas procissões
com as suas campânulas cada vez mais remotas
vão andando de costas como um filme passado às
avessas...

¹ Doutorando em Letras e Linguística, Faculdade de Letras, UFG, Goiânia-GO - wiltonmoreira@hotmail.com

(Eu estou gravando este lento poema nas paredes de um cela)
(Quintana, 2005, 392)

O título do poema vincula a cidade moderna à Babilônia bíblica, exílio dos judeus e por eles tida como símbolo da opressão, soberba e idolatria, inimiga do povo de Deus e distante do céu: o próprio inferno na terra. E é esta noção da cidade como espaço infernal que se delineia no primeiro verso, no qual o poema situa o lugar em que se desenvolve o texto: “Na cidade dos ruídos mecânicos, atrozes”. Aqui eu lírico lança a pergunta-procura evocando o que o mecanicismo ruidoso da urbe destrói ou faz calar: “Onde as rãs, onde os grilos, onde as misteriosas / vozes / que urdiam as redes dos côncavos silêncios noturnos?”. Ao inferno moderno, o poeta contrapõe “rãs e grilos”, ou seja, o pequeno e o frágil, cuja presença e ‘voz’ não mais existem ou passam despercebidas na agitação urbana. Vale ressaltar que há aqui um diálogo interno com a própria obra de Quintana, pois os grilos têm nela toda uma simbologia de porta-vozes da poesia, quando não se identificam com ela mesma. É interessante a identificação da poesia com um inseto visto normalmente como pequeno e insignificante, o que indica, entre outras coisas, que ela se encontra nas mínimas coisas da vida, às quais normalmente não se presta atenção e que para encontrá-la é preciso desenvolver toda uma capacidade alternativa de percepção.

E a questão do poema é exatamente a falta de lugar de um eu lírico dotado desta capacidade alternativa no mundo contemporâneo, o exílio de uma subjetividade apta e ávida por ouvir “misteriosas vozes que urdiam as redes dos côncavos silêncios noturnos”. Observe-se a riqueza metafórica deste belo trecho em que vozes urdem, paradoxalmente, ou melhor, misteriosamente, os silêncios noturnos. Há, aqui, a evocação fantasmagórica do silêncio e da noite, estas ausências, estes lugares transcendentos tecidos por uma voz misteriosa, a dos grilos — ou da poesia. Neste ponto nota-se uma clara oposição entre o poeta e a cidade moderna, entre a percepção poética do mundo e o próprio mundo contemporâneo que se constrói como espaço árido a esta percepção alternativa do sujeito, que se sente exilado nele como os judeus eram estranhos e oprimidos na Babilônia.

Os próximos passos do poema registram novamente esta oposição, mas desta vez como perdas em face do mundo moderno, do progresso. A primeira, trata-se da natureza: “Os arroios se foram no ralo agonizante da pias...” Há toda uma tradição poética construída com a imagem dos

pequenos cursos d'água e neste caso o romantismo e seu culto mítico à natureza vem à tona com a imagem do arroio e seu humilde rumorejar. Quer dizer, é toda uma tradição de relação transcendente com a natureza que se torna impossível num mundo em que a água, símbolo da vida em estado indiferenciado, circula domada e medida por canos, torneiras e ralos. O poema estabelece aqui, uma oposição entre o esquadrinhado e calculado da cidade contemporânea e o mundo aberto e espontâneo da natureza, no qual até mesmo a água, elemento primordial, flui sob a rígida disciplina dos encanamentos. E os destinos dos arroios é, ironicamente, o ralo das pias, o esgoto da cidade que domestica e devora a natureza e os seus mistérios.

A segunda oposição trata da tradição:

As últimas procissões
com as suas campânulas cada vez mais remotas
vão andando de costas como um filme passado às
avessas...

O fim das procissões antigas simboliza também o das tradições populares, a perda de um rico universo que a cidade moderna destrói com suas máquinas ruidosas. Por fim o poeta reafirma a sua condição de exilado e prisioneiro de uma terra que não é sua, tal como a Babilônia o foi para os judeus: “Eu estou gravando este lento poema nas paredes de um cela”.

Há, em “S.O.S. Babilônia”, uma clara oposição entre um universo passado que o eu lírico evoca pela memória e o presente no qual este se encontra aprisionado. Ao contrário dos judeus, o exílio do sujeito é temporal, pois seus valores e sensibilidades são de um tempo estranho ao presente. Trata-se de um poema que irá evocar os ecos pretéritos contra a contemporaneidade opressora e mecânica da cidade, fundando um espaço de resistência nostálgico que vai buscar a poesia na recordação de um tempo perdido que na poesia de Quintana “aparece revestido de uma visão nostálgica que o supervaloriza em detrimento do ingrato presente (Yokozawa, 2006, p. 222). Tempo que se constitui como memória, entre factual e mítica, depositária de modos de percepção e vivência de mundo que estão se perdendo e aos quais o sujeito recorre para constituir uma identidade em luta contra um mundo que coisifica os homens. As imagens e temas recuperados são próprios de um passado que se foi: natureza, mistério da noite, tradições populares. Todos estes signos são, no poema, portadores de uma espécie de transcendência, da capacidade mágica de ascense a outros mundos cuja vida moderna desconhece.

Esta transcendência a mundos mais harmoniosos e menos furiosos (menos atrozes) se estampa claramente no soneto “Mundos”:

Um elevador lento e de ferragens belle époque
me leva ao antepenúltimo andar do Céu,
cheio de espelhos baços e de poltronas como o hall
de qualquer um antigo Grande Hotel

mas deserto, deliciosamente deserto
de jornais falados e outros fantasmas da TV,
pois só se vê, ali, o que ali se vê
e só se escuta mesmo o que está bem perto:

é um mundo nosso, de tocar com os dedos,
não este — onde a gente nunca está, ao certo,
no lugar em que está o próprio corpo

mas noutra parte, sempre do lado de lá!
não, não neste mundo — onde um perfil é paralelo
ao outro
e onde nenhum olhar jamais se encontrará...
(Quintana, 2005, p. 396)

Neste poema, um quase manifesto contra as mídias audiovisuais, o tempo passado ressurge como antídoto transcendental ao mundo da eletricidade com suas máquinas e linguagens. Esta resistência ao universo midiático que não se pode “tocar com os dedos” e onde as pessoas estão irremediavelmente separadas, “sempre do lado de lá” é recorrente na obra de Quintana, a ponto de podermos caracterizar que a memória nostálgica é uma faceta de sua poesia, o que o aproxima da tradição romântica em uma de suas linhas de força, a de evocar um passado mítico como resistência à opressão do presente.

No entanto, as coisas não são tão simples assim, pois Mario Quintana também tem uma relação de fascínio com a cidade moderna e exatamente por sua exuberância elétrica:

Noturno citadino

Um cartaz luminoso ri no ar.
Ó noite, ó minha nêga
toda acesa
de letreiros!... Pena
é que agente saiba ler... Senão
tu serias de uma beleza única
inteiramente feita

para o amor dos nossos olhos.
(Quintana, 2005, p. 473)

este poema² revela um Quintana mais próximo do modernismo vanguardista, notoriamente a poesia praticada em São Paulo à época da eclosão da Semana de 22, numa relação íntima com a cidade, que o eu lírico chama de “minha nêga” e de cujo magnetismo inebriante o poeta pinta um retrato quase sensual: “toda acesa de letreiros”. A profusão das luzes elétricas da noite urbana provoca uma espécie de transe poético no sujeito, atrapalhado, ironicamente, pelo elemento mais antigo e tradicional da paisagem, a escrita — ou melhor, a competência alfabética do observador — signo da racionalidade que obstrui a plena fruição da exuberância elétrica da cidade, próxima das artes puramente visuais.

Ao lado da nostalgia há também em Quintana uma perspectiva, menos freqüente, mas não menos importante, de vivência plena do mundo contemporâneo. O que não implica necessariamente numa fruição ou louvação acrítica do momento presente. Vejamos:

O Mapa

Olho o mapa da cidade
Como quem examinasse a anatomia de um corpo...
(É nem que fosse o meu corpo!)

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

Há tanta esquina esquisita,
Tanta nuance de paredes,
Há tanta moça bonita
Nas ruas que não andei
(É há uma rua encantada
Que nem em sonhos sonhei...)

Quando eu for um dia desses,
Poeira ou folha levada
No vento da madrugada,
Serei um pouco do nada
Invisível, silencioso
Que faz com que teu ar
Pareça mais um olhar,
Suave mistério amoroso.

² “Noturno citadino” é do livro *Esconderijos do tempo*, subsequente a *Apontamentos de história sobrenatural*, ao qual pertence todos os outros poemas aqui analisados.

Cidade de meu andar
(Deste já tão longo andar!)

E talvez de meu repouso...
(Quintana, 2005, p. 453-454)

O primeiro verso põe o leitor diante da cena inicial da qual se desenvolverá o poema: o sujeito diante do mapa da sua cidade. Os dois versos seguintes darão a medida de como ela é íntima a este sujeito, ao ponto de identificar-se com ele “(É nem que fosse o meu corpo!)”, o que dá a medida da intensidade do amor que o eu lírico nutre pela cidade.

Mas se o mapa dá ao olhar o todo aparente do objeto, trata-se de uma visada fria e distante, não proporcionando a vivência plena de sua totalidade, donde o lamento:

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

Pois só o contato efetivo com a totalidade do objeto amado satisfaria o amante e, no caso, a inviabilidade de tal contato redundaria em sua frustração. Mas a vivência que se quer ter na cidade não é qualquer uma e na próxima estrofe o poema vai ao pormenor e diz, de maneira mais detida, o tesouro do qual o sujeito jamais desfrutará. Detenhamo-nos nos dois primeiros versos da estrofe:

Há tanta esquina esquisita,
Tanta nuança de paredes,

Trata-se de espaços comuns de se encontrar em qualquer cidade, que costumam passar despercebidos da imensa maioria de seus habitantes. O que parece esquisito não é tanto as esquinas que o sujeito não verá, mas o fato de ele lamentar não ver e viver o que ninguém lamentaria. Trata-se de um olhar oposto ao do turista ou mesmo ao do habitante comum, que dificilmente pararia para fruir uma “nuança de parede” ou a atmosfera estranha de uma esquina de sua cidade — pois “esquina esquisita”, com sua aliteração e rima interna admiráveis, sugere uma atmosfera particular, um micro-ambiente no ambiente geral da cidade:

Mas não só de visadas alternativas vive o sujeito-poeta (pois neste caso, fica patente a identificação do eu lírico com o poeta), este também espia e deseja a “moça bonita” que passa nas ruas, como qualquer mortal.

Há tanta moça bonita
Nas ruas que não andei

num passo que estabelece um elo entre os estranhos desejos do poeta (por esquinas esquisitas e nuances de paredes) com os desejos da gente normal (a moça bonita) revelando um sujeito complexo e, não raro contraditório, situado entre a perspectiva normal do homem médio e o alheamento a esta perspectiva — o poeta como uma espécie de exilado, não legível à sociedade, mas também como homem bem adaptado a ela.

Nos próximos dois versos aparece, reforçada pelos parêntesis, a visão onírica da cidade:

(E há uma rua encantada
Que nem em sonhos sonhei...)

Como se a rua tivesse a potência de transportar o poeta ao mundo paralelo dos sonhos, sem que se esteja sonhando, no momento mesmo da vivência de seus espaços, numa espécie de transe lúcido e desperto, como o que se dá com as luzes e letreiros elétricos do “Noturno citadino”. Ora, em ambos os poemas, trata-se de uma espécie de transcendência que o sujeito vive ou viveria, mas ao contrário de “S.O.S. em Babilônia” e do soneto “Mundos”, ela não se dá por meio da evocação de um espaço-tempo nostálgico pelo poema, mas sim pela vivência imediata do agora, a qual possibilita a passagem da vida comezinha para uma vivência poética, uma outra vida que temos denominado de onírica, paralela, estranha, e que se dá concomitantemente e no mesmo espaço da vida normal. Estas vivências são transes ou surtos que se apossam do sujeito lírico enquanto ele caminha ou vive na cidade e o que se lamenta neste poema não são tanto os lugares jamais visitados, mas sim a perda dos momentos de transes-transcendências que as atmosferas destes lugares proporcionaria. Numa visão mais sensual da relação do sujeito com a cidade, que tanto este poema quanto o “Noturno citadino” permitem, estes momentos de transcendência podem ser comparados a instantes de prazer na relação amorosa entre o sujeito amante e a cidade

amada. Enquanto a transcendência nostálgica buscada por meio da memória em poemas como “S.O.S. em Babilônia” se dá com tristeza e amargura, a destes dois últimos poemas é uma espécie de ‘transcendência momentânea’ que se manifesta pelo prazer e a alegria, como celebração da vida e do amor entre o poeta e sua cidade-amada³. Em ambos os casos, entretanto, trata-se da busca de um conhecimento transcendental, no qual a palavra poética se transmuta no que Octavio Paz denomina *imagem*, realizando a comunhão entre homem e cosmo, palavra e coisa, conhecimento mágico que o Ocidente, racional e pragmático, relegou a atividades marginais como a poesia, que “é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isto é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer ‘deste’ ou ‘daquele’ esse ‘outro’ que é ele mesmo. O universo deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas.” (Paz, 2003, p. 50).

Sem dúvida há na nostalgia de “S.O.S. em Babilônia” uma recusa à experiência moderna da vida, o que implica numa clara resistência que se consubstancia na recordação lírica do passado, tornando o poema o lugar de uma experiência nostálgica (espaço da nostalgia) que se atualiza e se contrapõe ao mundo contemporâneo. Não é um retorno estético, pois se trata de um texto plenamente modernista, com versos livres e brancos, que incorpora o ritmo prosaico em versos de medida discrepantes, ora muito longos, ora curtos, recortados por enjambement e distribuídos menos em estrofes que em agrupamentos de linhas que, em três casos, têm apenas um verso. Além disso, as imagens e temas, embora remetam à cidade, ora descrevendo suas características contemporâneas, ora evocando sua antítese passada, são justapostos por um processo de montagem, no qual cada frase corresponde a uma “cena”: não há desenvolvimento linear no poema, seja de idéias ou imagens, o trabalho, aqui, é o da bricolagem. O resultado geral da peça, no plano sonoro e imagético, é a de um movimento descontínuo, irregular, conturbado e agonizante, o que remete tanto à cidade estrepitosa, quanto à subjetividade do eu lírico, desconfortável ante a cena urbana. A nostalgia deste poema e, de um modo geral, da obra do

³ Para finalizar a leitura de “O mapa”, a estrofe que se segue à visão onírica dos versos entre parêntesis é a maior do poema, em extensão e em fôlego e em contraposição ao espírito emotivo mas descritivo das anteriores, representa um mergulho (uma precipitação do eu lírico) afetivo do sujeito que chega a se confundir com a cidade, numa espécie de encontro amoroso em que amante e amada se unem, até a morte e, pelas reticências, depois dela (Cidade de meu andar / E talvez de meu repouso...), o que não deixa de ser uma espécie de tributo ao amor romântico, transfigurado, é claro.

poeta, não remete a estéticas antigas, mas à (re)construção de uma memória lírica que evoca o passado, mas com sensibilidade estética moderna, resultando na expressão paradoxal do que poderíamos denominar de ‘revolução para trás’, como Leminski define a revolta nostálgica de Mishima:

Mishima pertence a uma espécie particular de revoltados, encontrada entre os artistas: os revolucionários *para trás*, os utópicos nostálgicos. ‘Os artistas são as antenas da raça’ de Ezra Pound, sempre tem sido entendido num sentido futurista, ‘progressista’, pra frente. O que talvez seja um equívoco. Nem Pound era tão ‘progressista’ assim... Como não o eram Pessoa, Eliot, Yeats, Gottfried Benn, Guimarães Rosa, Drieu (...)

Mishima era um artista. E os artistas são particularmente sensíveis às alterações do meio ambiente.

O que não que não leva necessariamente a um triunfalismo futurista. Quem foi que disse que a felicidade se encontra *lá na frente*? O *progresso* (com que horror escrevemos esta palavra hoje!) é uma invenção da burguesia dos séculos XVIII e XIX, que sempre confundia avanço da Humanidade com a prosperidade dos (seus) negócios. [grifos do autor] (Leminski, 2001, p. 28)

Leminski toca aqui no aspecto fundamental desta resistência, que é o repúdio do artista ao mundo burguês e a opção pela memória que contrapõe valores e sensibilidade do passado ao progresso e ao futuro. Mas tal família poética, que Leminski aponta muito bem e na qual Quintana certamente se insere⁴, não é composta de artistas anacrônicos, mas de poetas que aproveitam e, não raro, realizam conquistas modernas na literatura. Trata-se de conquistas formais, como já foi visto em “S.O.S. em Babilônia”, mas é importante ressaltar que elas implicam também em perceptivas, ou seja, em modos de ver e viver o mundo que, no caso de “S.O.S...” é cinematográfica. O sujeito lírico sente o mundo de forma tradicional e lamenta, por isto, a sua inadequação ao contemporâneo, mas também há nele um modo de sentir plenamente moderno (irônico e fragmentário) que trabalha suas afecções em sentido contrário e no mesmo movimento de sua nostalgia idílica e metafísica.

Não bastasse a contradição já implicada na ‘revolução para trás’ que Quintana explora frequentemente em sua obra pela via da memória, seus poemas estabelecem, mais raramente, outra relação com a cidade moderna, que se dá não pela via da dor e da tristeza, mas do prazer e da alegria, como se viu no “No noturno citadino” e em “O mapa”. Este desejo de comunhão com

⁴ Além de Quintana, entre os poetas modernistas brasileiros podemos incluir nesta fecunda “família”, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes e, em uma de suas faces, Carlos Drummond de Andrade, para ficarmos apenas nos mais conhecidos.

a cidade implicaria num arrefecimento da resistência e numa adesão acrítica ao aqui e agora? A afirmação de um lirismo alegre e quase despojado de ironia em ambos os poemas faz crer que sim, mas se repararmos bem nas imagens que o poeta evoca em “O mapa” (as esquinas esquisitas e nuance de paredes) e na disposição do sujeito lírico de se deixar caminhar ao léu pela cidade amada, bem como a de passear com olhar pela noite, a “nêga toda acesa de letreiros” veremos que há, aqui, uma disposição próxima do *flâneur* de Walter Benjamin (1994, p. 35), que transforma a rua em morada e “entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes”, numa tendência à viagem pela urbe, descompromissado com o deslocamento meramente utilitário das pessoas. O sujeito, no caso desses poemas, quer flunar, perder-se na cidade, vagabundear por ela e a única necessidade que o move é o do caminho que não leva de um ponto a outro, de um objetivo a outro, mas passa entre todos os objetivos, visando apenas o próprio caminhar aleatório do vagabundo e a vivência poética que ele proporciona. Por isto o que ele persegue e valoriza são coisas aparentemente insignificantes para o homem médio, que não encontra tempo nem razão para lhes prestar atenção. Este desejo de viagem, de ver o mundo com os olhos ‘descomprometidos’ e cheios de estranhamento dos viajantes (o *flâneur* é um viajante na cidade) é explicitado no poema “Algumas variações sobre um mesmo tema”:

I

As vacas voam sempre devagar
porque elas gostam da paisagem.
Porque, para elas, o encanto único de uma viagem
é olhar, olhar...

II

Partir... tão bom! Mas para quê chegar?
(Quintana, 2005, p. 416-417)

Para quê ter um objetivo, uma meta, uma utilidade para viagem, pergunta-se o eu lírico. Esta apologia da inutilidade da viagem que é o poema, como diz o próximo verso, “o melhor de tudo é embarcarmos num poema”, mas também é a poesia, num sentido mais amplo, ou seja, a vivência lírica do mundo contemporâneo, esta apologia não implica numa adesão à experiência moderna em sua totalidade, mas na escolha de uma possibilidade, um aspecto seu, exatamente o mais desvalorizado e reprimido, a saber, a liberdade errática que o fim de todas as certezas, sintetizada

na morte de Deus contundentemente anunciada por Nietzsche, proporcionaria. Errância cuja sociedade moderna cuida de impedir, criando e impondo insistentemente chegadas (objetivos, necessidades, utilidades) ao movimento dos homens. A gratuidade e a alegria do prazer expressos nestes poemas optam pela inutilidade das ações, pelo gosto por coisas insignificantes, pela viagem sem finalidade que fundam um espaço de transe e sonho no real, radicalmente subjetivo e alheio à realidade social. Tal alheamento, no entanto, longe de se constituir como acríptico e não social, perfaz o caminho do afrontamento social exatamente por sua insistência em se afirmar como essencialmente lírico: “Essa exigência feita à lírica, todavia, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo, e imprime negativamente esse estado na formação lírica.” (Adorno, 1983, p. 194) Trata-se, portanto, da afirmação de um lirismo subjetivo que nega tacitamente o utilitarismo ao qual os homens são submetidos na sociedade contemporânea.

Enfim, ao mesmo tempo que a poesia de Quintana recorda, com tristeza e sentimento de perda, o passado de modo paradoxal⁵ numa espécie de revolução para trás, na qual a memória do passado é contraposta à experiência moderna que sufoca o sujeito, esta mesma poesia realiza, em algum momentos, uma fruição báquica (e órfica) do tempo presente que, se raramente explicita-se como crítica ou negativa, pelos elementos que seleciona e principalmente pelos que deixa de lado, constitui também uma resistência, desta vez pela via do prazer e da alegria⁶, ao que há de utilitarismo, cálculo e rotina na sociedade contemporânea. Em ambos os casos a revolta não se dá por meio de uma poesia explicitamente engajada e sua formação é antes intimista que coletiva, pois resulta da expressão lírica das tensões e acomodações do sujeito em sua relação com a sociedade moderna.

⁵ Pois a sensibilidade do eu lírico se revela, ao mesmo tempo nostálgica e moderna como se viu em “S.O.S. em Babilônia”.

⁶ Vale ressaltar que se a “revolução para trás” dialoga com um certo modernismo, do qual já falamos, esta resistência pelo prazer também constitui um veio modernista que encontra em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e em outra faceta de Drummond (que também tem sua face nostálgica) alguns de seus representantes brasileiros. Este veio transbordará os limites literários na segunda metade do século XX e vai se configurar na política de resistência da contracultura, particularmente do movimento hippie. Ainda nos limites da literatura nacional esta alegria aparentemente descompromissada será uma das principais características da poesia marginal da década de 70, que dialoga, por seu turno, com a experiência hippie — o poeta como vagabundo, o que não deixa de ser ainda uma recuperação da auto-proscrição voluntária do poeta romântico.

Bibliografia:

ADORNO, Theodor. “Lírica e sociedade”. In: BENJAMIM, Walter et al. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas II. Magia e técnica, arte e política*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*.

QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

YOKOZAWA, Solange Fuiza Cardoso. *A memória lírica de Mario Quintana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.