



PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, INOVAÇÃO E DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO
COORDENADORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

**Poética de Mario Quintana:
uma teoria recortada a partir do *Caderno H***

Daiane Pedroti Venturin

Caxias do Sul, 2010.

Daiane Pedroti Venturin

**Poética de Mario Quintana:
uma teoria recortada a partir do *Caderno H***

Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre.

Professora Orientadora: Dra. Lisana Bertussi

Caxias do Sul, 2010.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, pelo conhecimento partilhado, pela paciência, pelo incentivo, enfim, por ter-me guiado da melhor maneira possível durante todas as etapas desta pesquisa.

Aos meus familiares, pelo apoio incondicional e pela compreensão.

Ao meu namorado, pelo carinho e atenção, e por todas as ideias, sugestões e revisões ao longo deste estudo.

Aos meus colegas, pela companhia; especialmente à Juliana, ao Tales e à Tríssia, pela amizade e pela torcida.

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

Mario Quintana.

RESUMO

Críticos e poetas de todos os tempos, da Antiguidade à contemporaneidade, têm formulado teorias a respeito do fenômeno literário poético, com o intuito de compreendê-lo melhor e aperfeiçoá-lo. Mario Quintana não é um deles. O poeta alegreense é avesso a todo tipo de enquadramento e definição poética: não deixou estudos, artigos ou tratados que abordassem a poesia teoricamente. Por outro lado, como muitos poetas contemporâneos, Quintana trata do fenômeno poético ao longo de sua obra. O objetivo da presente pesquisa é recortar uma teoria poética quintaniana a partir de seus textos do *Caderno H*, obra singular do autor, que apresenta diversos elementos para se pensar a poesia. A construção dessa teoria faz-se possível através da comparação desses textos com os textos fundadores de teóricos selecionados por sua contribuição a esse respeito.

Palavras-chave: Mario Quintana. Caderno H. Poesia. Teoria da poesia. Literatura do Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

Critics and poets from ancient to contemporary times have formulated theories about the poetic literary phenomenon, in order to understand it better and improve it. Mario Quintana is not one of them. The poet, from the south of Brazil, disagrees on every kind of circumscription and definition for the poetry: he left no studies, articles or treatises about poetry. On the other hand, as many contemporary poets, Quintana deals with the poetic phenomenon throughout his composition. The objective of this research is to set up a Quintana's poetic theory over his texts from *Caderno H*, a remarkable book, which presents several factors to think about poetry. It's possible to configure this theory through the comparison of these texts with founding texts of philosophers, critics and poets, selected for their contribution in that regard.

Keywords: Mario Quintana. Caderno H. Poetry. Theory of poetry. Rio Grande do Sul's literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 MARIO QUINTANA: O HOMEM E O ESCRITOR.....	12
2.1 A TRAJETÓRIA DO HOMEM COMUM	12
2.2 HOMENAGENS A MARIO QUINTANA.....	18
2.3 O <i>CADERNO H</i>	21
2.4 QUINTANA POR SUA FORTUNA CRÍTICA	22
2.5 O POETA DE NENHUMA ESCOLA	26
3 QUESTÕES FUNDAMENTAIS DE TEORIA DA POESIA.....	30
3.1 PLATÃO E A ORIGEM DA TEORIA DA POESIA	30
3.2 A <i>POÉTICA</i> DE ARISTÓTELES E UMA NOVA CONCEPÇÃO DE POESIA	36
3.3 A <i>ARTE POÉTICA</i> DE HORÁCIO: VALORIZAÇÃO DO TRABALHO TÉCNICO.....	39
3.4 LONGINO E <i>O SUBLIME</i> : A INSPIRAÇÃO SOMADA À TÉCNICA	41
3.5 FRIEDRICH SCHLEGEL: A POESIA COMO ESPELHO DO MUNDO	45
3.6 COLERIDGE: A VALORIZAÇÃO DOS CLÁSSICOS E DA SIMPLICIDADE.....	46
3.7 HEGEL E A FANTASIA COMO BASE DA ARTE.....	47
3.8 A ARTE PELA ARTE DE EDGAR ALLAN POE	53
3.9 O PINTOR DA VIDA MODERNA: CHARLES BAUDELAIRE.....	54
3.10 PAUL VALÉRY E A RELAÇÃO ENTRE AUTOR, OBRA E LEITOR.....	58
3.11 A FUNÇÃO SOCIAL DA POESIA PARA T. S. ELIOT.....	63
3.12 EZRA POUND E SUA TEORIA POÉTICA PRESCRITIVA	67
3.13 CONSIDERAÇÕES	69
4 <i>CADERNO H</i>: UMA TEORIA SOBRE A POESIA.....	72
4.1 GÊNESE DA POESIA	72
4.1.1 Importância da inspiração e da técnica.....	72
4.1.2 Temática da poesia e o espaço da emoção e da razão	74
4.1.3 O papel da leitura dos clássicos.....	77
4.2 RELAÇÃO ENTRE POESIA E REALIDADE	79
4.3 RELAÇÃO COM O LEITOR	83
4.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRÍTICA	85
4.5 ESTILO E LINGUAGEM DA POESIA	88
4.6 QUEM DEVE ESCREVER VERSOS	96

4.7 CARTA A UM POETA: UMA SÍNTESE DA POÉTICA DE MARIO QUINTANA	97
5 CONCLUSÃO.....	103
REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

Desde que os antigos filósofos começaram a pensar a respeito da arte literária, o fenômeno poético tem sido objeto de estudos e discussões. Críticos e poetas de todos os tempos têm voltado suas atenções para a poesia, a fim de analisá-la e definir suas características. Ao longo dos anos, foram sendo construídas diferentes teorias poéticas, visto que as impressões e expectativas que cada estudioso tinha a respeito dessa arte eram diversas. O diálogo entre tais teóricos é constante, porque concordam em alguns aspectos e apresentam posições contrárias em outros, o que acaba por representar um rico debate que fornece elementos esclarecedores sobre a poesia.

Mario Quintana, como a maioria dos grandes poetas contemporâneos, frequentemente trata do fenômeno poético em sua obra. O presente estudo objetiva recortar uma teoria poética de Quintana, através de seus textos do *Caderno H*. Essa teoria pode ser construída a partir da produção do poeta, usando como instrumento teórico aspectos enfatizados nos textos fundadores da Teoria da poesia examinados. Posteriormente, será feita uma comparação entre as concepções desses estudiosos, que dialogam entre si, e a possível teoria recortada em Quintana.

Em 1943, o poeta gaúcho começou a escrever a seção *Do Caderno H*, na revista *Província de São Pedro*, e, a partir, de 1953, passou a publicá-la no *Correio do Povo*. Em 1973, editou o livro *Caderno H*, uma seleção daqueles pequenos poemas e crônicas publicados nos dois periódicos. A escolha dessa obra para essa dissertação deve-se ao fato de não conter apenas poemas, mas, sim, textos em prosa, notas e respostas a cartas recebidas, formando um conjunto de textos com muitos elementos para pensar a concepção de poesia e todas as questões relacionadas a ela. Pode-se, portanto, considerá-lo como a obra em que o poeta melhor demonstra o que pensa a respeito do fenômeno literário, envolvendo autor, obra e leitor.

Este trabalho examina duas questões: como Mario Quintana vê o fenômeno poético e com que teorias poéticas ele possivelmente dialoga. O intuito será descobrir como o poeta gaúcho constrói uma teoria poética própria, através dos textos do *Caderno H*. Com base nos elementos presentes nessa obra, será possível demonstrar os pontos de vista de Quintana a respeito da gênese da poesia (espaço da inspiração e da técnica e o papel da leitura dos clássicos) e da relação entre poesia e realidade, a importância que confere ao papel do leitor, sua opinião sobre a crítica literária e suas preferências no que tange ao estilo e à linguagem.

Para alcançar o objetivo do estudo, faz-se necessário analisar os posicionamentos de alguns textos fundadores selecionados de críticos, poetas e filósofos, que construíram teorias a respeito da poesia e que se destacaram por suas concepções em suas respectivas épocas; recortar os textos do *Caderno H* em que Mario Quintana trata do fenômeno poético; identificar o posicionamento desse poeta no que concerne à natureza da poesia, o trabalho do poeta e a recepção do leitor e observar em que medida esses textos de Quintana dialogam com as questões fundamentais levantadas pelos referidos teóricos da poesia.

A importância dessa inquirição reside no fato de qualquer interpretação acerca do legado de um poeta como Mario Quintana ser sempre um desafio válido, visto que ele é uma das figuras literárias mais conhecidas e respeitadas do Rio Grande do Sul, com uma obra poética única, em primeiro lugar, por seu estilo original e despretensioso de poetizar as coisas simples do cotidiano e de fazer poesia desvinculada de qualquer movimento literário; em segundo lugar, porque, desde a publicação de seu primeiro livro, em 1940, seus poemas mantêm-se atuais, sendo passados de geração a geração, com intensa circulação entre os leitores.

Inicialmente, para auxiliar na contextualização da presente pesquisa, é importante traçar uma breve biografia de Quintana, bem como relacionar, sinteticamente, a fortuna crítica de sua obra. Essa será a função do primeiro capítulo desta dissertação, intitulado *Mario Quintana: o homem e o escritor*, que apresenta a vida e a obra do poeta gaúcho, as homenagens com as quais foi agraciado ao longo de sua história, uma breve descrição do livro *Caderno H*, *corpus* deste estudo, uma sucinta revisão bibliográfica da fortuna crítica do poeta, bem como uma explanação sobre a relação entre Quintana, o modernismo e as demais escolas literárias e movimentos estéticos, aos quais ele sempre negou engajar-se, explicitamente.

O segundo capítulo, com o título de *Questões fundamentais de teoria da poesia*, é composto pelo recorte e síntese de alguns textos fundadores, que dão conta das concepções dos grandes estudiosos de cada época, desde a Grécia Antiga até os tempos modernos, a respeito das mesmas questões referentes à arte poética apreendidas na poesia quintaniana, ou seja: a gênese e a função da poesia, sua relação com a realidade, o papel do poeta e do leitor, a contribuição da crítica e outras possíveis considerações que envolvam o fenômeno poético, no que concerne a obra, autor e receptor. Desse capítulo fazem parte os textos fundadores dos seguintes autores, com os respectivos estudos¹: Platão, com os Livros III e X d'*A república*

¹ As datas que serão apresentadas entre parênteses aqui correspondem à data original da publicação de cada obra. Sobre aquelas que apresentam “s/d” não se tem tal informação. No segundo capítulo, serão utilizadas as datas de publicação das edições consultadas.

(s/d) e o diálogo *Ião* (s/d); Aristóteles, com sua *Poética* (s/d); Horácio, com *Arte Poética* (s/d); Longino com *Do sublime* (s/d); Friedrich Schlegel com *Fragmentos da revista Lyceum* (1797), *Fragmentos da revista Athenäum* (1798) e *Idéias* (1800); Samuel Taylor Coleridge, com *Biografia literária* (1817); Georg W. F. Hegel, com *Estética* (s/d); Edgar Allan Poe com *Carta a B* (1831) e *O princípio poético* (1850); Charles Baudelaire, com *O pintor da vida moderna* (1868); Paul Valéry com *Acerca do cemitério marinho* (1933), *Questões de poesia* (1935), *Primeira aula do curso de poética* (1938) e *Poesia e pensamento abstrato* (1939); T. S. Eliot, com *A função social da poesia* (1943), *Musicalidade da poesia* (1942) e *As três vozes da poesia* (1953); e Erza Pound, com *A arte da poesia* (1918).

O terceiro, intitulado *Caderno H: uma teoria sobre a poesia*, é o capítulo principal desse estudo, pois examina a obra *corpus*, a fim de recortar a teoria poética de Quintana. Tal teoria é construída através do diálogo com os textos fundadores, mostrando em que pontos concordam, quais posicionamentos são divergentes e em que medida o poeta sul-rio-grandense contribui para aprofundar as questões discutidas pelos teóricos, destacando-se, para isso, textos do *Caderno H* nos quais esboça suas opiniões e concepções acerca do fenômeno poético.

Mario Quintana não seguia tendências para sua criação poética e nunca aceitou enquadramentos de sua obra em qualquer movimento ou escola literária. Defendia que, para compreendê-lo, bastava ler seus poemas. Portanto, não deixou tratados, ensaios ou qualquer outro trabalho teórico que explicitasse suas motivações e concepções no que diz respeito à poesia. Esta pesquisa é, portanto, uma tentativa de desvelar suas concepções sobre o fenômeno literário poético, através da construção de uma teoria da poesia configurada pela obra *Caderno H*. Dessa forma, o estudo poderá contribuir para o conjunto de leituras feitas até o momento sobre a obra do “maior poeta moderno do Rio Grande” (MEYER, 2005, p. 47).

2 MARIO QUINTANA: O HOMEM E O ESCRITOR

2.1 A TRAJETÓRIA DO HOMEM COMUM

Em uma entrevista realizada em outubro de 1989, Giovanni Ricciardi² perguntou ao poeta: “Quem é Mario Quintana?”. A resposta deu-se através do exemplo: “Às vezes uma pessoa me encontra na rua e pergunta: ‘O senhor é que é o Mário Quintana?’, e eu respondo: ‘Às vezes.’ Porque há o Mario Quintana poeta e o Mario Quintana homem comum” (RICCIARDI, 1991, p. 11).

Segundo Armindo Trevisan (1996), auto-denominado amigo próximo, Mario de Miranda Quintana, o “homem comum” nasceu prematuramente em Alegrete, em 30 de julho de 1906. Era o terceiro filho do farmacêutico Celso de Oliveira Quintana e de Virgínia Palma de Miranda Quintana, e neto de dois médicos. Seus irmãos chamavam-se Marieta e Milton. O irmão mais novo se chamaria Celso, como o pai. Trevisan conta que o poeta foi alfabetizado cedo, aprendendo a ler aos seis anos de idade, como se observa abaixo:

Aprendeu a ler soletando as manchetes do *Correio do Povo*. Sua família possuía tradições culturais. O pai costumava ler poemas em voz alta nos serões domésticos [...]. A mãe, educada no Uruguai, deliciava-se com a sonoridade da língua espanhola em versos de poetas como José de Espronceda e Gustavo Adolfo Bécquer (TREVISAN, 1996, p. 16).

O amigo acrescenta que Quintana teria escrito os primeiros versos pelos seus oito anos de idade. Em entrevista concedida a Araken Távora³, em 28 de setembro de 1985, o poeta lembra que tanto os pais como os irmãos mais velhos gostavam de poesia, portanto, ele nunca teve a “clássica incompreensão da família, de que tanto se vangloriam alguns poetas” (TÁVORA, 1986, p. 24-25). Muito pelo contrário, foi o irmão Milton quem lhe iniciou na métrica poética.

² Em sua “nota introdutória”, Ricciardi conta que, desde 1986, vem encontrando narradores e poetas de todo o Brasil, e gravando entrevistas. Este é o segundo volume de entrevistas que publicou, com 23 autores. O primeiro foi em 1988, com 59 autores.

³ Távora gravou a entrevista em *videotape* para o *Projeto Encontro Mercado*, uma realização da Fundação Nacional Pró-Memória com o objetivo de fixar, através de documentários em *videocassette*, o perfil dos mais expressivos escritores brasileiros contemporâneos.

Quintana também afirmou a Ricciardi (1991) que as verdadeiras influências na sua formação foram Camões e a revista *O Tico-Tico*. Para Távora (1986), entretanto, o poeta explicou que o que ocorre, na verdade, não é uma “*influência*, mas sim *confluência*: a gente só gosta de quem se parece com a gente” (TÁVORA, 1986, p. 28, grifos do texto original), e os poetas que tiveram maior significado para ele foram António Nobre⁴ e Guillaume Apollinaire⁵.

Já adolescente, conforme Luís Augusto e Sérgio Luís Fischer (2006), Quintana vai morar em Porto Alegre para, em 1919, matricular-se no ginásio do Colégio Militar, como interno. Os autores destacam que o ensino em escola militar era o mais refinado da época. No entanto, o futuro poeta só se interessava por português, história e francês (então língua de cultura internacional, que só perderia seu lugar para o inglês depois da Segunda Guerra Mundial) e, por isso, foi reprovado nas demais disciplinas. Seus primeiros poemas foram publicados na revista dos alunos.

Aos 18 anos, emprega-se na Livraria do Globo, desempacotando livros estrangeiros. Como reprovasse nas outras disciplinas exatas, o pai, frustrado por não conseguir ter um filho “doutor” chama-o de volta para Alegrete, para trabalhar na farmácia. Quintana explicou para Ricciardi, que enxergava uma relação entre a profissão de farmacêutico e a maneira como alguns poetas e escritores cuidavam da forma. Observe-se:

Eu vejo que os poetas e os escritores que têm o máximo cuidado com a forma têm alguma relação com a profissão de meu pai: farmacêutico. Eu também fui farmacêutico. Como não queria estudar – fui reprovado no terceiro ano – meu pai me chamou para trabalhar na farmácia. Naquilo é preciso medir tudo de modo certinho [...]. É interessante observar: o Alberto de Oliveira, que foi Príncipe dos Poetas Brasileiros, era farmacêutico; o Carlos Drummond de Andrade era farmacêutico; todos esses tiveram o máximo cuidado com a forma, a precisão das doses, a dose certa [...]. Quanto aos prosadores, o nosso escritor que sempre teve cuidado com a forma era farmacêutico: o Erico Verissimo (RICCIARDI, 1991, p. 9).

Fischer e Fischer (2006) recordam que, em 1926, morre a mãe de Quintana, e no ano seguinte, seu pai. Sem outra alternativa, ele volta para a capital gaúcha, onde morará por toda sua vida. Emprega-se no jornal *O Estado do Rio Grande*, dirigido por Raul Pilla, um dos fundadores do Partido Libertador, do grupo dos chamados *maragatos*. Ainda segundo os autores:

⁴ António Nobre (1867-1900): poeta português simbolista e decadentista.

⁵ Guillaume Apollinaire (1880-1918): escritor e crítico de arte francês, defensor de vanguardas como o Cubismo e Surrealismo.

Na Porto Alegre desse tempo, o final da década de 1920, Mario tinha como companheiros de jornada estética gente muito interessante, como Augusto Meyer, poeta e crítico literário de grande cultura, Theodemiro Tostes, poeta que deixou memórias saborosas da vida provincial de sua juventude, Athos Damasceno Ferreira, poeta mas também romancista e ensaísta profundamente interessado no passado de Porto Alegre, Moysés Vellinho, ensaísta e historiador, Erico Verissimo, escritor com quem Mario terá vários pontos de contato ao longo da vida (FISCHER e FISCHER, 2006, p. 24).

Acrescentam, ainda, que, em 1930, Quintana começa a colaborar com a *Revista do Globo*, da editora de mesmo nome. Mas, no mesmo ano, com a Revolução de 30, “alista-se como voluntário no Sétimo Batalhão de Caçadores de Porto Alegre, ajudando Getúlio Vargas a derrubar Washington Luís e tomar o poder federal, amarrando, também ele, seu cavalo no obelisco carioca” (ZILBERMAN, 1988, p. 30). Seis meses depois, retorna a Porto Alegre, trabalhando como tradutor na Editora Globo, sob a direção de Erico Verissimo.

Segundo Fischer e Fischer (2006), em 1934, sai sua primeira tradução para a Editora Globo: o livro de contos *Palavras e sangue*, do italiano Giovanni Papini. Os autores destacam que seriam 32 títulos comprovadamente traduzidos, mas podem ter sido mais de cem, já que não era obrigatório constar o nome do tradutor da obra. Trevisan (1996), por sua vez, afirma terem sido um total de 138 títulos, de autores como Emil Ludwig, Lin Yutang, Charles Morgan, Balzac, Guy de Maupassant, Voltaire, André Gide, Virgínia Woolf, Aldous Huxley, Somerset Maughan, Joseph Conrad e Graham Green. Acrescenta, ainda, que “suas versões de Marcel Proust são unanimemente consideradas obras-primas” (TREVISAN, 1996, p. 21).

Em 1940, publica seu primeiro livro, reunindo 35 sonetos sob o título de *A rua dos cataventos*. De acordo com Fischer e Fischer (2006), esse livro não teve sucesso porque a crítica desmereceu a opção pelos sonetos, que eram vistos pelos modernistas como empecilho à expressão livre. Mas Quintana contou a Távora (1986) que a publicação dos sonetos foi apenas uma questão de escolha, porque ele já havia escrito nas mais diversas formas e estilos. Observe-se:

Naquele tempo, o soneto estava muito desmoralizado. Desde que comecei a escrever sempre fiz poemas de todo jeito, segundo a forma que fosse mais apropriada. Uns eram sonetos, outros eram canções, outros eram poemas francamente surrealistas, oníricos, outros eram quartetos. Então, achei que devia provar que o soneto era também um poema. Provei. “A Rua dos Cataventos” foi um bruto sucesso. Os críticos se enganaram pensando que eu tivesse feito uma evolução do soneto ao poema surrealista. Nada disso... Eu tinha vários livros prontos ao mesmo tempo. Apenas não misturei, porque gosto de conservar a unidade dos meus livros. Em todos os livros que publiquei depois, “Canções” (1946), “Sapato Florido” (1947), “Espelho Mágico” (1948), “O Aprendiz de Feiticeiro” (1950), havia poemas da época em que foi publicado “A Rua dos Cataventos”. O meu livro mais avançado, surrealista, “O Aprendiz de Feiticeiro”, é daquela época. Os críticos acham que eu evolui até chegar ao “Aprendiz”, que era a forma mais avançada de poesia naquela

época. Então disseram: “Finalmente ele foi conquistado por nós”. Nada disso. Eu já havia chegado antes deles... (TÁVORA, 1986, p. 38-40).

Ou seja, Quintana não havia escrito sonetos porque era um saudosista. Pelo contrário, ele já havia escrito de tudo um pouco e, por isso mesmo, acreditava que o soneto merecia um lugar na poesia. Fausto Cunha⁶, diferentemente dos críticos da época, encarou a ordem de publicação de Quintana como uma demonstração de senso de oportunidade e consciência crítica de seu próprio valor, pois, “publicá-lo depois do *Aprendiz*, ou mesmo das *Canções*, poderia significar um retrocesso formal. Não o publicar nunca, ou só aproveitar alguns sonetos, teria sido uma perda que felizmente não se concretizou” (CUNHA, 2005, p. 57).

Três anos mais tarde, começa a publicar *Do caderno H*, primeiro na revista *Província de São Pedro*, sob direção de Moysés Vellinho, e, entre 1953 e 1980, no *Correio do Povo*, que, nas palavras de Fischer e Fischer, será uma espécie de “lar” para o poeta (2006, p. 47).

O segundo livro, intitulado de *Canções*, veio em 1946, quando Quintana já estava com 40 anos. Na ótica dos autores, a literatura brasileira dessa época “desfrutava de uma condição invejável” (2006, p. 48). Isso porque vivia-se a geração de 30, com o romance de Erico Verissimo, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e outros; a poesia de Drummond, Bandeira, Cecília e Quintana; as crônicas de Rubem Braga e o teatro de Nelson Rodrigues.

Entre 1947 e 1953, Quintana publica cinco livros: *O batalhão das letras*, 1947, um longo poema infantil; *Sapato florido*, 1948, com poemas em prosa; *O aprendiz de feiticeiro*, 1950, com poemas de forma e verso livre; *Espelho mágico*, 1951, reunindo quartetos; e *Inéditos e esparsos*, 1953.

Trevisan comenta que *Sapato florido* foi um livro surpreendente de difícil classificação e afirma: “São textos variados, aparentemente sem nexos. Trata-se de uma poesia nova, a da prosa sem verso e sem rima, diversa da prosa-prosa” (1996, p. 27). O autor acredita, inclusive, que muitos de seus textos foram inspirados na poesia de Charles Baudelaire. Cunha concorda e classifica esse livro como “um dos mais interessantes de nossa literatura” (2005, p. 58), capaz de inscrever o poeta no realismo fantástico, uma “das linhas criadoras mais válidas do presente século” (Idem).

O aprendiz de feiticeiro (1950) também recebe elogios de Cunha, que o qualifica como “um dos maiores livros de poesia de nossa literatura contemporânea” (Idem) e que,

⁶ CUNHA, Fausto. Poesia e poética de Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 49-61. Publicado originalmente em *A leitura aberta: estudos de crítica literária*, Rio de Janeiro: Cátedra/ Instituto Nacional do Livro, 1978.

segundo Trevisan (1996), encantou os amigos Augusto Meyer, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

No ano seguinte, vem *Espelho mágico*. Para Fischer e Fischer, foi outro livro surpreendente, da mesma maneira que *A rua dos cataventos* porque tratava-se exclusivamente de quartetos com metro medido, “outra forma inusual e esquisita no cenário” (2006, p. 58), ou seja, não modernista.

A década seguinte, de 1960, foi paradoxal, segundo os autores, porque é quando Quintana não publica nenhum livro, mas ganha reconhecimento no centro do país, passando a ser visto como poeta maior, entre os nomes mais importantes do Brasil. Em 1962, é publicado *Poesias*, volume único com toda a produção poética realizada até então (exceto *O batalhão das letras*), pela Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura.

Quatro anos depois, sai a *Antologia poética*, pela Editora do Autor, no Rio de Janeiro, organizada por Rubem Braga e Paulo Mendes Campos. Os autores destacam que essa obra aumentou as luzes sobre Quintana. Esteve no Rio, a convite de Manuel Bandeira (a quem admirava e a recíproca era verdadeira), do qual recebe um poema⁷ em sessão na Academia Brasileira de Letras.

A respeito dessa associação, Fischer e Fischer (2006) lembram que, no final dos anos 70, Quintana quis uma vaga entre os *imortais*. Tentou três candidaturas, sendo derrotado, nas três vezes, por pessoas, talvez de menor mérito literário, na visão dos autores, mas certamente de maior trânsito político entre os acadêmicos, pois, segundo eles:

[...] todos sabemos que a eleição para a Academia depende fundamentalmente desse segundo aspecto: os candidatos, além de se inscreverem, precisam visitar os acadêmicos um a um, conversar, insinuar-se, enfim fazer aquele rapapé cortês – a que Mario nunca se submeteu, em época alguma (FISCHER e FISCHER, 2006, p. 79-80).

Os anos 70 são considerados pelos autores como de renovação. Em 1973, é publicado o *Caderno H*⁸, uma seleção daqueles pequenos poemas e crônicas publicados nos periódicos citados anteriormente. Outra novidade são os *Apontamentos de história sobrenatural*, de 1976, “poemas de grande maturidade existencial e uma seriedade filosófica que antes era mais rara” (FISCHER e FISCHER, 2006, p. 67).

⁷ Tal poema aparecerá no item 1.2 do presente capítulo, intitulado *Homenagens a Mario Quintana*.

⁸ O *Caderno H* também tem uma seção própria neste capítulo, o item 1.3, por representar o *corpus* do presente estudo.

A propósito de *Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), Trevisan (1996) destaca que não se trata apenas de mais um livro. É uma nova etapa na poesia quintaniana, não pelo estilo, mas pela temática. Além do toque humorístico e do lirismo, aparece uma dimensão erótica e uma visão mais metafísica da morte, “surge um Quintana que, em vez de franzir os lábios num sorriso mordaz, impregna o olhar de melancolia. É um Mario que, pela primeira vez, permite que apareça na sua obra certa angústia” (TREVISAN, 1996, p. 32).

Um ano depois, em 1977, publica outra reunião de poemas em prosa em *A vaca e o hipogrifo* e, em 1980, *Esconderijos do tempo*, “do mesmo nível dos *Apontamentos*” (Idem, p. 69). Sua carreira como autor de livros para crianças também ganha impulso, conforme os autores, com a reedição d’*O batalhão das letras* e o lançamento da coletânea *Lili inventa o mundo*, 1983, *O sapo amarelo*, 1984, e *Sapato furado*, 1994. Antes desses, seu maior sucesso infantil havia sido *Pé de pilão*, 1975, introduzido e saudado por Verissimo.

Armindo Trevisan (1996) pontua que, a partir de 1978, a poesia de Quintana ganha repercussão no exterior. O *Caderno H* é traduzido para o inglês por Maria da Glória Bordini e Diane Grosklaus, sob o título de *Chew me up slowly*. Em 1979, é publicado, em Buenos Aires, *Objetos Perdidos y Otros Poemas*, com versões de Estela dos Santos e introdução e notas de Santiago Kovadloff.

O amigo poeta também lembra que Quintana sempre viveu em pensões e hotéis, especialmente no antigo Hotel Majestic, entre 1967 e 1980. Em 1983, o prédio do hotel é tombado como patrimônio histórico do Estado do Rio Grande do Sul, transformado em Casa de Cultura Mario Quintana. O poeta ganha uma casa de cultura com seu nome, mas perde a morada fixa. Quem resolve o problema, segundo Fischer e Fischer (2006), é Paulo Roberto Falcão: o ex-jogador oferece-lhe um quarto de um hotel de sua propriedade.

A obra seguinte, *Baú de espantos*, de 1986, é uma reunião de poemas de sua juventude, alguns escritos antes de seus 20 anos, e outros inéditos. Um ano depois, *Da preguiça como método de trabalho* apresenta poemas em prosa e crônicas breves, semelhantes aos do *Caderno H*, na opinião dos autores. Também em 1987, publica *Preparativos de viagem*, um livro de poemas, seguido por *Porta giratória*, de 1988, com pequenos textos em prosa e uma entrevista concedida a Dante de Laytano em 1936. Outro livro de poemas é *A cor do invisível*, de 1989 e sua última obra em vida será *Velório sem defunto*, também de poemas, em 1990. Postumamente, em 2001, publica-se um livro com doze poemas acerca do tema da água, intitulado *Água: os últimos textos de Mario Quintana*.

Mario Quintana falece no dia 5 de maio de 1994, perto de completar 88 anos de vida e poesia.

2.2 HOMENAGENS A MARIO QUINTANA

Talvez a primeira homenagem oferecida a Mario Quintana tenha vindo em comemoração aos seus 60 anos de vida. Segundo Trevisan (1996), no dia 30 de julho de 1966, Paulo Mendes Campos divulgou, na revista *Manchete*, uma *Carta a Mario Quintana*⁹, no espaço de sua crônica. No início da “carta”, Campos declara: “Não venho dar os parabéns a ti, mas a mim e a todos os convivas de tua poesia” (2005, p. 71). Mais adiante, ele enumera aquilo que Quintana é capaz de transformar em “grande poesia”, ou seja:

Os objetos que te impressionam são comuns: a caneta com que escreves, os telhados, as tabuletas, a vitrine do brique. Teus animais são os próximos do homem: boi, cavalo. As sensações que te fazem pulsar são as mais cotidianas: como a de um gole d’água bebido no escuro. Os sons que te empolgam são os ritornelos de infância ou fundo suspiro que se some no ralo misterioso da pia. Os mitos que te assombam são os mais familiares: Anjo da Guarda, Menino Jesus, Frankenstein, Sindbad, Jack o Estripador, Lili, Tia Élide, o Major Pitaluga, o retrato do Marechal Deodoro proclamando a República (CAMPOS, 2005, p. 71).

Por fim, o autor declara orgulhar-se da poesia de Quintana e despede-se com um abraço. Nesse mesmo ano, Mario Quintana é agraciado com outra homenagem, em sessão na Academia Brasileira de Letras. Como já foi observado anteriormente, o poeta ganhou projeção nacional com o lançamento da sua *Antologia poética* em 1966. Por ocasião desse lançamento, o poeta foi ao Rio convidado por Manuel Bandeira. Em sessão na Academia, é saudado por Augusto Meyer e Manuel Bandeira, este com o poema intitulado simplesmente *A Mario Quintana*¹⁰, que segue:

Meu Quintana, os teus cantares
Não são, Quintana, cantares:
São, Quintana, quintanares.

Quinta-essência de cantares...
Insólitos, singulares...
Cantares? Não! Quintanares!

Quer livres, quer regulares,
Abrem sempre teus cantares

⁹ CAMPOS, Paulo Mendes. Carta a Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 71-72. Publicado originalmente em *O anjo bêbado*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1969.

¹⁰ BANDEIRA, Manuel. A Mario Quintana. QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 76-77.

Como flor de quintanares.

São cantigas sem esgares,
Onde as lágrimas são mares
De amor, os teus quintanares.

São feitos esses cantares
De um tudo-nada: ao falares,
Luzem estrelas e luares.

São para dizer em bares
Como em mansões seculares
Quintana, os teus quintanares.

Sim, em bares, onde os pares
Se beijam sem que repares
Que são casais exemplares.

E quer no pudor dos lares,
Que no horror dos lupanares,
Cheiram sempre teus cantares.

Ao ar dos ares,
Pois são simples, invulgares,
Quintana, os teus quintanares.
Por isso peço não pares,
Quintana, os teus cantares...
Perdão! Digo quintanares.

Segundo a cronologia¹¹ de sua vida organizada por Tania Franco Carvalhal (2005), além da homenagem dos poetas, em dezembro do mesmo ano, Quintana também recebe o Prêmio Fernando Chinaglia de Melhor Livro do Ano por esta *Antologia*.

Fischer e Fischer (2006) afirmam que outra homenagem recebida em forma de poema e que, talvez, tenha-lhe feito ainda mais feliz que a anterior, veio de sua poeta predileta, Cecília Meireles, que diz:

Quintanares¹²

O natal foi diferente
Porque o Menino Jesus
Disse à Senhora Sant'Ana:
"Vovozinha, eu já não gosto
Das canções de antigamente:
Cante as do Mário Quintana!"

¹¹ Cronologia organizada, segundo a própria autora, com base em: KANTER, Suzana. "Cronologia da vida e da obra de Mario Quintana". In: *Mario Quintana. Autores gaúchos* (n. 6). 7. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1997.

¹² MEIRELES, Cecília. Quintanares. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 80.

Viram-se então os anjinhos
De livro aberto nas mãos
Deslizar no ouro dos ares.
Estudaram nova solfa
Pelos celestes caminhos
E ensinaram quintanares.

Deixaram cair os versos
Que sabiam de cor
Pelos telhados das casas.
E o milagre das cantigas
Foi que até seres perversos
Amanheceram com asas.

Mas as homenagens não vieram apenas em forma de poesia. Carvalho (2005) lembra que, em 1967, ele recebe o título de *Cidadão Honorário de Porto Alegre*, conferido pela Câmara de Vereadores.

Oito anos mais tarde, o poeta é homenageado nas páginas de um de seus próprios livros. Trevisan (1996) recorda que, em 1975, Erico Verissimo escreve a introdução da coletânea de poemas infantis *Pé de Pilão* e, entre outras coisas, diz: “Descobri outro dia que o Quintana na verdade é um anjo disfarçado de homem. Às vezes, quando ele se descuida ao vestir o casaco, suas asas ficam de fora” (1996, p. 31).

Segundo Carvalho (2005), no ano seguinte, Quintana recebe a medalha *Negrinho do Pastoreio* do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, quando completa 70 anos. No dia 17 de julho de 1980, ganha o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra literária. Dois anos depois, em 29 de outubro, recebe o título de Doutor *Honoris Causa*, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E em 1986, é eleito Patrono da XXXIª Feira do Livro de Porto Alegre, quando completa 80 anos de idade.

Trevisan (1996) acrescenta que, em comemoração aos seus 80 anos, a Editora Globo publica uma coletânea com o título *80 Anos de Poesia*. Também inaugura-se a exposição *Quintana dos 8 aos 80 anos* no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Além disso, o poeta recebe mais dois títulos de Doutor *Honoris Causa* da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e da Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre (PUCRS). A Editora Globo também lança *Baú de Espantos* e, segundo o poeta e amigo, entre as muitas mensagens de congratulações que lhe são endereçadas, destaca-se a do cronista Rubem Braga, que diz: “Desde o seu primeiro livro, *A Rua dos Cataventos*, de 1940, Mario Quintana é um grande poeta nacional, dos mais genuínos que o Brasil já teve e tem. Seus 80 anos são uma festa para todo o país” (TREVISAN, 1996, p. 41).

Por fim, em 1989, ainda conforme Trevisan (1996), ele ainda recebe mais dois títulos Doutor *Honoris Causa*, pela Universidade Federal de Campinas (UNICAMP) e pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Evidentemente, Quintana foi agraciado com muitas outras homenagens – em poesia ou não –, seja em vida ou postumamente. Foram destacadas, aqui, aquelas que aparecem com mais frequência na obra de sua fortuna crítica.

2.3 O *CADERNO H*

O livro *Caderno H* foi lançado em 1973. Tratava-se de uma seleção dos pequenos textos que foram publicados desde 1943 em *Do Caderno H*, na revista *Província de São Pedro*, e, a partir de 1953 em *Caderno H*, no *Correio do Povo*. Segundo Fischer e Fischer (2006), Quintana uma vez explicou que o nome do caderno devia-se ao fato de que todas as coisas acabam sendo escritas na famosa “hora H”, de última hora. Os autores classificam essa afirmação como uma espécie de “auto-ironia, uma auto-depreciação: como se aqueles fragmentos de poesia em forma de prosa, aquelas frases que poderiam ser projetos para futuros poemas, aquelas pequenas narrativas tivessem um estatuto de minoridade, valessem pouco” (2006, p. 40).

Os autores também explicam que os textos do *Caderno H* são poemas e ao mesmo tempo crônicas, onde se pode encontrar o pensamento do poeta acerca de todas as coisas que lhe interessavam. E acrescentam:

Ali aparece sua total inapetência para com os críticos literários e de arte em geral, suas preferências de leitura – em poesia de língua portuguesa, Tomás Antônio Gonzaga, Casimiro de Abreu, Guilherme de Almeida, Cesário Verde e também Catulo da Paixão Cearense, autor da proverbial canção “Luar do sertão”, que todo mundo conhece, “Não há, ó gente, ó não, luar como este do sertão”; autores de outras línguas, Oscar Wilde, Ruben Darío, Laforgue, Verlaine, além de autores de novelas policiais, que ele devorava – e também suas recusas, suas antipatias de leitura, principalmente o francês Baudelaire, mas também Victor Hugo e Castro Alves, assim como o Concretismo (FISCHER e FISCHER, 2006, p. 65).

Além disso, é também esse o livro, segundo Fischer e Fischer (2006), que apresenta aquelas “frases e tiradas lapidares” como a que diz: “os verdadeiros analfabetos são os que

aprenderam a ler e não leem” (2006, p. 66). E é nessa obra que Porto Alegre ganha “corpo e alma” (Idem, p. 74). O poeta e crítico literário Gilberto Mendonça Teles¹³ ainda destaca que:

No *Caderno H* há de tudo: anotações líricas, pequenas narrativas, poemas, prosas poéticas, poema em prosa, crítica, epigrama, anedota, citações e, notadamente, o material mais importante para um estudo sobre a concepção poética e retórica de Mario Quintana. Aqui, sim, como se trata de quase setecentos textos (minitextos), existe uma grande quantidade de anotações que constituem uma excelente “documentação” para uma teoria da literatura, que muito tem a ver com o modernismo brasileiro (TELES, 1997, p. 30).

É por essa razão que o *Caderno H* foi escolhido como *corpus* do presente estudo, por ser o livro em que o poeta aborda o fenômeno poético de modo mais claro e direto.

2.4 QUINTANA POR SUA FORTUNA CRÍTICA

Antes de proceder-se a uma revisão bibliográfica da fortuna crítica de Mario Quintana é indispensável que se elabore uma seleção, haja vista a incontável quantidade de críticos e estudiosos que trataram do poeta alegretense. Aqui, será apresentada, resumidamente, a visão de sua fortuna crítica, apenas para fins de uma melhor compreensão do estudo posterior. A escolha dos estudiosos e citações deu-se através das afirmações que melhor representavam a opinião da maioria.

Inicialmente, é importante deixar claro que se pode considerar um desafio ser crítico de Mario Quintana, porque, como dizem Simone Pereira Schmidt e Márcia Helena Saldanha Barbosa¹⁴, “trata-se de comentar a poesia de um autor que soube rir, como poucos, da solenidade e da afetação de um certo tipo de crítica” (1997, p. 3).

Ivan Junqueira, presidente da Academia Brasileira de Letras entre 2004/2005, afirma que a crítica literária brasileira bem como a própria Academia, não deram o merecido valor ao poeta Mario Quintana. Observe-se:

¹³ TELES, Gilberto Mendonça. Para uma poética de Mario Quintana. In: SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 20-34.

¹⁴ SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. Para amadores de poesia. In: SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 20-34.

A crítica literária brasileira – às vezes estranha ao próprio conceito de crítica – jamais se ocupou como devia desse imenso poeta que é Mário Quintana. E não só a crítica assim se comportou, pois também a Academia Brasileira de Letras [...] lhe rejeitou por três vezes a admissão, uma admissão que não seria favor algum, mas apenas um ato de meridiana justiça e mínimo reconhecimento (JUNQUEIRA, 1984, p. 173).

Maria Virgínia Poli de Figueiredo (1976) acrescenta, ainda, que, no caso de Quintana, a primeira faculdade que o leitor crítico deve exercer é a da intuição, sentindo a obra e deixando-se seduzir pelo seu lirismo, antes de procurar entendê-la. Ela elucida que, como qualquer arte, a fruição precede a análise e aproxima-se da opinião de Quintana ao dizer que “desvendar a opacidade do poema significa destruí-lo” (FIGUEIREDO, 1976, p. 33).

Entre aqueles que se aventuraram a estudar Quintana está Tania Franco Carvalhal (2005), organizadora de sua poesia completa. A autora pontua ser possível identificar traços essenciais na poesia quintaniana, que a tornam inconfundível, mas que, muitas vezes, os críticos se equivocam em leituras superficiais como, por exemplo, ao atribuir *simplicidade* aos seus versos, ignorando seu amplo domínio da matéria poética.

Talvez esse equívoco se deva ao fato, sublinhado por Zilberman (1988), de Quintana apoiar-se na oralidade da fala, tanto em se tratando de vocabulário como de sintaxe, promovendo um diálogo imediato com o leitor. Fischer e Fischer (2006) assinalam que um modo de aproximar a escrita da fala é o uso de reticências e pontos de exclamação, de que o poeta usa abusivamente. Para os autores, “seu vocabulário é ao mesmo tempo variado e compreensível; suas imagens são elaboradas, mas acessíveis” (2006, p. 33).

Conforme Junqueira, deve-se somar o despojamento da linguagem, um poder de agressão e sugestão e um absoluto domínio da linguagem para se ter “um esboço de sua severa e altíssima arte” (1984, p. 175). Fischer e Fischer acrescentariam, aí, a ironia cortante do poeta, que teve sua vida “pontuada de pequenas e de grandes tiradas” (2006, p. 11). E Trevisan destaca que, além da presença do humor e da ironia, alguns textos são de um “lirismo depuradíssimo” (1996, p. 31).

Carvalhal (2005) mostra como a poesia quintaniana é densa e difícil lembrando de como o poeta consegue fazer conviver, ao mesmo tempo, “elementos tão contrários como a dor e o riso, o amargo e o humor, a vida real e o sobrenatural, na simultaneidade de passado e presente” (2005, p. 26). Figueiredo corrobora essa afirmação, declarando que “a mortalidade e a imortalidade, o temporal e o eterno, o finito e o infinito, o contingente e o absoluto, estão lado a lado em dois planos diferente, ligados pelo elo da arte, vivendo o mistério que envolve as coisas mais simples do cotidiano e da paisagem” (1976, p. 97).

Mas, no que tange à temática, os estudiosos concordam que o que transborda de sua poesia é a leitura do cotidiano, sua capacidade “de transformar as coisas rotineiras em poesia” (CARVALHAL, 2005, p. 26). Seus temas, de acordo com Figueiredo (1976), abrangem a mais vasta gama, incluindo:

[...] tempo, relógio, retrato, infância, adolescência, maturidade, nuvem, vento, movimento, saudade, esperança, morte, eternidade, Deus, espaço finito, cidade, esquina, rua, casa, bonde, fim de linha, transcendência, janela, lua, barco, sapato, condicionamento social, amor, amizade, progresso, crítica política, sociedade, tudo enfim que nas “lentas torturas da expressão” o poeta cantou (FIGUEIREDO, 1976, p. 96).

Maria da Glória Bordini¹⁵ acrescenta que seu universo poético também é muito próprio e pessoal: “as amadas impossíveis, as ruas e bares, os bairros, os grilos, as lilis, as marias, as adalginas, as velhas tias, para não falar naquele vago país de Trebizonda” (BORDINI, 1997, p. 8). Mas a autora esclarece que ele não se limita à simples representação. Tais temas estão impregnados de emoção, fazendo com que o leitor pense “no que há de incontestável, incomprável e incomparável no tu, esse outro ao qual eu me dirijo, que pode ser um ser humano, a natureza ou a civilização, tanto faz” (Idem).

Regina Zilberman elucida que, “adentrando no seu mundo interior e investigando a própria história – da infância à proximidade da morte –, o autor encontra um rico celeiro de onde retira seus motivos literários mais assiduamente utilizados” (1988, p. 42). Muitos de seus textos são, por isso, impregnados de suas recordações e vivências, e esse caráter pessoal torna-se uma das suas marcas.

É o que acontece com o tema da *cidade*, por exemplo, tão recorrente em sua obra. Fischer e Fischer (2006) lembram que é possível encontrar poemas, comentários, crônicas e lembranças da cidade em todos os seus livros, porém, não é a cidade progressista, mas a cidade pequena, que está morrendo, ou a cidade noturna e solitária, espaço de lembrança do passado. O tom é, assim, triste e melancólico. Ou romântico, na ótica de Carvalhal, que acrescenta que essa cidade de Quintana é a volta à infância, a busca de um “paraíso eleito, a cidade antiga de pequenas ruas sossegadas, dos bondes, um mundo que, preservado em certos cantos da cidade provinciana, na verdade não existe mais” (2005, p. 18).

Entretanto, apesar de sua aura nostálgica e romântica, quando precisa ser crítico, sua arma é o humor, segundo Zilberman (1988). É através dessa técnica que ele desafia

¹⁵ BORDINI, Maria da Glória. Imaginação moderna e intimidade com o leitor. In: SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 7-13.

instituições, costumes e comportamentos. Da mesma maneira, ele despe a conotação séria de temas como a morte e o transcurso do tempo, com sentenças que provocam o riso.

Conforme Paulo Rónai¹⁶, “por trás do chiste, [há] toda uma visão anti convencional do mundo” (2005, p. 65). Essa visão pode ser chocante ou absurda, segundo o autor, mas sempre revela aspectos das coisas e dos seres que, depois, fazem com que nos perguntemos como é possível não termos descoberto sozinhos. “Mario Quintana oferece-nos, em suma, com um piscar de olhos malicioso, um manual risonho da desilusão, um prontuário do ceticismo que não fere a ninguém” (RÓNAI, 2005, p. 66).

Carvalho (2005) sublinha, ainda, que há mais um último elemento fundamental da poesia quintaniana além desses citados anteriormente: a consciência poética. Para a autora, a reflexão sobre o fazer poético, a natureza da poesia e a função do poeta está presente desde *A rua dos cataventos*. Esse é o objetivo chave do presente estudo, que será trabalhado via *Caderno H*.

Por fim, é importante ressaltar que um dos trabalhos da crítica é analisar quais as influências perceptíveis na obra de cada escritor, tarefa essa tão rejeitada por Mario Quintana. De qualquer maneira, sua fortuna crítica buscou entender que escritores haviam deixado suas marcas na poesia quintaniana, quais eram as suas “confluências”, como ele mesmo defendeu, em citação feita anteriormente.

Para Carvalho (2005), há na obra de Quintana a clara presença do diálogo com António Nobre¹⁷, Camões¹⁸, Cesário Verde¹⁹, Verlaine²⁰, Baudelaire²¹, Apollinaire²² e Mallarmé²³. Entre os contemporâneos, destacam-se Augusto Meyer, Drummond e Manuel Bandeira. Zília Mara Pastorelli Scarpari²⁴, Doutora em Língua e Literatura Francesas pela

¹⁶ RÓNAI, Paulo. O mundo redefinido. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.p. 65-67. Publicado originalmente no *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 mar. 1974. Caderno de Sábado.

¹⁷ António Nobre (1867-1900): poeta português simbolista e decadentista.

¹⁸ Luís Vaz de Camões (1524-1580): autor de *Os Lusíadas* e considerado por muitos como o maior poeta de língua portuguesa.

¹⁹ Cesário Verde (1855-1886): poeta português realista e impressionista.

²⁰ Paul Verlaine (1844-1896): poeta simbolista francês.

²¹ Charles Baudelaire (1821-1867): poeta e teórico da arte francês. Considerado simbolista, embora tenha se relacionado com diversas escolas artísticas.

²² Guillaume Apollinaire (1880-1918): escritor e crítico de arte francês, defensor de vanguardas como o Cubismo e Surrealismo.

²³ Stéphane Mallarmé (1842-1898): poeta e crítico literário francês. Poeta simbolista e um dos precursores da poesia concreta.

²⁴ SCARPARI, Zília Mara Pastorelli. Presença da literatura francesa. In: SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 72-93.

UFRJ, também repara em diversas referências à cultura francesa em sua produção, o que não é surpresa, dada a sua formação. Quintana lia francês desde muito jovem, pois aprendeu a língua em casa. Segundo Trevisan (1996), o pai do poeta foi conspirador da Revolução de 23 e falava em francês em casa para que os criados não entendessem nada. A literatura francesa que influencia seu texto, de acordo com Scarpari (1997), é a do século XIX, mais próxima dele, como Flaubert, Maupassant, Anatole France, Sainte-Beuve, Saint-Simon, parnasianos e simbolistas.

2.5 O POETA DE NENHUMA ESCOLA

Enquadrar Mario Quintana em uma escola poética ou movimento estético é tarefa complicada e pouquíssimos críticos se aventuraram a isso. O próprio poeta esquivava-se de qualquer definição ou classificação. Diz ele, nas páginas do *Caderno H*: “A minha escola poética? Não frequento nenhuma. / Fui sempre um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho... Tão bom!” (2005, p. 267).

Guilhermino César²⁵ concorda que não se deva “constranger um poeta dentro de esquemas muito rígidos” (2005, p. 62). Ele afirma que percebe quão difícil é a missão do crítico diante da *Antologia poética* de Quintana, que impede qualquer possibilidade de classificação. Maria Virgínia Poli de Figueiredo corrobora essa ideia ao dizer que “aprisionar quinatanares a esquemas é missão impossível” (1976, p. 95). Mas acredita que se possa considerá-lo um poeta da modernidade pela linguagem simples, coloquial e cotidiana, e também por refletir acerca do fenômeno poético, uma temática moderna. Talvez a autora não tenha utilizado o termo *modernista* pelas razões de que fala o escritor e crítico literário Fábio Lucas²⁶. Observe-se:

Quem frequenta a produção do poeta gaúcho sabe que as suas composições não guardam rigoroso compromisso com a estética do Modernismo. Muitas se apresentam modernas sem serem modernistas. Não obstante ter estreado em 1940, com *A Rua dos Cataventos*, não se sentiu bloqueado no gosto pelos versos medidos

²⁵ CÉSAR, Guilhermino. À deriva, com o poeta Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 62-64. Publicado originalmente no *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 set. 1966. Caderno de Sábado.

²⁶ LUCAS, Fábio. Simplicidade e elevação. In: SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 14-19.

e pelas rimas engenhosas. Nem se tornou um experimentalista descontrolado (LUCAS, 1997, p. 14).

Para entender por que Quintana pode ser um poeta moderno sem ser modernista, faz-se necessário compreender o Modernismo no Rio Grande do Sul, à época da publicação de seu primeiro livro. Segundo Fischer e Fischer (2006), o grupo de modernistas gaúchos praticavam uma literatura renovadora e com algumas ousadias formais, mas de maneira muito menos agressiva que os paulistas de 1922. Os autores explicam que havia vários motivos para isso, sobretudo dois: primeiro que “Porto Alegre, ainda que estivesse passando por um processo de modernização [...] não conhecia a voracidade e a velocidade das transformações que aconteciam na capital paulista” (FISCHER e FISCHER, 2006, p. 24); segundo, porque, diferentemente do Rio e de São Paulo, aqui a poesia simbolista deixou marcas nas novas gerações e certamente influenciou a maneira de Quintana escrever, por exemplo. Observe-se:

Enquanto no Rio, entre 1880 e 1930, a moda era a rígida poesia parnasiana – cujos protagonistas eram Olavo Bilac e Alberto de Oliveira, entre outros –, e em São Paulo no mesmo período de fato quase não havia poetas significativos – salvo poetas como Francisca Júlia e Vicente de Carvalho, que nunca foram realmente figuras dominadoras –, Porto Alegre contou com uma gente interessantíssima praticando a moda simbolista. Gente que começa com Marcelo Gama, passa por Álvaro Moreyra, João Pinto da Silva, Felipe de Oliveira, mais Alceu Wamosy e algum outro, e alcança uma finíssima figura como Eduardo Guimaraens. Gente que produziu uma obra significativa que, de alguma maneira, é uma tradução do modo de pensar sulino no campo da poesia, o qual por sua vez tem muito a ver com o estilo de fazer e ler literatura tal como se pratica no mundo do Prata (Montevideu e Buenos Aires, exemplarmente) (FISCHER e FISCHER, 2006, p. 26.)

Augusto Meyer²⁷ (2005) acrescenta que, em 1924 e 1925, no Rio Grande do Sul, ainda se liam poetas europeus como Apollinaire, Aragon, Cendrars, Max Jacobs, Salmon, Govoni, Folgore, Palazzeschi etc., enquanto, no centro do país, acentuava-se uma preocupação nativista ou brasileiroista, algo que, de certo modo, já existia no Regionalismo do sul.

Por outro lado, segundo Regina Zilberman (1988), havia uma geração de intelectuais gaúchos promovendo mudanças na literatura, composto por Augusto Meyer, Athos Damasceno Ferreira, Theodemiro Tostes, Moysés Vellinho, entre outros, que incorporavam a estética da modernidade preservando os laços com o passado e com a literatura precedente. Todos esses eram poetas, críticos e amigos de Quintana.

²⁷ MEYER, Augusto. O “fenômeno Quintana”. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 45-48. Publicado originalmente no *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1951.

Contudo, conforme Fausto Cunha, não se pode considerar o poeta “como um ingênuo ou um retardatário em relação ao Modernismo de 22” (2005, p. 50). O autor explica que alguns críticos cometeram esse equívoco em razão de Quintana ter publicado seu primeiro livro com 35 sonetos. Mas, “vinte anos depois da Semana de Arte Moderna, a receptividade da província aos sonetos à antiga era ainda muito maior do que a dispensada ao Modernismo, que permanecia de fora dos livros escolares e só era ensinado por professores mais avançados” (Idem). Isso quer dizer, segundo Cunha (2005), que, se para a crítica era desprezível um livro de sonetos, para o público ainda era muito bem-vindo.

Além disso, ainda na ótica de Cunha (2005), os críticos desatentos não percebiam a liberdade a que se permitia o sonetista. O autor cita como exemplo Álvaro Lins, que classificou o poeta como “indiferente ao que se passou, entre nós, de 1922 para cá”, com uma poesia “simples, limitada, repetida, como os próprios decassílabos de seus sonetos” (2005, p. 52). Para Cunha, a visão de Lins era “extremamente superficial” e “havia diversos erros de informação, detonando uma leitura impaciente e incrédula” (2005, p. 53), já que a linguagem e metrificacão de Quintana nada têm de tradicional. O autor finaliza afirmando que a continuacão de sua obra vai provar que o poeta seguia a linha de Cecília, Guilherme, Bandeira, Meyer e Drummond. Fischer e Fischer (2006) concordam. E esclarecem que, porque o poeta veio a público com sonetos, houve quem quisesse enquadrá-lo na Geraçãõ de 45, formalista, rígida e anti-modernista. Mas, para os autores, ele pertence à segunda geraçãõ.

Zilberman ressalta que Quintana gostava de experimentar e não se rendeu a nenhuma tradiçãõ ou vanguarda, “serviu a todos os senhores da forma, sem depender de nenhum” (1988, p. 41), e incorporou em sua poesia o humor, a coloquialidade da linguagem e a brevidade do texto, fatores básicos da modernidade. Maria da Glória Bordini (1997) concorda com a opiniãõ da autora. Ela assinala que o poeta foi surrealista em *O Aprendiz de Feiticeiro*, simbolista nas *Canções*, fez prosa poética em *Sapato Florido* e poesia aforismática nos quartetos de *Espelho Mágico*, mas sem esquecer, por isso, as formas fixas clássicas e modernas. Além disso, misturou códigos e costumes, nas publicações posteriores, como *Apontamentos de História Sobrenatural*, *Esconderijos do Tempo*, e *Baú de Espantos*.

Por tudo isso, para Bordini, Quintana é “um modernista exemplar, pela vontade de espantar os burgueses, pela quebra de expectativas de estilos de época, mas principalmente pela representaçãõ que empreende de um mundo à margem daquele em que vivia, pelas vias laterais que toma nesse mundo vivido por todos” (1997, p. 11). Ele seria, portanto, um de nossos modernos, identificado, dentre os outros, pelo “tom de intimidade com o leitor, como se ambos, meninos travessos, se acumpliciassem numa mesma aventura: a de explorar as

lateralidades desse nosso mundo comum, percorrendo os caminhos desprezados” (Idem, p. 12).

Apesar de todo o esforço da crítica para compreender a poesia quintaniana, é importante lembrar a opinião do poeta, apresentada no início deste subcapítulo, para quem “pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua” (2005, p. 248). Conforme Quintana, por fim, “o que há de mais triste nesses poetas de equipe é que eles naufragam todos ao mesmo tempo” (Idem, p. 268).

3 QUESTÕES FUNDAMENTAIS DE TEORIA POÉTICA

3.1 PLATÃO E A ORIGEM DA TEORIA DA POESIA

Platão (427 a.C – 347 a.C) foi o primeiro filósofo a estabelecer uma espécie de teoria da poesia, e fez isso em uma época em que esse conceito não era delimitado como hoje. Ela estava vinculada a outras artes, como a música e o teatro. Até porque, na Grécia Antiga, a poesia chegava ao público através dos rapsodos, intérpretes que declamavam os textos poéticos para uma plateia, como no teatro. Logo, o público não era composto por leitores e, sim, por espectadores.

Os três textos teóricos de Platão sobre a poesia são os *Livros III e X d'A república* e o diálogo *Ião*. No primeiro, ele defende que a temática da poesia evite a lamentação, a falta de decoro e a baixeza de caráter. O segundo apresenta um diálogo imaginário entre Sócrates e Glauco, irmão de Platão, cujas questões centrais são a relação entre poesia e realidade e o sentimentalismo da poesia, considerado pernicioso. O último traz um diálogo entre Sócrates e o rapsodo Ião e trata, sobretudo, da inspiração como elemento da gênese da poesia.

No *Livro III d'A república*, Platão inicia seus apontamentos criticando a emoção como tema da poesia. Ele afirma que homens célebres não podem aparecer nos poemas lamentando-se ou gemendo. Em sua ótica, essas ações cabem apenas às mulheres que não tiverem mérito e aos homens covardes. Da mesma forma, os deuses também não devem ser representados em meio a lamentações. O filósofo justifica que os jovens, ao vislumbrarem seus deuses e heróis sucumbindo à dor, podem acabar por sentir-se livres para entoar lamentos por qualquer pequeno sofrimento, sem se envergonharem disso, atitude que não é aceitável entre homens que servem ao Estado. O teórico acrescenta que o riso também é uma atitude negativa, portanto, homens dignos e deuses também não podem ser representados “sob a ação do riso” (*Livro III*, p. 107)²⁸.

Segundo Platão (*Livro III*), nos poemas, os deuses e heróis também não podem causar o mal, para evitar que os jovens acreditem que o mal é produto divino e que homens comuns podem ser melhores que heróis. Se os jovens ficarem com essa ideia errada, cada um poderá

²⁸ As citações de Platão recortadas dos livros III e X d'A *república* serão identificadas pelo nome do livro, já que a obra consultada não tem data de publicação.

arranjar desculpas para suas maldades, com o argumento de que, se nem deuses e heróis são totalmente bons, homens comuns tampouco precisam sê-lo.

O filósofo destaca, ainda, que poetas e prosadores criam visões absurdas sobre os homens: “que muitas pessoas injustas são felizes, e desgraçadas as justas, e que é vantajoso cometer injustiças, se não forem descobertas, que a justiça é um bem nos outros, mas nociva para o próprio” (PLATÃO, *Livro III*, p. 114-115). Sugere, então, que essas circunstâncias nunca sejam cantadas ou narradas.

De acordo com o filósofo, as narrativas poéticas são produzidas através da imitação. Sob sua perspectiva, os “guardiões” do Estado não devem imitar as coisas, mas “se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie. Mas a baixeza, não devem praticá-la, nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade” (PLATÃO, *Livro III*, p. 120-121). Ele explica que, se o homem perseverar nas imitações, elas transformam-se em hábito e passam a fazer parte da sua natureza. O risco, portanto está não só em imitar, o que Platão (*Livro III*) condena, mas imitar atitudes inaceitáveis.

O teórico aceita que o poeta fale sobre o homem moderado, que imite ações grandiosas e positivas para o Estado, mas critica o orador medíocre que se dispõe a imitar qualquer coisa, até o que é indigno. Sua posição pode ser traduzida pelo segmento a seguir:

O homem que julgo moderado, quando, na sua narrativa, chegar a ocasião de contar um dito ou feito de uma pessoa de bem, quererá exprimir-se como se fosse o próprio, e não se envergonhará dessa imitação, sobretudo ao reproduzir atos de firmeza e bom senso do homem de bem; querê-lo-á em menos coisas e em menor grau, quando essa pessoa tiver tergiversado, devido à doença ou à paixão, ou mesmo à embriaguez ou qualquer outro acidente. Quando, porém, se tratar de algum exemplo indigno dele, não quererá copiá-lo afanosamente quem lhe é inferior, a não ser ao de leve, quando ele tiver praticado algum ato honesto; e, mesmo assim, sentir-se-á envergonhado, ao mesmo tempo por não ter prática de imitar seres dessa espécie e por se aborrecer de se modelar e de se formar sobre um tipo de gente que lhe é inferior, desprezando-o no seu espírito, a não ser como entretenimento (PLATÃO, *Livro III*, p. 122-123).

Por fim, o filósofo sublinha que os guardiões perfeitos devem tomar cuidado com seus inimigos externos e internos, deduzindo então, que o inimigo *interno* de um guardião sejam as suas emoções. A fim de alcançar tais “guardiões perfeitos”, ele só admite, dentro do Estado, poetas que versem a respeito do caráter bom e evitem o vício, a baixeza e o indecoro. O mesmo é verdadeiro no que tange aos demais artistas. Conclui, através desta pergunta retórica:

Devemos mas é procurar aqueles dentre os artistas cuja boa natureza habilitou a seguir os vestígios da natureza do belo e do perfeito, a fim de que os jovens, tal como os habitantes de um lugar saudável, tirem proveito de tudo, de onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de outras belas, como uma brisa salutar de regiões sadias, que logo desde a infância, insensivelmente, os tenha levado a imitar, a apreciar e a estar de harmonia com a razão formosa? (PLATÃO, *Livro III*, p. 132-133).

Na ótica de Platão (*Livro X*), a poesia não é válida, porque está muito longe do real. No *Livro X d'A república*, com o intuito de chegar até esse posicionamento, o filósofo elabora toda uma discussão entre Sócrates e Glauco, usando como exemplo a metáfora de um espelho e dizendo: “Toma de um espelho e volta-o em todas as direções: farás, num ápice, o sol, todos os corpos celestes, a terra, a ti mesmo, os outros animais, as plantas, as obras, tudo enfim o que dissemos” (PLATÃO, *Livro X*, p. 413). Sua intenção é perguntar se com esse procedimento se alcança o real. Glauco, então, responde que seriam apenas aparências do real, como Platão deseja provar que é a arte.

A seguir, diz que é isso o que faz um pintor, exemplificando tal ideia utilizando um leito. Nessa perspectiva, o carpinteiro, um artífice do leito, é mais eficiente, porque põe em prática um modelo de leito baseado no real e o papel do pintor se resume a um imitador desse leito. A conclusão é de que o imitador – seja ele um pintor ou um poeta – está afastado da natureza, visto que imita a aparência e não a realidade. Logo, tudo o que a arte produz não passa de “fantasmas” e Platão (*Livro X*) a considera como imitação enganadora da realidade.

Outro questionamento levantado pelo autor é que o poeta poetiza facilmente sobre diversos assuntos, já que tudo que ele compõe não passa de simulacros. A pergunta, nesse momento do texto, é se existe “algo de sólido” em suas obras, isto é, se os poetas “entendem das matérias sobre as quais o comum dos homens pensa que escreveram bem” (PLATÃO, *Livro X*, p. 417). Tal dúvida é dirigida à obra de Homero que, em sua poesia, fala sobre guerras, Estados e exércitos, sem ter conhecimento a respeito de tais assuntos, conforme Platão (*Livro X*) exigiria do poeta. Isso pode ser visto no segmento abaixo:

Mas, quando Homero se propõe falar-nos de assuntos de tanta relevância e beleza, tais como a guerra, a direção dos exércitos, a administração dos Estados, a educação do homem, é por certo justo que o interroguemos e digamos: “Amado Homero, se não és um artífice distante três graus da verdade, incapaz de fazer senão fantasmas de virtude (porque tal é a definição que fizemos do imitador); se és um artífice se segunda ordem, capaz de conhecer o que pode tornar melhores ou piores os Estados, dize-nos: que Estado te deve a reforma de seu governo, como o deveu a Lacedemônia a Licurgo, como muitos Estados, grandes e pequenos, o deveram a outros? Que país fala de ti como de sábio legislador e se glorifica dos serviços que lhe prestaste? A Itália e a Sicília tiveram um Carondas; tivemos, os atenienses, a Solon. Tu, porém, que povo te reconhece por legislador?” (PLATÃO, *Livro X*, p. 418).

Homero não teria sido o responsável por nenhuma guerra, não dirigiu nenhum exército, não administrou Estado algum. Então, se suas palavras são somente imitações, o poeta jamais vai chegar à realidade. O filósofo segue explicando que o prestígio da poesia é tão grande que ela acaba por enganar os homens comuns, por isso é perigosa. Através de um discurso harmônico, com belas palavras e expressões, os ouvintes são persuadidos a acreditar que aquele poeta que “fale do ofício de sapateiro, ou trate de guerra e outros assuntos quaisquer” (Idem, p. 419) conhece o objeto de seus poemas perfeitamente. Veja-se que Platão (*Livro X*) não considera a imaginação e a ficcionalidade como elementos importantes da poesia.

Assim, na sua perspectiva, como percebe-se, o “imitador” não conhece nada além da aparência dos objetos e, portanto, está muito longe da realidade. Além disso, ele não tem conhecimento sobre os assuntos que aborda. O “imitador” deve, pois, “estar bem versado no conhecimento das coisas que se propõe a imitar” (Idem, p. 422). O filósofo sintetiza então:

Creio, pois, que havemos suficientemente demonstrado duas coisas: primeiramente, que nenhum imitador tem senão um conhecimento muito superficial do que imita, que sua arte nada tem de sério, e não passa de um brinquedo de crianças; segundo, que todos os que se dedicam à poesia dramática, quer componham versos jâmbicos, ou heróicos, são imitadores até onde se pode ser (PLATÃO, *Livro X*, p. 423).

Outro ponto criticado por Platão (*Livro X*) é que a poesia é perniciosa, porque desestabiliza o caráter do homem, que deve ser sóbrio e tranquilo em qualquer circunstância. Na visão do autor, o poeta, para ser bem recebido pelo público, busca agradar a plateia e, dessa forma, imita pessoas apaixonadas, o que lhe é mais fácil. Ao fazê-lo, ele tira o homem daquele estado de sobriedade e tranquilidade que todo cidadão racional deve seguir. Desse modo, a poesia não é bem-vinda no Estado ideal, porque fala das emoções no lugar da razão e é capaz de “corromper o ânimo dos mais sábios” (Idem, p. 428), como se pode ver no fragmento abaixo:

E também se lhe assemelha pelo fato de trabalhar com a mira em agradar a parte frívola da alma, sem fazer caso do que há nela de melhor. Portanto, com razão lhe recusamos entrada em um Estado que se deve governar por leis sábias; porque desperta e agita esta parte da alma e, fortalecendo-a, destrói o império da razão (PLATÃO, *Livro X*, p. 428).

Como se observa, os homens devem estar sempre firmes e serenos, posicionamento defendido anteriormente também, no *Livro III*. As queixas e lamúrias dos heróis dos poemas não são adequadas aos homens de bem, sendo aceitas apenas entre mulheres. Segundo Platão

(*Livro X*), o grande mal da poesia é que, depois de incitar a sensibilidade do público ao demonstrar o sofrimento alheio, é difícil para ele moderar os próprios sentimentos, quando necessário. O mesmo sucede com a comédia. O desejo de rir deve ser reprimido. Porém, ao fortalecer o curso do riso com a poesia cômica, o homem pode não conter o riso em momentos importantes, transformando-se em um “verdadeiro truão”.

Platão (*Livro X*) esclarece que a poesia produz no homem paixões que lhe causam prazer e dor, como o amor e a ira. Essas paixões influenciam suas ações, dominando-lhe a alma e deixando-o vicioso e infeliz. Enquanto que, se mantivesse tais paixões sob controle, seria melhor e mais feliz. Por isso, o filósofo tolera, somente, a poesia racional e útil, que serve ao Estado, impedindo que o prazer e a dor subjuguem a lei da razão. E declara: “não se hão de tolerar outras obras poéticas senão os hinos em louvor dos deuses e os elogios de homens ilustres” (PLATÃO, *Livro X*, p. 430).

No final do *Livro X*, o autor destaca que poesia e filosofia são dois pólos opostos e que essa oposição é muito antiga, e admite que

se a poesia imitativa, e que tem por objeto o deleite, puder provar com boas razões que não devemos excluí-la de um Estado bem governado, recebê-la-emos de braços abertos; porque não podemos dissimular a força e a doçura de seus encantos. Mas não nos é lícito trair a verdade onde quer que se apresente” (PLATÃO, *Livro X*, p. 431).

O teórico conclui dizendo que a poesia que não for útil ao Estado é “indigna” e não é séria, tampouco verdadeira. Na sua visão, todo homem que se preocupa em governar a própria alma deve se posicionar contra a poesia e ouvi-la com cuidado, observando todas as afirmações e questionamento apresentados.

Como já foi afirmado acima, o diálogo *Ião* apresenta, sobretudo, a reflexão de Platão (1980)²⁹ acerca da *inspiração*. Para chegar até o cerne dessa questão, o autor inicia pela atividade do rapsodo, afirmando que, visto que ele é um intérprete entre o poeta e os ouvintes, precisa ter o conhecimento exato do pensamento do poeta, para não se equivocar na interpretação e na declamação. Após uma breve discussão nesse sentido, Platão (1980) conclui que a interpretação do rapsodo resulta de uma “força divina”. Da mesma forma, os poetas compõem seus poemas quando estão “possuídos”. Observe-se o segmento a seguir:

Porque os verdadeiros poetas, os criadores das antigas epopeias, não compuseram seus belos poemas como técnicos, porém como inspirados e possuídos, o mesmo

²⁹ As citações referentes ao diálogo *Ião* serão identificadas pelo ano de publicação da obra consultada (1980).

acontecendo com os bons poetas líricos. Iguais nesse particular aos coribantes, que só dançam quando estão fora do juízo, do mesmo modo os poetas líricos ficam fora de si próprios ao comporem seus poemas; quando saturados de harmonia e de ritmo, mostram-se tomados de furor igual ao das bacantes, que só no estado de embriaguez característica colhem dos rios leite e mel, deixando de fazê-lo quando recuperam o juízo (PLATÃO, 1980, p. 228).

De acordo com o filósofo, o poeta, então, só é capaz de compor quando encontra-se fora de seu juízo normal, quando está “saturado do deus”. Só ao atingir esse estado, é capaz de criar versos, pois ele não poetiza por sua capacidade artística pessoal, mas por inspiração divina. O argumento de Platão (1980) é o de que, se fosse o poeta o compositor do poema, ele poderia compor em qualquer gênero poético. Porém, porque o poema advém da inspiração dos deuses, cada poeta só consegue criar dentro de um determinado gênero, sendo medíocre nos demais. Em resumo, ao escreverem poemas, os poetas estão privados da razão. Observe-se: “essas belas poesias não são humanas nem feitas pelos homens, porém divinas e dos deuses, não passando os poetas de intérpretes dos deuses, pelos quais são individualmente possuídos” (PLATÃO, 1980, p. 229).

A partir dessa conclusão, o teórico acrescenta que, se o poeta está possuído ao compor, da mesma forma, o rapsodo também fica fora de seu juízo ao interpretar os poemas, porque não é razoável que ele se ponha a chorar ou sinta medo apenas por causa do conteúdo de um poema, quando está declamando entre amigos e não sofreu nenhum dano ou violência. Platão (1980) segue sua argumentação declarando que o intérprete produz esse mesmo efeito na maioria dos espectadores, que choram e se apavoram ao ouvir o rapsodo.

Por fim, o teórico retoma uma questão central do *Livro X d'A república*, pontuando que ninguém pode falar bem de coisas sobre as quais não tenha profundo conhecimento. “Assim, quem não possui determinada arte, não se acha em condições de julgar com acerto o que se diz ou faz em virtude dessa arte” (PLATÃO, 1980, p. 233). E finaliza dizendo que, se poetas e rapsodos conhecem tão bem a arte de um general, a ponto de acreditarem que podem compor e declamar poemas sobre o tema da guerra, deveriam, então, exercer as funções de generais e ajudar o Estado.

Compreende-se, assim, que Platão, em grande parte, desvaloriza a poesia e os poetas, ainda que seja ele o primeiro filósofo a estabelecer uma teoria poética. Considerando a poesia uma imitação enganadora da realidade, critica a emoção e o riso, pois seriam responsáveis pela desestabilização dos guardiões do Estado, os quais deveriam manter-se sempre sensatos e racionais. Platão também desqualifica a imaginação como elemento da poesia. Em sua ótica, o poeta, cujo trabalho é inválido porque não alcança o real, também erra ao se deixar seduzir

por assuntos que não domina. Além disso, caracteriza a inspiração como possessão divina. A poesia não é, portanto, mérito dos poetas. Ao contrário, ao escrever poemas, eles se encontram saturados de deus e privados da razão – algo inaceitável para quem considera a razão o principal elemento do Estado ideal. Por fim, desqualifica todo o tipo de poesia que não seja uma forma de servir aos propósitos do Estado.

3.2 A POÉTICA DE ARISTÓTELES E UMA NOVA CONCEPÇÃO DE POESIA

Em sua obra *Poética*, Aristóteles (384 a.C – 322 a.C) trata da concepção de poesia, dos tipos de poemas e de algumas questões referentes à produção poética, que, em sua ótica, merecem atenção, a fim de assegurar ao poema um bom resultado estético-ideológico. Nesse estudo, Aristóteles (2007) dialoga com seu mestre Platão, especialmente no que concerne à relação entre poesia e realidade.

Já de início, podemos observar que o filósofo enumera algumas espécies de poesia – a epopeia, o poema trágico, a comédia, o ditirambo e, ainda, a arte do flauteiro e a do citaredo – e considera todas “imitações” da realidade, pontuando que são diversas porque “imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma” (ARISTÓTELES, 2007, p. 19). Após, ele afirma que as imitações se produzem por ritmo, palavra e melodia. Ao que parece, a distinção entre os tipos de imitação se dá, então, por esses três elementos.

O teórico acredita que duas causas naturais dão origem à poesia: o fato de a imitação ser algo intrínseco ao homem desde a infância, pois esse adquire conhecimento por meio dela, e também o fato de que todo homem tem prazer em imitar. “Por serem naturais em nós a tendência para a imitação, a melodia e o ritmo – que os metros são parte dos ritmos é fato evidente – primitivamente, os mais bem dotados para eles, progredindo a pouco e pouco, fizeram nascer de suas improvisações a poesia” (ARISTÓTELES, 2007, p. 22).

A seguir, Aristóteles (2007) explica as diferentes imitações de acordo com o gênero poético – cômico, épico e trágico. Assim, na sua visão, uma das grandes diferenças entre tragédia e comédia é que a primeira imita os seres superiores, enquanto a segunda imita seres inferiores. Essa distinção reside no fato de o cômico ser uma “espécie do feio”: “A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor” (2007, p. 24). Veja-

se que o autor desconsidera o valor da comédia.

Já a diferença entre a tragédia e a poesia épica depende de outros fatores, posto que ambas imitam seres superiores. A distinção estaria no fato de que a poesia épica utiliza um metro uniforme, é narrativa e não tem uma duração delimitada, podendo ser muito extensa. A tragédia é a imitação de uma ação – da felicidade ou da desventura, por exemplo. Para isso, ela depende de pessoas agindo, mas não se limita à imitação delas. “Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações” (ARISTÓTELES, 2007, p. 25). No que tange à tragédia, o poema deve imitar ações que inspirem temor e pena, como explica o filósofo no fragmento abaixo:

[...] é claro que não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infelizes (isso não inspira temor nem pena, senão indignação); nem os refuges, do infortúnio à felicidade (isso é o que há de menos trágico; falta-lhe todo o necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena, nem temor); tampouco o indivíduo perverso em extremo tombando da felicidade no infortúnio; semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não inspiraria pena, nem temor [...]. Resta o herói em situação intermediária; é aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e de maldade [...] (ARISTÓTELES, 2007, p. 32).

Observemos que Aristóteles (2007) prefere o herói que não passa por situações extremas. Basta que o espectador tenha os sentimentos de temor e pena ao ouvir a estória, arrepiando-se com a sequência de acontecimentos.

Um dos pontos mais importantes da *Poética*, quando o autor trata de uma questão polêmica inclusive nos dias atuais: a relação entre poesia e realidade, contrariando seu mestre, Platão. Para o discípulo, “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (2007, p. 28). O teórico destaca que é nessa possibilidade que reside a maior diferença entre a poesia e as demais obras textuais, como podemos observar no trecho a seguir:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcibiades fez ou o que fizeram a ele (ARISTÓTELES, 2007, p. 28).

Fica claro, que, para o autor, relatar fatos particulares pertence à história enquanto à

poesia cabem os fatos possíveis de acontecerem, isto é, tudo aquilo que for verossímil, sem estar, necessariamente, ligado ao real. Conforme o teórico, o poeta é poeta por imitar. E, mesmo que seus poemas tratem de fatos reais, ele ainda será um criador. Aristóteles destaca que “o possível é crível” e isso serve, também, para os personagens, que não precisam existir ou ter existido, mas devem parecer com pessoas reais, “como no *Anteu* de Agatão; nesta, tanto a ação como as personagens são imaginárias; nem por isso agrada menos” (2007, p. 29).

É importante que as ações dos personagens inspirem crédito, “de modo que seja necessário ou provável que tal personagem diga ou faça tais coisas e necessário ou provável que tal fato se siga a tal outro” (Idem, p. 35). Em se tratando de tragédia, o filósofo lembra que os personagens devem ser seres melhores, superiores. Compara o poema com a pintura de um bom retratista, que reproduz a pessoa de forma semelhante, porém mais bela. Há casos, ainda, em que o personagem ou a ação deve ser representada da forma como parecer melhor. É o que acontece, por exemplo, quando se representam os deuses, de que não se sabe como são nem como deveriam ser.

Um ponto que deve ser sublinhado nessa discussão sobre a relação da poesia e o real é que, na visão de Aristóteles (2007), é melhor o impossível a um possível não convincente. Porém, ele ressalta que, se o objetivo do poema pode ser alcançado sem contrariar o possível, deve-se evitar o impossível, para não errar. “De modo geral, o impossível se deve reportar ao efeito poético, à melhoria, ou à opinião comum. Do ângulo da poesia, um impossível convincente é preferível a um possível que não convença” (ARISTÓTELES, 2007, p. 50).

No que diz respeito ao estilo, o autor evita o rebuscamento. Para ele, pode-se exagerar nos adornos da linguagem apenas nas passagens sem ação ou ideias centrais, porque brilho demais ofusca os personagens ou os pensamentos. Além disso, os poetas têm a concessão do público para aplicar termos incomuns, conforme se observa:

Imitador, como o pintor ou qualquer outro artista plástico, o poeta necessariamente imita sempre por uma de três maneiras: ou reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem e eles parecem, ou como deviam ser. Isso se exprime numa linguagem em que há termos raros, metáforas e muita modificação de palavras, pois consentimos isso aos poetas (ARISTÓTELES, 2007, p. 48).

Assim, já que o poeta nem sempre pode imitar o original com precisão, ele tem *permissão* para utilizar palavras novas ou raras e figuras como as metáforas. Por fim, o autor defende a economia de palavras, afirmando que a condensação textual agrada mais.

Aristóteles já começa o seu estudo sobre poesia colocando-se em uma posição bem diferente daquela de seu mestre Platão. Também a trata como imitação, porém, explica que

imitar é uma ação intrínseca do ser humano, o qual tem prazer em fazê-lo e adquire conhecimento por meio dela. Ele começa então a valorizar mais a poesia. O grande passo que o discípulo dá diante de seu mentor está no que diz respeito à relação da poesia com a realidade. Enquanto o maior argumento de Platão contra essa arte era justamente a distância do real, Aristóteles defende que o importante é a verossimilhança e a necessidade, já que relatar fatos pertence à história, cabendo à literatura, com o mimesis, falar de possibilidade. Finalmente, no que concerne ao estilo, o filósofo apresenta ideias que bem mais tarde voltariam a ser destacadas pelos estudiosos modernos, como economia de palavras, permissão para utilizar neologismos e metáforas e cautela com os rebuscamentos de linguagem.

3.3 A ARTE POÉTICA DE HORÁCIO: VALORIZAÇÃO DO TRABALHO TÉCNICO

O primeiro assunto, abordado já no início da obra *Arte Poética*, do filósofo e poeta romano Horácio (65 a.C – 8 a.C), é a questão da linguagem com a criação de novas expressões e neologismos. O autor defende que, se ideias nunca antes vistas exigem a criação de novas expressões, será o caso de “forjá-las”. Na sua ótica, a renovação do vocabulário é algo positivo: “Como, à veloz passagem dos anos, os bosques mudam de folhas, que as antigas vão caindo, assim perece a geração velha de palavras e, tal como a juventude, florejam, viçosas, as nascediças” (HORÁCIO, 2007, p. 57).

A seguir, o filósofo destaca que os gêneros literários devem ser respeitados, não se podendo escrever uma comédia em versos trágicos, por exemplo, visto que cada gênero tem sua estrutura e lugar. Não é poeta quem não for capaz de atentar para essa questão, ou seja: “Se não posso nem sei respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário, por que saudar em mim um poeta?” (Idem, p. 57).

No que se refere à criação de personagens, Horácio (2007) esclarece que, ou se deve seguir a tradição, reeditando caracteres já celebrados, ou desenvolver personagens coerentes. Ao optar-se por criar uma nova personagem, a fim de responder por um assunto que nunca fora tema de poema antes, ela deve ser “fiel a si mesma”, conservando as mesmas características até o final do poema. Para tanto, devem ser observados “os hábitos de cada idade, dar a caracteres e anos mudáveis o aspecto que lhes convém” (HORÁCIO, 2007, p. 59-60). Pode-se, nesse processo, misturar verdade e mentira, desde que não destoem início, meio e fim. Veja-se que, como Aristóteles, ele retoma a questão da verossimilhança.

Nesse sentido, o teórico afirma que a ligação com a realidade é mais importante do que a beleza formal de um poema. Segundo ele, um poema que advém da observação da vida agrada mais ao ouvinte do que um poema belo, porém sem conteúdo. Observe-se o fragmento abaixo:

Quem aprendeu os seus deveres para com a pátria e para com os amigos, com que amor devemos amar o pai, o irmão, o hóspede, qual a obrigação dum senador, qual a dum juiz, qual o papel do general mandado à guerra, esse sabe com segurança dar a cada personagem a conveniente caracterização. Eu o aconselharei a, como imitador ensinado, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva. Uma peça abrilhantada pelas verdades gerais e pela correta descrição dos caracteres, porém de nenhuma beleza, sem peso nem arte, por vezes deleita mais fortemente o público e o retém melhor do que versos pobres de assunto e bagatelas maviosas (HORÁCIO, 2007, p. 64).

No que concerne à gênese da poesia, Horácio (2007) defende a importância da técnica. Na sua visão, é equivocado escrever sem regras, como pode-se ver no trecho a seguir: “Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa” (2007, p. 67).

Observa-se que o filósofo não negligencia a inspiração. No entanto, ele não acredita na inspiração sem o apoio da técnica. Ainda dentro dessa perspectiva, o estudioso valoriza a crítica, que é capaz de melhorar a produção poética. Primeiro, ele diz que qualquer um que resolva escrever, deve oferecer seu texto a um crítico e esperar, porque “a palavra lançada não sabe voltar atrás” e não deve aventurar-se a poetizar quem não souber fazê-lo. Seus argumentos mais fortes em favor da crítica podem ser observados na citação que segue:

Um homem honesto e entendido criticará os versos sem arte, condenará os duros, traçará, com o cálamo, de través, um sinal negro junto aos desgrenhados, cortará os ornatos pretensiosos, obrigará a dar luz aos poucos claros, apontará as ambiguidades, marcará o que deve ser mudado, virará um Aristarco e não dirá: "Por que hei eu de magoar um amigo por causa duma ninharia?" Tais ninharias levarão o autor a sérios dissabores, uma vez achincalhado e recebido desfavoravelmente (HORÁCIO, 2007, p. 68).

Percebe-se que, conforme Horácio (2007), a crítica é sempre positiva. É melhor, inclusive, apontar os erros de um amigo que opte por escrever. Porque, ao evitar fazê-lo para não magoá-lo, poder-se-á estar expondo tal amigo ao ridículo mais adiante.

Um último tema importante é tratado na sua obra: a preocupação com a recepção. Segundo o autor, o poeta deve buscar “arrebatar” o ouvinte. Para tanto, a poesia deve ser útil e agradável ao mesmo tempo, conforme pode-se ver: “Os poetas desejam ou ser úteis, ou

deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. [...] Não se distanciem da realidade as ficções que visam ao prazer [...] Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando ao mesmo tempo instruindo o leitor [...]” (HORÁCIO, 2007, p. 65). A função da poesia, pois, na sua posição, é a de agradar e instruir ao mesmo tempo, sem esquecer, como já foi dito, que o remetimento à realidade está acima da beleza formal.

Percebe-se, então, que Horácio tem posição semelhante à de Aristóteles no que se refere ao estilo, pois ele defende a criação de novas palavras ou expressões se as novas ideias assim exigirem, valorizando a renovação da língua. Ele também retoma a questão da verossimilhança, pois acredita que a ligação com o real e a coerência dos personagens agregam mais valor ao poema do que a beleza formal. Em se tratando da gênese poética, Horácio é o primeiro a ressaltar a técnica, pois não crê na inspiração sem esse apoio. Além disso, considera a crítica muito positiva, porque promove a melhoria da produção poética. Ele também é pioneiro ao preocupar-se com a recepção, dizendo que o poeta deve arrebatá-lo o ouvinte. E, em sua opinião, isso só é possível se a poesia deleitar e instruir o leitor. Ou seja, ela não pode ser apenas agradável, mas ser útil.

3.4 LONGINO E O *SUBLIME*: A INSPIRAÇÃO SOMADA À TÉCNICA

Ainda que suas concepções sejam importantes para a Teoria da poesia, é necessário salientar que não há informações seguras a respeito desse estudioso. Não se conhece as datas de sua obra, seu nascimento ou morte. Ainda não se tem certeza sequer de seu nome, pois ele também é chamado de Dionísio. Também é essencial esclarecer que as concepções acerca do “*sublime*”, deixadas por Longino, estão registradas em uma espécie de carta para um amigo, nomeado no texto como Postúmio Terenciano, a respeito de um tratado elaborado anteriormente por Cecílio, mestre de retórica da época. O “*sublime*” seria a poesia maior, como o próprio autor explica: “o sublime é o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores” (LONGINO, 2007, p. 71).

Longino (2007) inicia a discussão a partir do efeito da poesia sobre os espectadores. Para a recepção, o autor repete o termo “*arrebato*”, utilizado por Horácio também, como podemos ver nesta citação:

Não é a persuasão, mas a arrebatamento, que os lances geniais conduzem os ouvintes; invariavelmente, o admirável, com seu impacto, supera sempre o que visa a persuadir e agradar; o persuasivo, ordinariamente, depende de nós, ao passo que aqueles lances carregam um poder, uma força irresistível e subjagam inteiramente o ouvinte (LONGINO, 2007, p. 72).

Um dos pontos mais importantes de seu estudo está na valorização da inspiração do poeta (que ele chama de “natureza”) somado à técnica (a qual ele denomina “arte”). Ou seja, para o autor, as qualidades de um poeta não podem se resumir à obediência às regras, ao método técnico, tampouco podem basear-se apenas na emoção de quem escreve. Observe-se:

Eu, de minha parte, assevero que ficará provado que as coisas se passam doutra maneira, se examinarmos que a natureza, embora quase sempre siga leis próprias nas emoções elevadas, não costuma ser tão fortuita e totalmente sem método e que ela constitui a causa primeira e princípio modelar de toda produção; quanto, porém, a dimensões e oportunidade de cada obra e, bem assim, quanto à mais segura prática e uso, compete ao método estabelecer âmbito e conveniência, sem esquecer que, deixados a si mesmos, sem os preceitos técnicos, sem apoio nem lastro, abandonados apenas a seus ímpetos e arrojo deseducado, os gênios correm perigo maior, pois, se muitas vezes precisam de espora, muitas outras, de freio (LONGINO, 2007, p. 72).

Pode-se perceber que, para Longino (2007), a inspiração não alcançará o sublime sem seguir um determinado método, que se faz necessário para “educar os gênios”. A fim de elucidar um pouco mais essa afirmação, o autor lança mão de uma comparação. Ele sublinha que Demóstenes (sem indicação no texto de sua identidade) declara que o maior bem dos homens é ter sorte e o segundo é tomar boas decisões e que, quando as decisões são escolhidas de forma errada, anula-se a sorte. Segundo o autor, “O mesmo podemos dizer da literatura: a natureza ocupa o lugar da boa sorte; a arte, o da boa decisão” (LONGINO, 2007, p. 72). Como já foi dito acima, “natureza” pode ser entendida como a inspiração, enquanto que a “arte” seria o trabalho técnico.

Longino (2007) aponta que sublime é o poema com “matéria para reflexão”, isto é, se o texto não faz com que o ouvinte continue pensando a seu respeito, aprofundando a reflexão que ele sugere, o poema não alcançou o sublime, porque durou apenas o tempo de ser ouvido. Diz ele: “Verdadeiramente grande é o texto com muita matéria para reflexão, de árdua ou, antes, impossível resistência e forte lembrança, difícil de apagar” (2007, p. 76-77).

As passagens realmente sublimes são, na ótica do teórico, aquelas que agradam a todos, independentemente da idade, ocupação, preferências e idiomas. Em síntese: “digamos assim, sentença concorde de juízes discordes outorga ao objeto da admiração uma garantia sólida e incontestável” (LONGINO, 2007, p. 77).

Para o autor, há apenas dois caminhos para a busca do sublime. Um deles é o “dominato da grandeza”, pois a poesia sublime só é possível de ser composta por “pessoas de sentimentos elevados”. Pessoas mesquinhas e servis não merecem imortalidade e são incapazes de construir algo grande e admirável. O outro caminho é a imitação dos poetas e prosadores do passado. Valorizando os clássicos, ele acredita que “mesmo os não muito favorecidos do sopro divino se inspiram, contagiados da grandeza dos outros” (Idem, p. 85).

Outra questão que merece destaque, em Longino (2007), é a defesa da verossimilhança, como ele deixa claro quando diz que “o mais belo da imaginativa oratória consiste sempre em sua possibilidade e verossimilhança. As violações desta norma são chocantes, estranhas; em discursos de estrutura poética e fabulosa, descambam num conglomerado de impossíveis” (2007, p. 88). O importante não é apenas o texto ser belo, mas remeter à realidade e elevar o leitor. Se não for possível, é apenas chocante e, assim sendo, não atinge o sublime.

O autor ainda critica a correção exagerada. Ele explica que o empolamento da linguagem e a pompa de vocabulário podem soar estranhos se mal empregados: “empregar em assuntos de pouca monta palavreado grandioso e solene pareceria o mesmo que assentar uma grande máscara trágica numa criancinha” (LONGINO, 2007, p. 99). Às vezes, as palavras mais comuns podem ser mais expressivas e certamente são compreendidas mais facilmente, inspirando, de fato, uma confiança maior no que está sendo dito.

Longino (2007) ainda revela que, às vezes, um poeta, ao se prender demais às normas poéticas e retóricas, tentando evitar o erro, acaba por não atingir o sublime, porque não arrisca, não tenta ser grandioso. Isso está claro no fragmento a seguir:

Eu cá, no entanto, sei que as naturezas demasiado grandes são as menos estremes; a precisão em tudo acarreta o risco da mediania e nos grandes gênios, assim como na excessiva riqueza, alguma coisa se há de negligenciar; talvez seja também inevitável, por jamais se exporem a perigos, nem aspirarem às alturas, permanecerem comumente irrepreensíveis e mais seguras as naturezas humildes e medianas, e estarem as grandes, por causa da grandeza mesma, sujeitas a cair (LONGINO, 2007, p. 102).

Para auxiliar no entendimento de seu ponto de vista, o autor apresenta alguns exemplos. Ele observa que alguns poetas menores, como Apolônio e Téocrito, foram muito felizes nas obras que publicaram, mas ficaram dentro de uma linha mais segura ao produzir poesia. Homero, por sua vez, cometeu alguns equívocos, porque procurou a grandeza em tudo o que fez. Longino pergunta, então: “quererias, por isso, ser antes Apolônio do que Homero?” (2007, p. 103), sabendo que nenhum poeta preferiria ser menor e correto a ser grandioso com

alguns deslizes, que podem ser desvios estilísticos. Homens como Homero, redimem todos os seus erros com “um único lance sublime e perfeito” (Idem).

O autor acrescenta que o raro é sempre admirável, enquanto as coisas úteis e necessárias são comuns e, portanto, não prendem a atenção, conforme pode-se ver abaixo:

Daí, guiados por certa tendência natural, por Zeus! não admitiríamos os pequenos riachos, ainda que límpidos e úteis, mas o Nilo, o Danúbio ou o Reno, e muito mais o Oceano; tampouco este luzinho acendido por nós, que preserva pura a sua luz, nos assombra mais do que as chamadas celestes, embora estas se obscureçam muitas vezes; nem o consideramos mais digno de admiração do que as crateras do Etna, cujas erupções lançam das profundezas penhascos, câmoros inteiros, e por vezes derramam rios daquele fogo nascido das entranhas da terra e só seu. Com base em tudo isso, podemos concluir que as coisas úteis ou apenas necessárias ao homem são encontradas, mas o que suscita admiração é sempre o raro (Idem, p. 105).

Em resumo, na ótica de Longino (2007), a ausência de falhas evita a censura, mas pode acabar evitando, também, a grandeza. A perfeição, portanto, consiste, como já foi dito acima, numa combinação entre arte (técnica) e natureza (inspiração), posto que o sublime é fruto da genialidade somada à correção formal.

A fim de atingir o *sublime*, a poesia maior, Longino (2007) busca enumerar algumas características que devem ser observadas na produção poética. O autor concorda com Horácio ao dizer que a inspiração deve ser somada à técnica, pois, assim como a poesia não pode ser reduzida à obediência a regras, a inspiração também não dará resultado sem um método que “edifique os gênios”. Percebe-se, ainda, que o sublime só se concretiza no receptor que, segundo Horácio também, deve ser arrebatado pelo poeta. Sublime é o poema que faz com que o ouvinte continue pensando a respeito, que tenha matéria para reflexão e que, além disso, agrade a qualquer um.

Longino ainda concorda com Aristóteles e Horácio ao defender a verossimilhança, acrescentando que as violações dessa norma são chocantes e, assim, não permitem que se alcance o sublime. No que se refere ao estilo, ele parte das ideias aristotélicas, criticando a correção exagerada e o empolamento da linguagem, mas vai além, desprezando termos raros em prol de palavras mais simples e claras possível. Para o autor, só há dois caminhos para o sublime: o dom inato da grandeza ou a imitação dos clássicos. E, buscando essa grandeza, muitos poetas ficam presos ao ideal de não errar, mas, tentando evitar a censura, acabam também por perder a possibilidade de alcançar o sublime, porque não se arriscam.

3.5 FRIEDRICH SCHLEGEL: A POESIA COMO ESPELHO DO MUNDO

As reflexões mais consistentes de Friedrich Schlegel (1772-1829), fundador teórico do Romantismo alemão, no que se refere à poética estão nos *Fragmentos da revista Lyceum* (1797), *Fragmentos da revista Athenäum* (1798) e *Idéias* (1800).

Um dos fragmentos da revista *Lyceum* equipara a poesia à filosofia, ao argumentar que ambas refletem acerca do mundo com o recurso da ironia. A partir desse argumento, o autor relaciona arte e ciência, afirmando que “Toda a história da poesia moderna é um comentário contínuo do breve texto da filosofia: toda arte deve tornar-se ciência, e toda ciência deve tornar-se arte; a poesia e a filosofia devem tornar-se uma só” (Idem, p. 37). No entanto, no que se refere à crítica, o teórico não aceita que a poesia seja julgada por quem não for poeta. Observe-se:

A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um julgamento da arte que não seja, ele próprio, uma obra de arte – ou pela substância, mostrando como ele nasce de uma impressão ligada à necessidade; ou por uma bela forma e um tom liberal no sentido da antiga sátira romana – não tem direito de cidadania no reino da arte (SCHLEGEL, 1991, p. 37).

Um dos destaques da revista *Athenäum* é o momento em que Schlegel trata da sua concepção de poesia, considerando a romântica “uma poesia universal progressiva” (1991, p. 39) e explicando que ela abrange “tudo o que é poético, desde o sistema maior da arte, contendo em si vários sistemas, até o suspiro e o beijo que a criança-poeta exala numa canção singela” (Idem).

Nesse segmento, ainda, o teórico utiliza a metáfora da poesia como “espelho do mundo” e como imagem de uma época, afirmando que “é ela que pode também – mais do que qualquer outra forma –, livre de qualquer interesse próprio real e ideal, pairar no meio, entre o retratado e o retratista, nas asas da reflexão poética, potencializando incessantemente essa reflexão, e multiplicá-la, como numa sucessão infinita de espelhos” (SCHLEGEL, 1991, p. 39). A poesia seria, então, uma representação da vida através da arte. E essa representação pode ser subjetiva, apresentando traços da realidade e também da criação do poeta. E fica assim caracterizado seu caráter mimético e ficcionalizante.

Embora o autor elabore alguns apontamentos a respeito da poesia, ele nega que possa existir uma teoria poética. Segundo Schlegel, nenhuma teoria seria capaz de esgotar a poesia, pois “só ela é infinita, assim como só ela é livre; e ela reconhece como sua primeira lei que a

vontade do poeta não deve submeter-se a lei nenhuma” (1991, p. 39-40).

Outro destaque da revista *Athenäum* é o fato de o teórico defender a *utilidade* da poesia, comparando os poetas com fábricas, o que fica claro quando ele diz:

Acredita-se frequentemente que comparar os autores com o mundo das fábricas seja uma ofensa. Mas não deve o verdadeiro autor ser também um fabricante? Não deve ele dedicar toda a sua vida ao ofício de transformar o material literário em formas que são úteis e cumprem sua finalidade em grande escala? (SCHLEGEL, 1991, p. 42).

Já de suas *Idéias*, considera-se importante o momento em que ele valoriza os clássicos, dizendo que todos os poemas clássicos têm uma ligação, constituindo sua obra uma espécie de “Poema Único [...] em que a arte poética aparece em estado de perfeição” (Idem, p. 44) e, portanto, que todos os poetas devem ler essas obras.

Conclui-se que uma das maiores diferenças da teoria de Schlegel em relação às dos estudiosos anteriores é que ele equipara a poesia à filosofia. No entanto, a sua concepção de poesia romântica abrange tudo o que for poético, até mesmo o suspiro ou o beijo. Além disso, ele afirma que a poesia só pode ser criticada por poetas, já que o julgamento de uma arte deve ser outra obra de arte. Lembrando Platão, que compara a poesia a um espelho para chegar à conclusão de que não passa de aparências do real, Schlegel também utiliza a metáfora do espelho, mas considerando-a positivamente, sublinhando que a poesia pode pairar no meio entre real e ficção, apresentando traços da realidade e também da imaginação do poeta. Assim como Longino, ele valoriza os clássicos, considerando-os poesia em estado de perfeição. Entretanto, apesar de suas afirmações, deve-se lembrar que, em sua ótica, nenhuma teoria é capaz de esgotar a poesia, porque ela não pode estar submetida a lei alguma.

3.6 COLERIDGE: A VALORIZAÇÃO DOS CLÁSSICOS E DA SIMPLICIDADE

Em sua *Biografia literária* (1817), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), poeta e crítico literário inglês, valoriza os clássicos e a simplicidade da linguagem na composição poética. No que tange aos clássicos, o poeta conta que teve seu gosto aprimorado por um professor que lhe apresentou a poesia da Antiguidade, conforme trecho a seguir:

Bem cedo ele aprimorou meu gosto levando-me a preferir Demóstenes a Cícero, Homero e Teócrito a Virgílio, e ainda Virgílio a Ovídio. Habitou-me a comparar Terêncio, Lucrécio (nos trechos que eu então lia) e principalmente Catulo, em seus poemas mais castos, não só com os poetas romanos, das chamadas épocas de Prata e de Bronze, mas igualmente com os poetas da época de Augusto; e, com base no bom senso e na lógica universal, aprendi a ver e a defender a superioridade dos primeiros na verdade e naturalidade de seu pensamento e estilo (COLERIDGE, 1991, p. 65).

Observe-se que o autor explica que os poetas clássicos eram superiores “na verdade e naturalidade de seu pensamento e estilo”. Ele afirma, adiante, que a poesia é, sobretudo, a de qualidade superior, é uma arte exata como a ciência. Veja-se:

Aprendi com ele que mesmo a poesia das odes sublimes e, aparentemente, das odes mais bárbaras, tinha uma lógica própria, tão exata quanto a da ciência; e mais difícil, porque dependia de um maior número de causas fugidias. Nos poetas realmente grandes – dizia ele – pode-se determinar a razão da escolha de cada palavra, e também do lugar que cada palavra ocupa (COLERIDGE, 1991, p. 65).

Por fim, tomando por base o argumento de que cada palavra tem seu peso no poema, o autor também vai apontar a simplicidade da linguagem como uma das regras de um bom poema, dando razão ao seu professor quando este criticava a utilização de frases, metáforas ou imagens que não tivessem um significado concreto ou “cujo sentido pudesse ser transmitido com igual força e dignidade por meio de palavras mais simples” (COLERIDGE, 1991, p. 65).

Percebe-se que, para Coleridge, um dos aspectos mais importantes na produção poética é a valorização dos clássicos, destacada anteriormente por Longino e Schlegel. O autor acredita que teve seu gosto aprimorado ao conhecê-los, pois são superiores na verdade de pensamento e no estilo. Ele concorda novamente com Schlegel, ao dizer que a poesia é uma arte exata como a ciência, visto que cada palavra tem sua razão de fazer parte de um poema. Finalmente, corrobora Longino, quando defende a simplicidade da linguagem de uma maneira mais radical que Aristóteles, pontuando que não há necessidade de aplicar figuras como as metáforas e outros termos menos concretos.

3.7 HEGEL E A FANTASIA COMO BASE DA ARTE

No sétimo volume da obra *Estética* (s/d), intitulado *As artes românticas*, o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) aborda diversas questões acerca do fenômeno poético. Sua reflexão inicia por conceituar a poesia frente às demais artes. Em sua

visão, ela é muito mais completa e ampla. É o “termo médio, que reúne os dois extremos de uma nova totalidade, formados pelas artes plásticas e pela música” (1993, p. 11) e é “capaz de representar de forma mais completa que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento, o desenvolvimento da alma, de paixões, de representações ou a evolução das fases de uma ação” (Idem, p. 12). A poesia ainda conseguiria expressar a interioridade subjetiva concomitantemente à realidade exterior, como explica Hegel:

[...] a poesia está em condições de exprimir não só a interioridade subjetiva, mas também as particularidades da vida exterior, de uma forma muito mais completa e compreensiva do que o fazem a música e a pintura; ela é simultaneamente sintética e analítica: sintética na medida em que consegue reunir num único feixe os elementos da interioridade subjetiva, analítica, na medida em que é suscetível de desenvolver, justapondo-se umas às outras, as particularidades e singularidades do mundo exterior (HEGEL, 1993, p. 12).

O filósofo ressalta também que a ausência de uma realidade sensível, que poderia ser encarada como uma desvantagem frente a outras artes, como a pintura, é, de fato, uma “vantagem incalculável”, permitindo uma arte mais livre e mais profunda, visto que, “em virtude de não se deixar limitar por um espaço determinado e, ainda menos, por um momento determinado de uma situação ou ação, a poesia é capaz de representar um objeto em toda a sua profundidade, assim como em toda a extensão de sua explicitação temporal” (HEGEL, 1993, p. 12-13).

O autor acrescenta que a única ferramenta de que se utiliza o poeta são as palavras. As palavras seriam o material de que dispõe o artista, enquanto o conteúdo poético é “um mundo de representações criadas pela fantasia, é o espiritual em si” (Idem, p. 15). Hegel (1993) compara as palavras ao bronze, ao mármore e aos sons trabalhados em outras artes. O elemento verbal seria apenas um meio de comunicação. Por isso, as obras podem ser lidas, recitadas, traduzidas e até transformadas em prosa, sem perderem o seu valor – porque “as representações e intuições”, que formam o *conteúdo* da poesia, permanecem inalteradas. A propósito disso, o filósofo afirma que qualquer coisa que interessar ao espírito pode ser matéria para um poema. Veja-se:

[a poesia] deve-se à expressão do que há de verdadeiro em si nos interesses espirituais; para exprimir, não a substancialidade na generalidade da sua significação simbólica ou na particularização do seu rigor clássico, mas no que esse próprio substancial implica de especial e de particular, quer dizer tudo, ou quase tudo aquilo que, de uma maneira ou de outra, pode interessar o espírito. A arte que se expressa por meio da palavra tem, portanto, diante de si, tanto no que se refere ao seu conteúdo como à forma de o exprimir, um campo infinitamente mais vasto que as demais artes. Qualquer conteúdo, todo o objetivo natural ou espiritual, quaisquer

acontecimentos, façanhas, eventos, situações físicas e morais, se deixam englobar na esfera da poesia e tratar por ela (HEGEL, 1993, p. 17).

O teórico ainda destaca que, apesar de o poeta necessitar da comunicação verbal para revelar a sua poesia, esse procedimento não deve ser utilizado tal como aparece na “consciência vulgar”. Para Hegel, “o elemento torna-se poético somente depois de ter sido elaborado pela *arte*, tal como a cor e o som nada têm em si de pictórico e musical, transformaram-se em pintura e música depois de trabalhados pela arte” (1993, p. 18, grifo do texto original). Esse tratamento artístico busca a distinção entre poesia e prosa, através da seleção, disposição e sonoridade das palavras, importantes para a primeira.

O filósofo esclarece que, diferentemente das demais expressões artísticas, a poesia não depende dos materiais para existir. Enquanto, nas outras artes, o conteúdo adquire apenas a forma que lhe permitem os materiais empregados, a expressão poética “deve, no seu conteúdo, conter o seu fim em si mesma e, num interesse puramente teórico, transformar tudo o que é capaz de apreender em um mundo independente e completo em si” (Idem, p. 19), trabalhando para exprimir “qualquer conteúdo suscetível de entrar no domínio da fantasia” (Idem, p. 20). Já no que tange ao objeto e interesse da poesia, Hegel (1993) enfatiza a busca de significado para a existência. Observe-se:

Efetivamente, a principal missão da poesia consiste em evocar à consciência a potência da vida espiritual, e tudo aquilo que, nas paixões e sentimentos humanos, nos estimula e nos comove ou desfila tranquilamente diante do nosso olhar meditativo, quer dizer, o reino ilimitado das representações, das ações, das façanhas, dos destinos humanos, a marcha e as peripécias do mundo e a maneira como ele é regido pelos deuses. É por isso que a poesia sempre foi, e continua a ser, a fonte na qual o homem sacia a sua sede de conhecer, o seu desejo de se instruir. Aprender e ensinar é comunicar e assimilar-se o conhecimento do que existe. As estrelas, as plantas e os animais não conhecem ou não têm consciência das leis que os regem; mas o homem não existe senão em virtude da lei da sua existência, quando sabe de si e de quanto o rodeia; deve conhecer os poderes que o impelem e dirigem, e esse conhecimento é-lhe dado pela *poesia* sob uma forma substancial (HEGEL, 1993, p. 32, grifo do texto original).

O autor também observa que a poesia varia com a época, de acordo com os interesses de cada fase da civilização, já que o pensamento humano acerca do universo encontra sua expressão na poesia, porque a palavra é capaz de exprimir tudo o que se passa no espírito. Porém, apesar dessas diferenças, há um elemento universal que torna a poesia inteligível para o homem de qualquer povo ou época. Daí que a poesia grega tenha sido sempre objeto a se admirar e imitar, pois com significação inesgotável.

Hegel (1993) destaca, contudo, que não se pode esquecer que essas obras,

independentemente da época, também são fruto da criação do poeta. A partir dessa afirmação somada ao espaço que o filósofo dedica à fantasia na arte poética, fica claro que, em sua ótica, a realidade é um ponto de partida para a arte, mas que deve ser superada. Para o teórico, a poesia “procura antes de tudo sobrepujar a realidade sensível e diminuí-la” (Idem, p. 22). Ele explica que o historiador deve narrar o que existe, sem interpretações arbitrárias ou deformações poéticas, sem introduzir a mínima modificação ou correção. Mas essa modificação ou correção constitui, de fato, a principal tarefa da poesia, a fim de deixar “transparecer melhor a substância íntima da coisa” (Idem, p. 59). Entretanto, acrescenta:

Tudo o que a poesia representa relativamente a ambiências exteriores, caracteres, paixões, situações, ações, acontecimentos e destinos das personagens, se encontra já, e muito mais frequentemente do que se pensa, na vida real. Pode-se portanto dizer que ainda neste caso a poesia aborda um terreno histórico, e as digressões, os desvios e as modificações a que se dedica devem encontrar a sua justificação na razão, na própria essência das coisas na necessidade de, por este aprofundamento, encontrar uma expressão mais verdadeira e mais viva, e não resultarem de um insuficiente conhecimento do real, de uma insuficiente compenetração com ele, de um capricho arbitrário ou do desejo de parecer original (HEGEL, 1993, p. 60-61).

É papel da poesia, portanto, distorcer o real, modificá-lo apenas para trazer à tona a essência das coisas. Para alcançar esse objetivo, o poeta precisa de uma “poderosa fantasia criadora” (Idem, p. 65). Porém, o autor considera a missão do poeta como mais difícil e também mais fácil do que dos demais artistas. Como ele trabalha com a palavra, pode exprimir “tudo o que se agita nas profundidades da consciência, tudo o que habita as suas regiões aparentemente mais inacessíveis” (Idem, p. 66), todavia, ele “não deve nem procurar atingir a plenitude concreta e sensível com a qual o artista plástico exterioriza os seus conteúdos, nem ater-se unicamente à interioridade sentimental da alma cujas ressonâncias constituem o domínio da música”. Além disso, o poeta precisa conhecer o mais profundamente possível o tema sobre o qual vai tratar, mas “deve romper qualquer laço prático com o seu tema, contemplá-lo livremente e manter a seu respeito uma atitude isenta de qualquer interesse pessoal” (Idem, p. 67).

No que diz respeito à finalidade poética, o filósofo destaca que a poesia “se deve conservar afastada de todo o fim exterior à arte e ao puro gosto artístico” (Idem, p. 61), pois, se procurar por um fim fora de si, estará rebaixando-se ao nível de um meio ou um serviço. Hegel propõe, portanto, que “o verdadeiro objetivo da poesia é simples e unicamente poético, e que todos os outros objetivos podem ser mais segura e eficazmente alcançados por outros meios” (Idem). Em resumo, para o teórico, a única finalidade poética é “*criar a beleza e desfrutá-la*” (Idem, p. 57, grifo do texto original).

E, para *criar a beleza*, Hegel (1993) acredita que o poeta precisa observar a forma e a sonoridade. A poesia é um discurso sonoro e, por essa razão, “deve ser elaborado segundo a sua duração temporal, a sua sonoridade real, etc., o que exige a cooperação do compasso, do ritmo, da rima, etc.” (Idem, p. 72). O poeta também deve-se utilizar de analogias, comparações, metáforas e outras imagens, que nada mais são do que a realidade trabalhada pela fantasia. “A crença na realidade do mundo, tal como o vemos com os nossos olhos prosaicos, torna-se uma crença na fantasia pela qual o único mundo real é o da consciência poética” (Idem, p. 76).

Em se tratando da linguagem poética, o filósofo ressalta que o mais importante não é o seu grau de elaboração e, sim, sua força de expressão e poder comunicativo. Em sua visão, a linguagem poética é diferente daquela utilizada em outras esferas, como o discurso científico ou religioso, e mesmo da linguagem comum. Hegel (1993) explica que, sem essa diferenciação da linguagem, a poesia não chamaria a atenção dos leitores, “porque o povo dispõe já de uma linguagem prosaica para uso da vida comum, de modo que a expressão poética, para despertar o gosto e excitar a curiosidade, deve afastar-se da linguagem vulgar e servir-se de outras palavras, mais elevadas e mais ricas de substância” (Idem, p. 84).

Segundo o teórico, para o poeta desenvolver essa linguagem mais expressiva, é preciso muito trabalho técnico, pois a inspiração não alcança esse objetivo sozinha. Observe-se:

uma obra de arte não pode ser o produto de um sentimento instantâneo; deve ser uma obra refletida, não deve ficar sujeita ao entusiasmo da inspiração, mas, na qualidade de criação do espírito, deve desenvolver-se numa atmosfera de calma e serenidade artísticas e de disposições lúcidas (HEGEL, 1993, p. 84).

Desse modo, algumas questões estilísticas precisam ser analisadas, segundo Hegel (1993). O metro e a rima são essenciais, pois caracterizam o elemento sensível da ressonância e da sonoridade. Diz Hegel: “De uma maneira geral, o verdadeiro talento artístico move-se de encontro aos seus materiais sensíveis para os vencer, como num elemento que, em vez de o travar ou oprimir, o eleva e ajuda” (1993, p. 88). O autor lembra que a poesia “é essencialmente uma arte sonora” (Idem, p. 118) e essa sonoridade “nunca deve estar ausente porque constitui o único lado pelo qual se encontra numa relação real com o exterior” (Idem, p. 119).

Após refletir acerca da poesia em geral, Hegel (1993) estabelece uma divisão da poesia, em épica, lírica e dramática. O conteúdo da poesia épica baseia-se na ação e em sua concepção de mundo, através de acontecimentos reais. Já na poesia lírica ou dramática, o

mundo é criado pelo homem, a partir de intuições, reflexões e sentimentos, buscando o eu interior, em detrimento de fatos exteriores.

A diferença também está na posição do poeta. No poema épico, o poeta deve desaparecer ante as criações, porque o que importa são os acontecimentos concretos. Já a poesia lírica elimina a apresentação muito concreta da realidade, “o espírito recluso em si mesmo, perscruta a sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afetam a alma subjetiva e enriquecem a experiência pessoal, o conteúdo e a atividade da vida interior” (HEGEL, 1993, p. 217-218).

O filósofo lembra que, a despeito das diferenças, o conteúdo da poesia deve atrair e fazer sentido a qualquer pessoa. Os acontecimentos do poema épico devem ser compreendidos e despertar a atenção de qualquer povo em qualquer época, independentemente da história narrada. E as impressões pessoais do poema lírico devem ser “sentimentos e considerações capazes de despertar em outras pessoas sentimentos e considerações latentes” (Idem, p. 218).

O drama, por fim, constitui a totalidade mais completa e a fase mais elevada da arte, porque resulta da soma dos princípios épico e lírico. Segundo Hegel, a poesia dramática “é um gênero superior, pois apresenta uma ação circunscrita como sendo uma ação real, cujo resultado deriva tanto do caráter íntimo das personagens que a efetuam, como da natureza substancial dos fins e conflitos que a acompanham ou que provoca” (1993, p. 303).

Observa-se, portanto, que as maiores contribuições de Hegel (1993) frente às teorias precedentes é o espaço que ele dedica à fantasia e a valorização da poesia como arte superior às demais, por expressar a interioridade subjetiva ao mesmo tempo que a realidade exterior. No que se refere à temática, ao dizer que a poesia pode tratar de qualquer coisa que interesse ao espírito, ele se aproxima de Schlegel, para quem a poesia abrange tudo o que é poético. Outro ponto em que tais teóricos se assemelham é a relação com a realidade. Para Schlegel, a poesia é um espelho do mundo, entre o real e o poeta. Da mesma forma, Hegel abre espaço para a fantasia, considerando que o poeta pode modificar o real, a fim de alcançar a essência das coisas. Ele também relembra Platão, quando afirma que o poeta deve conhecer o tema sobre o qual poetiza, mas acrescenta que deve tratá-lo de maneira impessoal.

Hegel também valoriza o trabalho técnico, da mesma forma que o haviam feito Horácio, Longino e Coleridge. Também exalta a poesia clássica grega, tal como o fizeram Longino e Schlegel e Coleridge. Em se tratando de estilo, destaca o valor da força expressiva da linguagem e defende o uso de imagens e figuras estilísticas, como Aristóteles, e discorda

de Coleridge, pois, para o filósofo alemão, a poesia deve oferecer mais do que a linguagem vulgar comum para atrair o público. Ainda nesse sentido, prestigia a sonoridade, a forma e a escolha das palavras.

Por fim, no que tange à utilidade da poesia, Hegel enfatiza que seu único fim é “criar a beleza e desfrutá-la”, mantendo-se afastada de qualquer finalidade exterior à arte, para evitar o rebaixamento à categoria de um simples serviço.

3.8 A ARTE PELA ARTE DE EDGAR ALLAN POE

Nos textos *Carta a B* (1831) e *O princípio poético* (1850), de Edgar Allan Poe (1809-1849), esse poeta, contista e crítico norte-americano defende, sobretudo, a arte pela arte e o prazer estético da poesia, criticando a ideia de que esta deva ter uma função social e compromisso com a verdade.

Em *Carta a B*, ele afirma que o poema opõe-se à obra científica porque seu objetivo é o prazer e não a verdade; e opõe-se também ao romance, porque busca um prazer “indefinido”, que o autor explica: “o romance apresenta imagens concretas com sensações definidas e a poesia com sensações indefinidas, sendo que a música lhe é essencial” (POE, 1991, p. 69). Poe (1991) valoriza, ainda, o papel da musicalidade nos poemas, sintetizando que “a música, quando combinada com uma ideia aprazível, é poesia; sem a ideia, é apenas música; e a ideia sem a música é prosa pela sua própria definibilidade” (Idem).

O princípio poético trata da emoção como elemento da poesia e de sua relação com a realidade. O autor classifica como “heresia do Didático” a concepção de que o objetivo de um poema seja a verdade. Poe (1991) explica que há a possibilidade de se escrever um poema somente por amor ao fazer poético sem que precise remeter a uma verdade. Observe-se:

Aceitamos como fato consumado que escrever um poema apenas por amor ao poema, e reconhecer que este é nosso objetivo, seria confessar que carecemos totalmente da verdadeira dignidade e força poética; mas o fato puro e simples é que, se nos permitíssemos olhar para dentro de nossos próprios corações, iríamos descobrir imediatamente que não existe, nem pode existir, em nenhum lugar do mundo, obra mais digna ou mais nobre que este mesmo poema – este poema *per se* – este poema que é um poema e nada mais – este poema escrito tão-somente por amor ao poema (POE, 1991, p. 70, grifo do texto original).

O crítico define a poesia como a “Criação Rítmica do Belo” e acrescenta que, dessa

maneira, o compromisso da poesia é com o belo e o gosto, que suas relações com o intelecto e a consciência são somente “colaterais”, ou seja, “a não ser casualmente, ela [a poesia] não tem qualquer relação com o Dever ou com a Verdade” (Idem). E conclui que isso não significa que a paixão, o dever e a verdade não possam fazer parte de um poema. Veja-se:

Não se deduz, daí, que as excitações da Paixão, ou os preceitos do Dever, ou mesmo as lições da Verdade, não possam ser introduzidos num poema, e de modo proveitoso; pois eles podem contribuir, incidentalmente, de várias maneiras, para os objetivos gerais da obra: mas o verdadeiro artista sempre procurará atenuá-los numa subordinação apropriada àquele Belo que é a atmosfera e a verdadeira essência do poema (POE, 1991, p. 71).

Entende-se, assim, que tais elementos podem ser incorporados ao poema e talvez até contribuir para o resultado, porém, não são o objetivo final da poesia e, portanto, devem estar subordinados ao Belo, que é a essência do poema.

Defensor da arte pela arte, considerando-a como um fim em si mesmo, a ênfase da poética de Poe reside na arte pelo prazer do fazer. Ao contrário de Schlegel e Coleridge, coloca poesia e ciência em pólos opostos, já que o compromisso da arte é com o prazer enquanto que o da ciência é com a verdade. Discordando também de Platão, Poe classifica como heresia apontar a vinculação com o real como objetivo da poesia, já que um poema deve existir apenas pelo prazer do fazer estético. Opondo-se ainda a Platão e também a Horácio, pondera que o dever e a verdade até podem ser incorporados a um poema, mas devem estar sempre subordinados ao belo, que é a sua essência.

3.9 O PINTOR DA VIDA MODERNA: CHARLES BAUDELAIRE

Em sua obra *O pintor da vida moderna* (1868)³⁰, Charles Baudelaire (1821-1867), poeta e teórico francês, expõe as suas concepções e opiniões acerca do artista moderno. Para tanto, utiliza-se de um personagem, um pintor, que ele define como “artista imaginário” e a quem chama de “Sr. G”. Contudo, as ideias apresentadas pelo autor através desse personagem imaginário não se restringem à pintura. Elas cabem para a arte moderna em geral, incluída a poesia. Tanto que ele fala que o Sr. G., como observador, “por vezes é poeta: mais

³⁰ *O pintor da vida moderna* surgiu em três partes em *Le Figaro*, no ano de 1863. Integrou, mais tarde, uma coletânea de escritos, diversas vezes alterada pelo autor e editada postumamente, em 1868, no volume que recebeu o nome de *L'Art romantique*.

frequentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; ele é o pintor da circunstância e de tudo aquilo que ela sugere de eterno” (BAUDELAIRE, 1993, p. 11-12).

O estudioso inicia sua reflexão afirmando que a beleza da circunstância e dos costumes merece a mesma atenção da beleza geral e clássica. Mas explica que o prazer de representar o presente vai além dessa questão: refere-se, ainda, a sua “qualidade essencial de presente” (Idem, p. 8), traduzindo a moral e a estética de cada tempo. Veja-se: “A ideia que o homem faz do belo impregna todo o modo próprio de se arranjar, enrugando ou repuxando o seu vestuário, arredondando ou alongando o seu gesto, e penetra mesmo sutilmente, a longo prazo, nos traços do seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que pretendia ser” (Idem).

Ao tratar da inspiração, Baudelaire (1993) lembra Platão ao denominá-la de “danação”, e considera que a melhor maneira de se observar as coisas seja com os olhos de uma criança, para quem nenhum aspecto da vida está “desgastado”, como pode-se constatar no fragmento a seguir:

A criança vê tudo como se fosse uma novidade; está sempre ébria. Nada se assemelha mais àquilo que chamamos inspiração, do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor. Ousarei ir um pouco mais longe; afirmo que a inspiração tem certa relação com a congestão, e que todo o pensamento sublime é acompanhado de um impulso nervoso, mais ou menos forte que ressoa até o cerebelo. O homem genial tem os nervos sólidos; a criança tem-nos frágeis. Num, a razão ocupou um espaço considerável; no outro, a sensibilidade ocupa quase todo o ser (BAUDELAIRE, 1993, p. 16).

Além disso, o teórico também valoriza a inspiração em detrimento da técnica, ao dizer que “a gama dos tons e a harmonia geral são estritamente observadas com um gênio que advém mais do instinto do que do estudo” (Idem, p. 28). Apesar dessa declaração, deve-se levar em conta que Baudelaire aprecia o artifício e a maquiagem, logo, pode-se deduzir que ele reconhece a importância do trabalho e do esforço técnico.

O autor também pontua que poderia chamar o artista de *dandy* e elucida tal conceito na sua ótica: “Estes seres estão permanentemente em estado de cultivar a ideia do belo nas suas pessoas, de satisfazer as suas paixões, de sentir e de pensar. Possuem assim, à sua vontade, e numa vasta medida, o tempo e o dinheiro” (Idem, p. 41). Ressalta que ser um *dandy* “implica uma quinta-essência de caráter e uma inteligência sutil de todo o mecanismo moral deste mundo” (Idem, p. 17). No entanto, o Sr. G. não pertence ao dandismo, visto que “o *dandy* aspira à insensibilidade e é por aí que o Sr. G., que é, por seu turno, dominado por uma paixão insaciável, a de ver e de sentir, se separa violentamente do dandismo” (Idem).

Baudelaire (1993) destaca que o domínio do artista é a multidão. Explica-se: “Para o *flâneur* perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em todo o lado em casa” (Idem, p. 18). Compara o artista a um espelho imenso, “um caleidoscópio dotado de consciência que, em cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça do móvel de todos os seus elementos” (Idem).

Conforme o teórico, o interesse desse artista volta-se para “as paisagens da grande cidade, paisagens de pedra” (Idem, p. 19), a vida das capitais e tudo que se refere à modernidade. Observe-se:

Para definir uma vez mais o gênero de temas preferidos pelo artista, diríamos que se trata da pompa da vida, tal como ela se oferece nas capitais do mundo civilizado, a pompa da vida militar, da vida elegante, da vida galante. O nosso observador está sempre, com rigor, no seu posto, em qualquer lugar onde escorram os desejos profundos e impetuosos, os Orenocos do coração humano, a guerra, o amor, o jogo; em qualquer lugar onde se agitem as festas e as ficções que representam estes grandes elementos de felicidade e infortúnia (BAUDELAIRE, 1993, p. 37).

O autor valoriza tudo o que é transitório, efêmero e circunstancial. A beleza de representar o presente reside no fato de que “cada época tem seu porte, o seu olhar, o seu gesto” (Idem, p. 22) e que, por isso, não se deve prender ao passado, “pois quase toda a nossa originalidade nos vem da marca que o *tempo* imprime nas nossas sensações” (Idem, p. 23-24).

O estudioso reserva um espaço de seu texto à *mulher*. Em resumo, ela “é um reflexo de todas as graças da natureza condensadas num só ser; é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida pode oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo estúpido, talvez, mas resplendoroso, encantador” (Idem, p. 47). Entretanto, ele assinala que, ao vislumbrar-se uma mulher, não se pode separá-la de suas roupas. E questiona: “Que poesia ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beldade, separar a mulher do seu vestuário?” (Idem, p. 48). Trata-se, portanto, de uma “totalidade indivisível” (Idem).

A partir daí, Baudelaire (1993) trata da questão à qual dedica grande parcela de seu estudo. Ele afirma que a concepção de moral do século XVIII criou um conceito equivocado de belo, segundo o qual a natureza seria fonte e base de toda a beleza. No entanto, em sua ótica, “a natureza não ensina nada” (Idem, p. 49). Veja-se: “O mal faz-se sem esforço, naturalmente, por fatalidade; o bem é sempre produto de uma arte” (Idem, p. 50). E acrescenta que, se a natureza é “má conselheira” em se tratando de moral, o mesmo é verdadeiro no que

tange ao belo. Os ornamentos e as modas são, na sua visão, deformações sublimes da natureza.

O autor volta-se, então, para a mulher, confirmando que sua grande força estética está justamente nessa beleza artificial, nas ferramentas das quais ela se utiliza para melhorar a sua aparência real e que ela “deve portanto recorrer a todas as artes para obter os meios de se elevar acima da natureza” (Idem). Ele defende a maquiagem, que faz com que sumam todas as manchas que a natureza colocou na pele, aproximando o ser humano da estátua, idealizada como “um ser divino e superior” (Idem).

Pode-se, assim, analisar a concepção que ele faz da representação artística e de sua relação com a realidade. Baseando-se no fato de que a natureza não engloba toda a beleza, pergunta: “Quem ousaria atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?” (Idem, p. 52). Retomando seus apontamentos anteriores, Baudelaire sublinha que “todos os bons e verdadeiros desenhadores desenham segundo a imagem inscrita na sua mente, e não segundo a natureza” (1993, p. 26). Assim, para ele, a arte nunca será uma representação do real e, sim, da ideia que o artista faz do real. Essa ideia inscreve-se, primeiro, na mente do artista para, então aparecer na sua obra.

Após essa reflexão, o estudioso conclui que, se é possível enxergar beleza nas coisas mais triviais da vida e da cidade moderna e até mesmo na artificialidade da cortesã e da comediante, pode-se criar um novo conceito de belo, que combine com os tempos modernos, ou seja:

[...] a beleza particular do mal, o belo no horrível. E, na realidade, retomando esta ideia de passagem, a sensação geral que emana de todo este bricabraque contém mais tristeza do que divertimento. Aquilo que faz a beleza particular destas imagens é a sua fecundidade moral. Elas estão plenas de sugestões cruéis, ásperas, que a minha pena, ainda que acostumada a lutar contra as representações plásticas, pode apenas, talvez insuficientemente, traduzir (BAUDELAIRE, 1993, p. 57).

Baudelaire (1993) finaliza sua teoria confirmando que o Sr. G. tem um grande mérito por fazer aquilo que os demais artistas não fizeram, isto é, procurar a beleza da vida presente, dos tempos modernos, de tudo que é passageiro e fugaz. E conclui, afirmando sobre o Sr. G.: “Muitas vezes estranho, violento, excessivo, mas sempre poético, soube concentrar nos seus desenhos o sabor amargo ou capcioso do vinho da Vida” (Idem, p. 61).

A poética de Baudelaire gira toda em volta de seu conceito particular de beleza, a beleza do presente, da circunstância, das cidades e multidões, do artificial e até mesmo do mal. É sob essa perspectiva, que o autor considera como sendo a função maior da poesia traduzir a moral e a estética de cada época. A sua concepção sobre a relação entre poesia e

realidade também está submetida ao seu conceito de belo já que, se a natureza é incapaz de englobar toda a beleza, não há razão de a arte ficar restrita a sua representação, pois o feio também pode ser belo. Para Baudelaire, a poesia é a ideia pessoal que o poeta faz do real, defendendo, assim, a subjetividade e a fantasia, da mesma maneira que Hegel fez antes dele. Nesse sentido, portanto, ele também se aproxima da metáfora do espelho apresentada por Schlegel.

3.10 PAUL VALÉRY E A RELAÇÃO ENTRE AUTOR, OBRA E LEITOR

Paul Valéry (1871-1945), poeta e teórico da poesia, deixou quatro textos com importantes apontamentos a respeito do fenômeno poético. Em *Acerca do Cemitério marinho*³¹ (1933), ele define o objetivo da poesia, valorizando a ambiguidade e a sonoridade, diferencia prosa e poesia e trata do papel do leitor; nas *Questões de poesia*³² (1935), ele volta a tratar da recepção e desprestigia os críticos; na *Primeira aula do curso de Poética* (1938)³³, aborda a relação entre autor, obra e leitor e também a linguagem poética; e em *Poesia e pensamento abstrato*³⁴ (1939), considera a importância do trabalho técnico e trata da questão do som e significado das palavras.

O autor inicia sua reflexão em *Acerca do Cemitério marinho* definindo o objetivo da poesia. Explica ele:

A força de submeter o verbo comum a imprevistos sutis sem romper as “formas consagradas”, a captura e a redução das coisas difíceis de serem ditas; e, sobretudo, a conduta simultânea da sintaxe, da harmonia e das ideias (que é o problema da poesia mais pura) são, na minha opinião, os objetivos supremos de nossa arte (VALÉRY, 1991, p. 172).

Diferencia, ainda, a poesia da prosa, quando diz que a essência da segunda é ser compreendida e que isso “subentende o universo da experiência e dos atos” (Idem, p. 172), o qual não permite a ambiguidade e não necessita da sonoridade da primeira.

³¹ Publicado em *La Nouvelle Revue Française*, 1º de março de 1933, p. 399-411.

³² Publicado em *La Nouvelle Revue Française*, 1º de janeiro de 1935, p. 53-70.

³³ Aula inaugural do curso de poética no Collège de France em 10/12/1937, publicado como folheto pelo autor e professores do Collège de France, 1938, e na *Introduction a la Poétique*, Paris, Gallimard, 1938.

³⁴ Conferência na Oxford University, publicada em folheto com esta menção: *The Zabaroff Lecture for 1939*, at the Clarendon Press, Oxford, 1939.

O universo poético, ao contrário, é um “universo de relações recíprocas, análogo ao universo dos sons, no qual nasce e movimenta-se o pensamento musical. Nesse universo poético, a ressonância prevalece sobre a casualidade, e a ‘forma’, longe de desvanecer-se em seu efeito, é como que *novamente exigida* por ele” (Idem, p. 173, grifo do texto original). A poesia, portanto, não exige clareza nem simplicidade da linguagem, pois como afirma o autor: “o universo poético de que falava introduz-se pela quantidade, ou melhor, pela densidade das mensagens, das figuras, das consonâncias, dissonâncias, pelo encadeamento dos rodeios e dos ritmos” (Idem). A partir dessa diferença, Valéry conclui que, na poesia, não há como separar linguagem e significado: “Se o sentido e o som (ou se o conteúdo e a forma) podem ser facilmente dissociados, o poema se *decompõe*” (1991, p. 175).

O autor finaliza sua reflexão em *Acerca do Cemitério marinho*, valorizando o papel do leitor na construção da obra, ao afirmar: “Não é em mim que se compõe a unidade real de minha obra. Eu escrevi uma ‘partitura’ – mas só posso escutá-la quando executada pela alma e pelo espírito de outra pessoa” (Idem, p. 176). Na sua ótica, o poeta escreveu o que desejou, porém o texto pode ser usado à vontade por qualquer um, permitindo interpretações diversas, independente do que ele quis dizer inicialmente.

A recepção também é retomada em *Questões de poesia*. Aqui, o conceito de belo aparece como algo suscetível às paixões do leitor que, mais uma vez, aparece como ator importante na construção do significado da obra. Veja-se:

Esse é um assunto particular, a beleza; a impressão de reconhecê-la e senti-la em tal momento é um acidente mais ou menos frequente em uma existência, como acontece com a dor e a volúpia; mas mais casual ainda. Nunca é certo que um tal objeto nos seduzirá; nem que, havendo agradado (ou desagradado) uma vez, agradará (ou desagradará) na vez seguinte. Essa incerteza que frustra todos os cálculos e todos os cuidados e que permite todas as combinações das obras com os indivíduos, todas as rejeições e todas as idolatrias, faz com que os destinos das obras participem dos caprichos, das paixões e variações de qualquer pessoa (VALÉRY, 1991, p. 182).

Ao tratar do efeito da poesia sobre o leitor, Valéry (1991) fala a respeito da crítica. Ele desmerece o papel dos críticos e estudiosos da poesia, porque acredita que o leitor não tem seu prazer aumentado com suas considerações. Explica que o que se pergunta e o que se responde a respeito da poesia e a ideia que se dá nos estudos não fornece subsídios para que se possa ler melhor um poema. E acrescenta:

Ensinam-me datas, biografias, entretêm-me com disputas, com doutrinas que não me preocupam quando se trata de canto e da arte sutil da voz portadora de ideias... Onde está então o essencial nessas propostas e nessas teses? O que é feito do que se

observa imediatamente em um texto, das sensações que ele está destinado a produzir? Ainda haverá tempo de se tratar da vida, dos amores e das opiniões de um poeta, de seus amigos e inimigos, de seu nascimento e de sua morte, quando tivermos avançado bastante no *conhecimento poético* de seu poema, ou seja, quando estivermos transformados no instrumento da coisa escrita, de maneira que nossa voz, nossa inteligência e todos os meios de nossa sensibilidade se tenham composto para dar vida e presença poderosa ao ato de criação do autor (VALÉRY, 1991, p. 183, grifos do texto original).

O autor entende que seja “mais fácil e mais humano” desenvolver considerações a respeito de fontes, influências, meios e inspirações poéticas, mas que seria mais útil ater-se aos problemas orgânicos da expressão e de seus efeitos. Valéry (1991) ainda classifica como insensível qualquer um que tenta fazer divisões dentro dos poemas. Observe-se:

Distinguir no verso o conteúdo e a forma; um tema e um desenvolvimento; o som e o sentido; considerar a rítmica, a métrica e a prosódia como natural e facilmente separáveis da *própria expressão verbal*, das próprias *palavras e da sintaxe*; eis aí outros sintomas de não-compreensão ou de insensibilidade em matéria poética (VALÉRY, 1991, p. 186, grifos do texto original).

Na *Primeira aula do curso de Poética*, o teórico volta mais uma vez à questão da recepção, lembrando que autor e leitor estão essencialmente separados e, portanto, ambos podem chegar a ideias diferentes acerca do significado da mesma obra. Da mesma maneira, o texto poético provoca efeitos diversos entre leitores distintos e “essa diversidade possível dos efeitos legítimos de uma obra é a própria marca do espírito. Ela corresponde, aliás, à pluralidade de caminhos oferecidos ao autor durante seu trabalho de produção” (Idem. p. 194). Ou seja, é o próprio poeta que possibilita várias interpretações sobre a sua obra, porque também passou por muitos caminhos até chegar ao resultado final.

Nesse mesmo texto, Valéry afirma que a função da arte e, conseqüentemente, da poesia é criar um desejo e satisfazê-lo. Veja-se:

A obra oferece-nos em cada uma de suas partes o *alimento* e o *excitante* ao mesmo tempo. Ela desperta continuamente em nós uma sede e uma fonte. Como recompensa do que lhe cedemos de nossa liberdade, dá-nos o amor pelo cativo que nos impõe e o sentimento de uma espécie deliciosa de conhecimento imediato; e tudo isso dependendo, *para nossa grande alegria*, nossa própria energia, evocada por ela de uma maneira tão adequada ao rendimento mais favorável de nossos recursos orgânicos, que a sensação do esforço se torna, ela mesma, inebriante, e sentimo-nos possuidores para sermos magnificamente possuídos (1991, p. 197, grifo do texto original).

No que tange ao fazer poético, o estudioso considera que é necessário que se observem as condições “*musicais, racionais, significantes, sugestivas*, que exigem uma ligação contínua

ou conservada entre um ritmo e uma sintaxe, entre o *som* e o *sentido*” (Idem, p. 198, grifo do texto original). Na linguagem poética, então, as palavras não têm o mesmo sentido que recebem no uso prático.

Em *Poesia e pensamento abstrato*, Valéry (1991) trata, sobretudo, da relação entre inspiração e técnica, enfatizando a segunda. Para ele, é um equívoco pensar que um poema nasce somente com a inspiração, e que ela “possa subtrair indefinidamente o poema de toda reflexão crítica posterior” (VALÉRY, 1991, p. 201), e conta que, em seu caso, as inspirações surgem sem causa aparente, naturalmente e que “*esse estado de poesia é perfeitamente irregular, inconstante, involuntário, frágil, e que o perdemos, assim como obtemos, por acidente*. Mas esse estado não basta para se fazer um poeta” (Idem, p. 206, grifo do texto original). Ou seja, a inspiração, sozinha, não transforma qualquer homem em poeta, porque é o trabalho técnico que a transforma em poema.

O teórico-poeta esclarece que essa ideia errada costuma ser causada pelo leitor, que pode ficar admirado com o que tal obra provoca em si em minutos, que é o tempo que ele leva para ler um poema. E, dessa forma, acaba por acreditar que foi nesse mesmo intervalo de minutos que o poeta ficou inspirado e produziu aquele texto. Veja-se:

Mas o efeito da poesia e a síntese artificial desse estado por alguma obra são coisas totalmente distintas; tão diferentes quanto uma sensação e uma ação. Uma ação contínua é bem mais complexa que qualquer produção instantânea, principalmente quando ela deve ser exercida em um campo tão convencional como o da linguagem (VALÉRY, 1991, p. 206).

Entre a produção do espírito e a fabricação de uma obra, há uma diferença profunda. Essa inspiração exige uma transformação, trabalhosa ou não, brusca ou não, para chegar a versos esteticamente bem realizados. Valéry acrescenta que “A poesia é uma arte da linguagem. A linguagem, contudo, é uma criação da prática” (1991, p. 208).

Para elucidar o processo de construção de um poema, o teórico aponta que prosa e poesia servem-se das mesmas palavras, sintaxe e sons, associados, mas elaborados de maneira diferente. A linguagem prosaica, ao exprimir um propósito, se desvanece, porque se transforma em seu sentido, é substituída pelo significado. O poema, ao contrário, é feito para voltar a ser “indefinidamente o que acabou de ser” (Idem, p. 213), isso porque, entre som e sentido, forma linguagem e significado, existe uma igualdade de importância, um não substitui o outro, por ser um objeto estético. A partir dessas concepções, Valéry (1991) conclui de que não se pode separar som e sentido na poesia. E assinala: “Não há qualquer

relação entre o som e o sentido de uma palavra [...] E, contudo, a tarefa do poeta é nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito” (VALÉRY, 1991, p. 214).

O estudioso confirma, ainda mais uma vez, que, se o poeta ficar apenas no estado da inspiração, produzirá somente fragmentos, e não poesia. Ele utiliza a analogia a seguir para reiterar a importância do trabalho técnico:

Todas as coisas preciosas que se encontram na terra, o ouro, os diamantes, as pedras que serão lapidadas estão disseminadas, semeadas, avarentamente escondidas em uma quantidade de rocha ou de areia, onde o acaso às vezes faz com que sejam descobertas. Essas riquezas nada seriam sem o trabalho humano que as retira da noite maciça em que dormiam, que as monta, modifica, organiza em enfeites. Esses fragmentos de metal engastados em uma matéria disforme, esses cristais de aparência esquisita devem adquirir todo seu brilho através do trabalho inteligente. É um trabalho dessa natureza que realiza o verdadeiro poeta (VALÉRY, 1991, p. 215).

Assim, o poema é resultado de um longo processo de esforço, de correções e de repetições. Todavia, o leitor, assimilando unicamente o produto final, pode cair no equívoco de considerá-lo produto apenas da inspiração, fazendo “do poeta, uma espécie de *médium* momentâneo” (Idem). Entretanto, os verdadeiros poetas, segundo Valéry (1991), são também muito críticos e capazes de raciocínio exato e pensamento abstrato, pois lhes é exigida uma quantidade de reflexões, decisões e escolhas que a inspiração por si só não conseguiria resolver. Em sua opinião, nenhuma outra arte precisa coordenar tantas condições e funções independentes como a arte poética. Veja-se:

Considerem também que, entre todas as artes, a nossa é talvez a que coordena o máximo de partes ou de fatores independentes: o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção do conteúdo e da forma (...) e tudo isso por intermédio desse meio essencialmente prático, perpetuamente alterado, profanado, desempenhando todos os ofícios, a *linguagem comum*, da qual devemos tirar uma Voz pura, ideal, capaz de comunicar sem fraquezas, sem aparente esforço, sem atentado ao ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético, uma ideia de algum *eu* maravilhosamente superior a Mim (VALÉRY, 1991, p. 218, grifo do texto original).

Para Valéry (1991), portanto, o universo poético é o universo dos sons, dos pensamentos musicais, onde linguagem e significado não podem ser separados. Por isso, a linguagem deve estar submetida à densidade das mensagens e ao encadeamento dos ritmos, sem a necessidade de ser simples e clara, como a querem Aristóteles, Longino e Coleridge. Porém, no que diz respeito à recepção, ele concorda com Longino, ao dizer que a poesia só se completa no leitor, o qual pode fazer tantas interpretações quantas forem possíveis sobre uma obra. Ainda, Valéry trata do conceito de belo, lembrando Baudelaire, ao afirmar que a beleza

é um assunto particular, porque muda de acordo com as paixões e caprichos do leitor.

No que se refere à crítica, o autor, ao contrário de Horácio, considera-a inútil, porque não auxilia na leitura da poesia, não contribui em nada para a recepção do leitor. Ao tratar da função da poesia, declara que a arte deve criar um desejo e satisfazê-lo. Aqui, assemelha-se bastante à ideia de Hegel de “criar a beleza e desfrutá-la”. Busca, dessa maneira, deleitar o leitor, como queria Longino. Por fim, corrobora mais uma ideia de Longino e Hegel – e, antes deles, de Horácio – ao enfatizar o valor do trabalho técnico, visto que, para ele, a inspiração sozinha não produz mais do que fragmentos.

3.11 A FUNÇÃO SOCIAL DA POESIA PARA T. S. ELIOT

T. S. Eliot (1888-1965), poeta, dramaturgo e crítico norte-americano, apresenta três conferências nas quais trata de diversas questões sobre a poesia. São elas: *A função social da poesia*³⁵, *Musicalidade da poesia*³⁶ e *As três vozes da poesia*³⁷. Merecem destaque, para esse estudo, os apontamentos a respeito da função social da poesia e de sua relação com a língua, a musicalidade, a crítica e a modernidade.

Na primeira conferência, Eliot começa explicando que, quando fala da *função* da poesia, não pretende falar daquilo que ela deveria fazer, porque “as pessoas que falam sobre o que a poesia deveria fazer, especialmente os poetas, pensam quase sempre no tipo específico de poesia que gostariam de escrever” (ELIOT, 1972, p. 28). Em sua opinião, vale a pena entender qual a função que teve nas várias épocas e línguas, universalmente, já que “a verdadeira poesia sobrevive não só a uma mudança de opinião popular, como à total extinção do interesse nos assuntos que tão profundamente agradaram ao poeta” (Idem, p. 31).

Segundo o autor, a maior função da poesia é a de dar prazer, “o tipo de prazer que a poesia dá” (Idem, p. 32). Para ele, a poesia deve fazer diferença em nossas vidas, comunicando alguma experiência nova ou exprimindo em palavras algo que sentimos, mas

³⁵ Conferência apresentada no British-Norwegian Institute em 1943 e posteriormente desenvolvida para apresentação num auditório em Paris, em 1945. Publicada mais tarde no *The Adelphi*.

³⁶ *Ker Memorial Lecture*, pronunciada na Universidade de Glasgow em 1942 e publicada pela Glasgow University Press no mesmo ano.

³⁷ Décima primeira Conferência Anual da Liga Nacional do Livro, pronunciada em 1953 e publicada para a LNL pela Cambridge University Press.

que não conseguimos explicar, de forma a apurar nossa sensibilidade. A poesia é, portanto, “o veículo do sentimento” (Idem, p. 33).

Conforme Eliot (1972), essas emoções e sentimentos expressam-se melhor na língua comum a todas as classes sociais, já que o som e o idioma demonstram a personalidade do povo. Em seguida, o teórico define o dever do poeta, cuja responsabilidade social é a de desenvolver a língua falada, preservando-a, ampliando-a e melhorando-a e até mesmo criando as condições necessárias para que ela se adapte às finalidades da vida moderna. Diz ele: “[o poeta] descobre novas variações de sensibilidade que podem ser utilizadas por outros. E ao expressá-las ele está desenvolvendo e enriquecendo a língua que fala” (ELIOT, 1972, p. 35).

Quem escreve poesia também ensina aos leitores sobre eles mesmos. Segundo Eliot, “ao expressar o que os outros sentem, ele [o poeta] está também modificando o sentimento, tornando-o mais consciente: está fazendo com que as pessoas percebam melhor o que sentem, ensinando-lhes, portanto algo a respeito de si mesmas” (Idem). O crítico, aqui, não está buscando supervalorizar o popular, porque, na sua visão, a poesia verdadeira não se restringe a sentimentos reconhecíveis e compreensíveis para todos. Ele considera o popular como *poesia menor*. Veja-se:

[...] eu ainda reforçaria meu ponto de vista dizendo que devemos suspeitar do poeta que adquire grande popularidade com muita rapidez, pois nos faz temer não estar na verdade realizando nada de novo, mas apenas fornecendo ao povo aquilo a que está acostumado, e que, portanto, recebeu dos poetas de gerações anteriores (ELIOT, 1972, p. 36).

Na conferência intitulada *Musicalidade da poesia*, o autor inicia falando a respeito de críticas e teorias passadas. Em sua opinião, os poetas que teorizavam sobre o tema, no passado, no fundo estavam defendendo a espécie de poesia que escreviam ou queriam escrever e, por isso, não eram grandes juízes nem advogados. Para ele, “nós devemos voltar-nos para o erudito para verificação dos fatos e para o crítico desapaixonado para um julgamento imparcial” (Idem, p. 44).

Eliot (1972) considera o conhecimento dos clássicos a melhor forma de aprender a fazer poesia. O aprendizado vem por assimilação e imitação, podendo, dessa forma, produzir algo parecido e aceitável, afirma ele. Porém, esclarece que essa imitação não se resume ao estilo, quando diz que “somente o estudo, não de poesia, mas de poemas, pode treinar nosso ouvido. Não é por regras, ou por simples imitação fria de estilo, que nós aprendemos por imitação, mas por uma imitação mais profunda do que aquela adquirida pela análise do estilo” (Idem, p. 45).

O autor defende que a poesia não pode se afastar da língua falada do dia-a-dia, inclusive no que tange à musicalidade. Admite que, naturalmente, um poema não apresenta o mesmo linguajar que o poeta usa ao falar, mas deve manter uma relação com o dialeto da época, de tal forma que o leitor possa dizer que, se falasse em verso, seria daquela maneira. Por isso, em sua visão, a poesia contemporânea provoca uma sensação de realização diferente daquela de uma época passada, ainda que esta seja superior.

Do mesmo modo, a musicalidade poética, deve ser aquela que se encontra na fala comum. “Ele [o poeta] tem que, como escultor, ser fiel ao material com que trabalha; é dos sons que acostumou a ouvir que tem de criar sua melodia e harmonia” (ELIOT, 1972, p. 51). Eliot (1972) também explica que a musicalidade não está em cada verso, mas no poema como um todo, e que ela não está desvinculada do significado das palavras. Não se pode descuidar, portanto, dessa relação, sob pena de ter-se um poema de grande beleza musical que não faça sentido algum. Segundo o autor, “um poema musical é um poema que possui um esquema musical de som e um esquema musical dos significados secundários das palavras que o compõem, e no qual esses dois esquemas são unos e indissolúveis” (Idem, p. 53).

Ainda falando sobre a linguagem do poema, afirma que “a tendência ao retorno a padrões fixos e até mesmo elaborados permanece sempre” (Idem, p. 57). No entanto, há formas mais apropriadas para cada língua e cada período. Quanto à versificação livre, Eliot pontua que “nenhum verso é livre para o homem que quer fazer um bom trabalho” e que “apenas um mau poeta poderá considerar o verso livre como uma libertação da forma” (1972, p. 58).

O crítico também destaca o papel da recepção da poesia, sublinhando que um poema pode significar tantas coisas quantos forem os seus leitores e que é possível que nenhum deles interprete da mesma maneira que o poeta imaginou ao escrevê-lo. “A interpretação do leitor pode diferir da do autor, e pode ser igualmente válida – ela pode ser mesmo melhor. Pode haver muito mais num poema do que aquilo que o autor tinha consciência” (Idem, p. 50).

Eliot (1972) trata a respeito da gênese poética em *As três vozes da poesia*. Para esclarecer a sua posição, ele cita uma conferência do poeta alemão Gottfried Benn, intitulada *Probleme der Lyrik*, a qual classifica como “muito interessante”. Ele explica que há, primeiro, um “embrião inerte ou um germe criador” (Idem, p. 141), que precisa da linguagem para tomar forma. Observe-se:

Ele [o poeta] tem algo germinando em si para o que precisa encontrar as palavras. Mas, não pode saber quais as palavras que deseja até o momento em que as encontra. Não pode identificar esse embrião até que se transforme em um conjunto

de palavras na ordem certa. Quando se tem palavras, a coisa para a qual se tinha de encontrar palavras desaparece e dá lugar ao poema” (ELIOT, 1972, p. 141).

Esse embrião ou germe refere-se à inspiração. O trabalho com as palavras já seria parte da técnica. Em seguida, Eliot (1972) vai além de Gottfried Benn e acrescenta que, quando se trata de um poema sem qualquer propósito social, o poeta está preocupado apenas em exprimir em verso esse “impulso obscuro”. E esclarece:

[O poeta] Não sabe o que tem a dizer até que o diga, e em seu esforço para dizê-lo não se preocupa em fazer com que as outras pessoas entendam coisa alguma. Não está preocupado, nesse momento, com ninguém, mas apenas em encontrar as palavras certas, ou, pelo menos, as menos erradas. Não está preocupado se alguém, algum dia, as ouvirá ou não, e, se tal acontecer, se alguém as entenderá. Não está pressionado por uma carga que precisa configurar para obter alívio. Ou, mudando a figura de linguagem, está enfeitiçado por um demônio, um demônio contra o qual se sente impotente, pois em sua primeira manifestação não tem nem rosto, nem nome, nem nada. E as palavras, o poema que fez, são uma forma de exorcismo deste demônio (ELIOT, 1972, p. 142).

A analogia do demônio deixa claro que essa primeira manifestação sem rosto nem nome é a inspiração. Mas ela, por si só, não faz um poema. As palavras, que exorcizarão o demônio é que permitirão que a inspiração se torne, de fato, poesia. A gênese do poema depende, então, do trabalho técnico para que possa surtir resultado positivo.

Nessa mesma conferência, Eliot (1972) também afirma que ele desconfia de explicações para poemas, pois “a tentativa de explicar o poema estudando-o desde as suas origens desvia a atenção do poema para dirigi-la para outra coisa que não a forma com que é encarada pelos críticos e leitores, não tem nenhuma relação com o poema, nem traz sobre ele nenhuma luz” (Idem, p. 143). Em sua ótica, os críticos que se dedicam a explicar o poema produzem um estudo que não tem razão nem utilidade alguma.

Eliot (1972), portanto, define duas funções: a da poesia e a do poeta. A função da poesia é a de dar prazer e de exprimir em palavras nossas emoções e sentimentos. Já a função do poeta é a de desenvolver a língua preservando-a e/ou melhorando-a. A função da poesia remete a Poe, que defende que o compromisso da arte é com o prazer, e também a Longino e Valéry, que afirmam que o poema deve deleitar o leitor. Já o dever do poeta lembra Horácio, que acredita que a produção poética é responsável pela renovação da língua e do vocabulário.

No que se refere à crítica, ele se opõe a Schlegel, pois, em sua opinião, vale mais o julgamento imparcial de um crítico do que do poeta apaixonado; no entanto, desconfia dos estudiosos que buscam explicações para um poema. No que tange aos clássicos, segue a linha de Longino, Schlegel, Coleridge e Hegel, reiterando que o aprendizado vem por imitação dos

poetas maiores. Eliot também defende o cuidado formal e a musicalidade, tal como o fez Hegel, e prefere a métrica aos versos livres. Em se tratando da recepção, sua posição é muito semelhante à de Valéry, pois concorda que as interpretações dos leitores podem ser variadas e que têm papel importante na construção do significado. Finalmente, no que concerne à gênese poética, ele utiliza uma analogia de possessão demoníaca que faz lembrar a possessão divina de Platão; contudo, nesse sentido, concorda mais uma vez com Hegel e Valéry e, anteriores a esses, Horácio e Longino, pois acredita que a inspiração sozinha não produz um poema, ela precisa ser amparada pelo esforço técnico.

3.12 EZRA POUND E SUA TEORIA POÉTICA PRESCRITIVA

No primeiro capítulo de *A arte da poesia*³⁸, uma obra que reúne diversos ensaios de Ezra Pound (1885-1972), o poeta e crítico norte-americano oferece alguns conselhos a respeito do fenômeno poético, sob a forma de prescrição. Inicialmente, ele sugere três princípios que devem reger a criação poética, ou seja: tratamento direto do assunto do poema, economia de palavras e sequência da frase musical, isto é, compor segundo o ritmo natural da frase e não de acordo com a métrica.

O teórico explica que as três proposições defendidas não devem ser tomadas como dogma e, sim, como resultado de uma longa meditação que merece consideração. Parte, então, da questão da linguagem: devem-se evitar abstrações e palavras que nada acrescentem ao poema. Apenas os bons adjetivos e ornamentos são aceitáveis, se não forem bons, melhor não serem utilizados. O autor também não admite opiniões e descrições em poesia. E, acima de tudo, o poeta deve buscar a palavra exata. O símbolo perfeito é o próprio objeto. Assim, sua função simbólica não confunde quem não o compreende.

No que tange ao ritmo, o estudioso sugere que o poeta busque “as mais belas cadências que possa descobrir, preferivelmente numa língua estrangeira, para que o significado das palavras tenha menos probabilidade de desviar-lhe a atenção do movimento” (POUND, 1976, p. 12). Isso, evidentemente, serve apenas para o ritmo. O vocabulário deve vir da língua materna. Se a musicalidade for muito importante para um poema, essa música

³⁸ O primeiro capítulo intitulado *Retrospectiva* é um conjunto de ensaios e notas iniciais que foi publicado com esse título em *Pavannes and Divisions* (1918). *Algumas Proibições* (primeiro subtítulo do capítulo) foi publicado pela primeira vez em *Poetry*, I, 6 (março 1913).

“deve ser capaz de deleitar o especialista” (Idem), ou seja, a sonoridade precisa encantar até mesmo os músicos. A rima, a propósito, deve provocar prazer. Não precisa ser usada, mas se for, deve ser bem empregada. O ritmo não pode destruir a forma das palavras, nem seu som ou significado. Pound (1976) acredita, ainda, em um “ritmo absoluto” (Idem, p. 15), isto é, um ritmo que corresponde à emoção expressa. Ele resume: “é assim que a quero [a poesia], austera, direta, livre de deslizes emocionais” (Idem, p. 20).

O teórico valoriza muito a técnica e, na sua opinião, o artista tem que dominar todas as formas e sistemas de métrica conhecidos. É importante, ainda, que o poeta saiba identificar assonância e aliteração, rima imediata e retardada, simples e polifônica, mesmo que nunca precise dessas informações. Conforme Pound, “o domínio de qualquer arte é trabalho para uma vida inteira” (1976, p. 18). Logo, se a poesia é uma arte, exige conhecimento da técnica superficial e de conteúdo, evitando que amadores queiram se comparar aos mestres.

Em se tratando de versos livres, o autor propõe que só se os escrevam “quando ‘necessário’, isto é, quando a ‘coisa’ elabora um ritmo mais belo que o de metros fixos” (Idem, p. 21). Ou seja, se o assunto ficar melhor poetizado em versos livres do que em algum dos sistemas métricos conhecidos. Se não, o poeta deve optar pela métrica. Ele cita Eliot, concordando quando este diz que “Nenhum verso é livre para quem queira fazer um bom trabalho” (ELIOT apud POUND, 1976, p. 21).

Na perspectiva de Pound (1976), o poeta deve espelhar-se nos clássicos. Ele conta que “todos os antigos mestres da pintura recomendavam a seus discípulos que começassem por copiar as obras-primas, passando a seguir às suas próprias composições” (Idem, p. 18). Por isso, considera a tradução um bom exercício, pois o progresso está em tentar aproximar-se dos metros clássicos quantitativos, embora não se deva simplesmente copiá-los. Da mesma forma, o poeta deve-se deixar influenciar por grandes artistas, ainda que isso não signifique imitar um vocabulário peculiar daqueles que admira. E afirma: “nunca se escreveu poesia de boa qualidade usando um estilo de vinte anos atrás, pois escrever dessa maneira revela terminantemente que o escritor pensa a partir de livros, convenções e clichês, e não a partir da vida” (Idem, p. 19).

Pound (1976) valoriza algumas contribuições da crítica. Diz ele: “A crítica não constitui uma circunscrição, ou um conjunto de proibições. Ela fornece pontos de partida. Ela pode despertar a atenção de um leitor passivo” (1976, p. 10). Contudo, pondera que a parcela aproveitável da crítica vem, normalmente, em frases soltas ou através de um artista experiente que oferece regras e conselhos a um artista mais jovem. O autor acrescenta, ainda, que não merecem atenção “críticas de indivíduos que jamais tenham escrito alguma obra digna de

nota” (Idem, p. 11). Na sua ótica, para os leitores, uma antologia adequada é muito mais útil do que uma crítica descritiva, já que “o máximo que o crítico pode fazer pelo leitor, ouvinte ou espectador é levá-lo a focalizar o olhar ou o ouvido” (Idem, p. 22).

Erza Pound (1976) deixa claro, já de início, que sua poética é prescritiva, o que o diferencia dos demais teóricos. Ele estipula três princípios básicos para a criação poética, ou seja: 1) tratamento direto do assunto do poema; 2) economia de palavras; e 3) valorização da sonoridade. O autor tem uma posição semelhante à de Valéry, pois também acredita que forma e conteúdo sejam indissociáveis na poesia, mas enfatiza o ritmo e a musicalidade, como o fazia Hegel.

Pound valoriza muito o trabalho técnico, como Longino, Horácio e Valéry. Além disso, ele parece ser um discípulo de Eliot, pois enaltece a unidade formal e a musicalidade, da mesma forma que o poeta norte-americano, e até mesmo faz uma citação sua corroborando a preferência da métrica tradicional sobre os versos livres. Ele ainda concorda com Eliot ao sugerir que os poetas se espelhem nos clássicos, da mesma forma que Longino, Schlegel, Coleridge e Hegel afirmaram anteriormente. Por fim, acredita que a crítica possa fornecer algumas contribuições, ainda que raras, mas lembra Schlegel, pois afirma que críticas de indivíduos que jamais escreveram poema não merecem atenção.

3.13 CONSIDERAÇÕES

Ao longo desse capítulo, pôde-se perceber que, embora cada autor e poeta apresente novas reflexões e novos questionamentos sobre a teoria da poesia, suas abordagens são muitas vezes recorrentes, o que demonstra que eles dialogam entre si.

Platão, o filósofo que estabeleceu as bases para uma possível teoria poética, na sua *república*, propõe para o texto poético, em primeiro lugar, que ele seja baseado na realidade, em segundo lugar, decorrente disso, que o poeta conheça os assuntos de que trata, como se fora um técnico ou um cientista. Ainda só aceita como temática para o poema os aspectos racionais do homem, considerando o sentimentalismo pernicioso para a educação dos jovens. Daí, acredita que os poetas não deveriam fazer parte da *polis*, classificando a poesia como inválida, na maioria dos casos, por não ser útil ao Estado, permitindo apenas que se compusessem hinos aos deuses e aos heróis. Além disso, ao referir a gênese da poesia,

considera a inspiração como uma “possessão divina” e não como uma capacidade artística, iniciando a discussão sobre técnica e inspiração, importante para o futuro das reflexões.

Aristóteles, na *Poética*, mais tarde, vai contrariar seu mestre, ao considerar a poesia, como *mímesis*, ou seja, imitação da realidade, não necessitando estar vinculada ao fato real, bastando-lhe ser verossímil, ter lógica interna. Sua posição também coloca a diferença entre o historiador interessado no que aconteceu e não no possível, terreno da poesia.

Horácio em sua *Arte poética*, retoma a questão da verossimilhança e considera a ligação com o real mais importante que a beleza formal. Pontua que a inspiração precisa do apoio da técnica, valoriza a Crítica e defende uma renovação da linguagem. É o primeiro a se preocupar com a recepção, sublinhando que o poema deve arrebatá-lo, elevá-lo, sendo útil e agradável ao mesmo tempo.

De Longino, no seu *Do sublime*, tem-se a concepção do “sublime” como poesia maior. O teórico concorda com Horácio no que se refere à gênese da poesia e à verossimilhança. Importa-se com o efeito da poesia sobre o público, que deve ser de elevar seu espírito, e destaca a simplicidade da linguagem.

Schlegel, em *Fragmentos da revista Lyceum, Fragmentos da revista Athenäum e Idéias*, diz que a poesia abrange tudo que for poético na vida, até o suspiro e o beijo. Equipara-a à filosofia, pela sua capacidade de ironia, e estabelece a metáfora do espelho ao afirmar que a poesia constitui-se pela observação da realidade somada à criatividade do poeta. Defende a utilidade da poesia e considera que a leitura dos clássicos é importante, pois eles representam a poesia em estado de perfeição. Ainda, para o teórico, a Crítica só é válida se vier dos próprios poetas.

Coleridge, concordando com Schlegel na sua *Biografia literária*, ressalta, sobretudo, a superioridade dos clássicos e a simplicidade da linguagem, recomendando também sua leitura.

Em *Estética*, Hegel, para quem a poesia é a mais completa de todas as artes, considera indiscutível a presença da fantasia e da imaginação e libera a poesia de uma utilidade, dizendo que seu único fim é criar a beleza e desfrutá-la, e que seu objeto de interesse é a busca de significado para a existência.

Poe enfatiza a arte pela arte em *Carta a B* e *O princípio poético*, argumentando que a poesia não tem função social nem compromisso com a verdade, mas apenas com o prazer do fazer poético. Valoriza, ainda, a musicalidade e a emoção como elementos essenciais da poesia.

Baudelaire, com seu *O pintor da vida moderna*, prefere a beleza dos costumes, do presente, da cidade, do efêmero e de tudo que se refere aos tempos modernos, enfatizando a

presença da cidade e das multidões. Exalta a beleza artificial, como a moda e a maquiagem, e cria um novo conceito de belo, o belo feio. E propõe que, sem dúvida, a poesia é uma representação da ideia que o artista faz da realidade.

Em *Acerca do cemitério marinho*, *Questões de poesia*, *Primeira aula do curso de poética* e *Poesia e pensamento abstrato*, Valéry defende que *forma* e *conteúdo* são indissolúveis na poesia. Acredita que a inspiração não produz um poema sozinha e precisa da técnica para tomar forma. Valoriza a ambiguidade, a sonoridade e o papel do leitor na construção da obra que, no seu entender, é só uma “partitura” a ser interpretada por um leitor sensível, o qual é uma forma de co-criador.

Em suas conferências – *A função social da poesia*, *Musicalidade da poesia* e *As três vozes da poesia* –, Eliot nega que a poesia tenha uma função social. Para ele, a responsabilidade do poeta é apenas aperfeiçoar a língua e esse é seu objetivo maior. Destaca, também, o papel da recepção, considera o conhecimento dos clássicos como a melhor forma de se aprender a poetizar e concorda com Valéry no que concerne à gênese poética.

Pound, por fim, com *A arte da poesia*, opta pelo tratamento direto do assunto, economia de palavras e musicalidade desvinculada da métrica. Coloca a técnica acima da inspiração e pondera que a Crítica fornece algumas contribuições, porém, que os melhores críticos são aqueles que têm obras publicadas, portanto, que são poetas também.

Concluída a análise desses textos de teóricos fundadores e estabelecida a demarcação de aspectos em que eles dialogam, temos um instrumental teórico para partir para o exame da obra *Caderno H*, de Mario Quintana. Pretende-se, então, observar as questões que o poeta sul-rio-grandense também levanta, concordando ou não com os teóricos abordados, e mostrar como Quintana constrói uma poética particular através de seus textos, mas possivelmente dialogando com o passado dessa reflexão sobre a poesia.

4 *CADERNO H*: UMA TEORIA SOBRE A POESIA

4.1 GÊNESE DA POESIA

4.1.1 Importância da inspiração e da técnica

Como enfatizaram os principais teóricos da teoria da poesia apresentados no capítulo anterior, um dos elementos tematizados por Mario Quintana é a gênese poética, isto é, o peso e papel da inspiração e do trabalho técnico na produção de um poema. O primeiro texto do *Caderno H* que trata de tal assunto é “A vida é um sonho”, o qual lembra Platão. Observe-se: “A vida? Pode ser que seja um sonho. A poesia, não. A ‘possessão poética’ não tem sentido passivo. É o mesmo que no palco: um ator, para bem desempenhar o papel de ébrio, deve estar inteiramente sóbrio” (CH³⁹, p. 327).

Quando Quintana utiliza o termo “possessão poética” refere-se à *possessão divina* abordada por Platão (1989), que acredita que o poeta só compõe por inspiração dos deuses. Lembre-se que, na teoria platônica, os poetas escrevem quando estão privados da razão, “saturados do deus” e as “poesias não são humanas nem feitas pelos homens, porém divinas e dos deuses, não passando os poetas de intérpretes dos deuses” (PLATÃO, 1980, p. 229). O filósofo grego, portanto, desmerece o trabalho do poeta, porque o texto poético, segundo ele, não é fruto do esforço técnico e, sim, resultado direto da inspiração que vem de um deus e não do homem.

Quintana critica essa concepção, explicando que essa passividade não acontece, muito pelo contrário. Para esclarecer seu pensamento, ele faz uma comparação com um ator que, para atuar como ébrio, deve estar sóbrio. Ou seja, para que a poesia possa existir, para que o resultado final da produção seja um poema que aparente ter brotado diretamente da inspiração de um poeta, este, na verdade, deverá ter se concentrado “sobriamente”, seriamente, e dedicado todo seu esforço para transformar sua inspiração em linguagem poética. O poeta

³⁹ Todas as citações retiradas do *Caderno H* serão identificadas aqui pela sigla “CH”. Este livro foi consultado através da obra: QUINTANA, Mario. **Mario Quintana**: poesia completa: em um volume. Organização de Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

gaúcho valoriza, pois, a técnica, mostrando que só com esse trabalho o poema pode tomar forma.

Algumas páginas adiante no *Caderno H*, encontra-se mais um pequeno texto, de uma frase apenas, em que Quintana reafirma a importância da técnica para a composição poética. Trata-se do segmento a seguir, intitulado pelo paradoxo “Da difícil facilidade”: “É preciso escrever um poema várias vezes para que dê a impressão de que foi escrito pela primeira vez (CH, p. 331).

O título paradoxal desse texto é muito adequado e o pequeno texto retoma a questão de que, embora um bom poema pareça ter sido escrito facilmente, sem esforço, ele exige bastante do poeta. Para que o poema pareça ter fluído diretamente da imaginação do autor para o papel, o poeta deverá reescrevê-lo, corrigindo-o e melhorando-o, até que fique *perfeito*. As palavras de Quintana lembram Valéry (1991), quando este afirma que o leitor, ao admirar-se com o efeito que um poema provoca em si em poucos minutos, pode equivocar-se e pensar que esse também é o tempo suficiente para que se faça o poema, a partir somente da inspiração, “mas o efeito da poesia e a síntese artificial desse estudo por alguma obra são coisas totalmente distintas; tão diferentes quanto uma sensação e uma ação. Uma ação contínua é bem mais complexa que qualquer produção instantânea” (VALÉRY, 1991, p. 206). Essa inspiração, segundo o poeta-teórico, pode se perder tão rápido quanto surgiu, se o escritor não dedicar seu tempo e seu esforço transformando essa ideia em poesia.

Quintana, portanto, concorda com Valéry (1991), pois também acredita que a inspiração exige uma transformação através da elaboração técnica. E, para que esse resultado seja alcançado, será preciso reescrever várias vezes um mesmo poema, para que pareça, assim, que ele nasceu pronto.

Entretanto, está claro que, embora Quintana valorize muito a técnica, ele também leva em consideração o papel da inspiração. A poesia precisa dela, do que Eliot chamou de “embrião inerte ou germe criador” (ELIOT, 1972, p. 141). Mas tal “germe”, assim como dizia o poeta norte-americano, precisa da linguagem para tomar forma. Quando se encontram as palavras certas, o “embrião” desaparece e “dá lugar ao poema” (Idem). O texto “Da relativa inspiração” demonstra que Quintana concorda com essa teoria: “Inspiração? Sim... Mas convém não esquecer que a poesia, como todo verdadeiro jogo, é uma luta da astúcia contra o acaso” (CH, p. 369).

A palavra “relativa”, no título do texto já passa a ideia de que a inspiração é algo que não funciona sozinho. Pode-se dizer, então, que o poeta gaúcho acredita na soma da inspiração e da técnica. É por isso que o “jogo” poético “é uma luta da astúcia contra o acaso”

– porque a inspiração é o “acaso”, o “embrião” de que fala Eliot (1972), o qual espera para se transformar em poema. E essa transformação só é obtida graças à “astúcia” do poeta, graças à sua habilidade de concretizar o “acaso” em texto.

Esse ponto de vista foi elaborado, pela primeira vez, por Horácio, que não acreditava na inspiração sem o apoio da técnica, dizendo haver uma “conspiração amistosa” entre a veia rica e o esforço, o gênio e o cultivo (HORÁCIO, 2007, p. 67). Longino reitera esse pensamento, pois, em sua ótica, um poeta não pode limitar-se à obediência às regras, mas tampouco pode restringir-se à sua própria emoção, já que “deixados sem apoio nem lastro [...] os gênios correm perigo maior, pois, se muitas vezes precisam de espora, muitas outras, de freio” (LONGINO, 2007, p. 72). Para ele, o sublime só é alcançado, portanto, somando-se a natureza (inspiração) à arte (técnica). E Hegel pensava de maneira semelhante, afirmando que a obra de arte “deve ser uma obra refletida”; não pode ficar sujeita ao entusiasmo instantâneo da inspiração, mas desenvolver-se serena e lucidamente (HEGEL, 1993, p. 84).

Portanto, fica claro que, apesar de Mario Quintana entender que a ideia da poesia, o “germe criador” de Eliot (1972), é anterior ao trabalho técnico, essa ideia só se concretiza em poema através do esforço técnico do poeta. Isto é, a inspiração, por si só, não produz poesia. Ela só se transforma em texto poético depois de muito tempo e dedicação do autor para encontrar as palavras que traduzirão o que está em sua imaginação. Nesse sentido, então, ele se aproxima de Horácio, Longino, Hegel, Valéry e Eliot, mas não chega a valorizar tanto o papel do trabalho técnico quanto Ezra Pound (1976), por exemplo, para quem o poeta deve dominar a técnica superficial e de conteúdo, a fim de evitar que amadores queiram se comparar aos mestres. Além disso, pôde-se perceber que Quintana discorda consideravelmente de Platão (1980), ao criticar sua “possessão divina” e, conseqüentemente, de Baudelaire, o qual denomina a inspiração de danação – recordando Platão – e afirma que a arte provém “mais do instinto do que do estudo” (BAUDELAIRE, 1993, p. 28).

4.1.2 Temática da poesia e o espaço da emoção e da razão

Mario Quintana parece não considerar importante falar a respeito da temática das produções poéticas. Em “Texto & Pretexto”, ele afirma que o tema não passa de um “ponto de partida para um poema”, mas não é o seu objetivo. Observe-se: “O tema é um ponto de partida para um poema e não um ponto de chegada, da mesma forma que a bem-amada é um

pretexto para o amor” (CH, p. 282). O tema seria, portanto, qualquer aspecto da vida que leva o poeta a escrever. Mas isso não significa que ele deva se prender só nessa temática, porque o tema não deve ser uma limitação para o poema, não deve ser o “ponto de chegada”, mas o “de partida”. Quintana elucida essa concepção, ao comparar o tema de um poema a uma “bem-amada”, que deve ser apenas o pretexto, ou seja, o motivo, o começo de um amor.

Entretanto, ainda que subvalorize a importância de um tema para a poesia, quando o poeta gaúcho escreve acerca das razões que o levam a poetizar, dos assuntos que escolhe e que merecem sua atenção, fica claro que ele defende a poetização das coisas simples do cotidiano, como ressaltava Baudelaire (1993). Veja-se: “Subnutrido de beleza, meu cachorro-poema vai farejando poesia em tudo, pois nunca se sabe quanto tesouro andarás desperdiçado por aí... Quanto filhotinho de estrela atirado ao lixo!” (CH, p. 288).

No texto “Época”, acima, Quintana cria a imagem de um cão farejando poesia em tudo, inclusive em meio ao lixo. Essa analogia serve para mostrar que a poesia, o tema de um poema, pode ser encontrado em qualquer lugar, coisa ou circunstância, por mais comum que pareça ser. Essa ideia assemelha-se um pouco, portanto, à teoria de Baudelaire (1993), segundo o qual, os aspectos a serem poetizados pela arte são a beleza da circunstância e dos costumes, a multidão, a cidade, a modernidade. A imagem de filhotinhos de estrela no lixo também lembra o “belo feio”, do poeta francês, pois, para a poesia modernista e pós-modernista, o lixo, o feio e o desagradável também podem ser materiais poéticos. Esse conceito da poesia das coisas corriqueiras do cotidiano está ainda mais presente no texto que leva o título muito adequado de “Da simplicidade”: “O verdadeiro epicurista embriaga-se com um copo d’água. O verdadeiro poeta faz poesia com as coisas mais simples e corriqueiras deste e dos outros mundos” (CH, p. 352).

Quintana afirma, mais uma vez, que o verdadeiro poeta é capaz de fazer poesia com quaisquer coisas, por mais “simples e corriqueiras” que sejam, com a mesma facilidade com que um epicurista poderia se embriagar com um copo d’água. Enquanto se aproxima de Baudelaire (1993), Quintana se afasta da concepção de Longino, para quem a poesia deveria ater-se ao raro, que sempre “suscita admiração” (LONGINO, 2007, p. 105), enquanto, segundo o teórico, as coisas úteis e simples são comuns e desinteressantes e, assim, não prendem a atenção do leitor, logo, não atingem o sublime. Mas o poeta gaúcho não parece se interessar por coisas raras. Com o sugestivo título de “Coisas”, há um poema juxtapondo cinco versos que descrevem elementos extremamente comuns do cotidiano:

Uma rãzinha verde no gris da manhã...
Um sorriso na face de um ceguinho...
Uma nota aguda como uma pergunta de criança...
Um cheiro agradecido de terra molhada...
Um olhar que nos enche subitamente de azul (CH, p. 351).

Além de Longino (2007), que valoriza o raro admirável, o poema acima também desagradaria Platão (*Livro III*). Uma rã, um cheiro ou uma pergunta não são objetos importantes, que mereçam ser abordadas em poemas. Os temas para poesia, segundo o filósofo grego, têm de ser ações grandiosas, como liberdade, pureza, coragem, sensatez. Além disso, “Coisas” trata da emoção, pois valoriza um sorriso e um olhar, fugindo do ideal platônico da Razão. Para o filósofo, a emoção desestabiliza os homens, enfraquecendo os “guardiões do Estado”. Um texto de Quintana que provocaria a ira do filósofo seria “Diálogo inútil” que segue: “- Mas por que tu não fazes um poema de amor? / - Todos os poemas são de amor” (CH, p. 250).

Nesse texto, o poeta gaúcho classifica todos os poemas como poemas de amor. Independentemente do assunto, todos eles estariam impregnados de sentimento. Tanto que considera um “diálogo inútil”, como mostra o título, perguntar por que não fazer um poema de amor, já que todos eles o são. Como foi mencionado acima, Platão (*Livro III*) desaprovava esse “diálogo”, pois se, em sua ótica, a emoção desestabiliza os guardiões do Estado, o amor seria um dos seus maiores “inimigos internos”, como denominou o filósofo. Pound, mais recentemente, vai concordar com essa ideia, defendendo uma poesia “austera, direta, livre de deslizes emocionais” (POUND, 1976, p. 20). Já Poe (1991), anterior a Pound, pode ser lembrado nesse texto, reiterando a opinião de Quintana, porque o poeta norte-americano considera a emoção como elemento e parte essencial da poesia. Além disso, segundo ele, todos os poemas são de amor sim – de amor ao próprio poema. Recorde-se:

[...] o fato puro e simples é que, se nos permitíssemos olhar para dentro de nossos próprios corações, iríamos descobrir imediatamente que não existe, nem pode existir, em nenhum lugar do mundo, obra mais digna ou mais nobre que este mesmo poema – este poema *per se* – este poema que é um poema e nada mais – este poema escrito tão-somente por amor ao poema (POE, 1991, p. 70).

Pode-se observar, então, que, mais uma vez, Quintana discorda da teoria platônica. Enquanto esta defende temas grandiosos e a razão, aquele poetiza sobre as coisas simples com muita emoção. Além de Platão, outros que divergiam de Quintana são Longino (2007), pois associa o sublime à poetização das coisas raras e admiráveis, e Pound (1976), que exige uma austeridade poética. Em contrapartida, o poeta gaúcho lembra Baudelaire (1993), no que se

refere à temática, que pode surgir da simplicidade das coisas corriqueiras do presente, do efêmero e até do feio, e, ainda, Poe, que, ao contrário de Platão e Pound, classifica a emoção como um dos elementos essenciais da poesia, já que o poema é fruto do amor do poeta por sua arte.

4.1.3 O papel da leitura dos clássicos

No capítulo anterior, seis teóricos abordaram a contribuição dos clássicos para a produção poética. Todos os seis concordam entre si que a poesia clássica é superior e deve ser tomada como exemplo a ser imitado pelos novos poetas. Mario Quintana não. Contrastando com as opiniões de Longino, Schlegel, Coleridge, Hegel, Eliot e Pound, o poeta gaúcho não supervaloriza a poesia clássica, pois observa que ela chega a perturbar a produção poética contemporânea, como sugere neste texto de uma única frase, intitulado “Cá entre nós”: “Os clássicos escreviam tão bem porque não tinham os clássicos para atrapalhar (CH, p. 315).

Conforme Quintana, os clássicos conseguiram se tornar o que são hoje e garantir todo o prestígio e reconhecimento que lhes é concedido, justamente por não precisarem se preocupar com a poesia que viera antes deles. Não havia uma base de comparação, nenhum patamar a ser imitado ou superado. Os poetas clássicos puderam criar partindo somente de sua própria imaginação. E tudo que criaram foi inovador. Nenhum crítico pôde julgar, na época deles, que tipo de poesia era mais grandiosa, que “escola literária” o poeta seguia, que “influências” eram percebidas em sua poesia, que “linha” abordava. Tudo era novo. Todas as tentativas eram válidas.

Quintana entende que foi justamente por essa liberdade criativa, que os poetas do passado puderam receber o título de “clássicos”, de modelos a serem seguidos. O problema para ele é que, por terem se tornado “clássicos”, atualmente, os poetas contemporâneos podem não ter a liberdade de que os antigos usufruíam. Hoje, a sua poesia muitas vezes é comparada com a poesia clássica, que se tornou modelo ideal. Na visão quintaniana, esse tipo de concepção acerca da obra clássica prejudica os poetas, que são incentivados pela crítica a tomarem-na como padrão de perfeição. Diante dos exageros dos críticos, o poeta gaúcho brinca com o assunto, considerando a poesia grega anacrônica e deslocada. Observe-se em “Beleza clássica”: “O nariz grego, hoje, nos parece um nariz postiço. / Não pega” (CH, p. 275).

Percebe-se que, para Quintana, aquelas obras estão mais vinculadas à sua época do que aos tempos atuais. Para a atualidade, falta-lhes naturalidade, parecem falsos, por isso ele classifica o nariz grego de “nariz postiço”. As criações gregas eram valiosas para aquele tempo. Hoje, os poetas precisam fazer algo diferente daquilo, ligado ao presente, como já propunha Baudelaire (1993). Não faz sentido mais imitar um modelo de séculos atrás. É necessária uma nova poesia, atual, moderna, válida para nosso tempo.

Pode-se deduzir que a intenção de Quintana não é desprestigiar a poesia clássica, mas o poeta considera que ela possa impedir, de certa maneira, a livre criação poética. Como já foi mencionado acima, esse ponto de vista do poeta gaúcho se opõe aos teóricos que, precedentemente, enalteciam exageradamente o valor da obra clássica. Segundo Longino, o primeiro a abordar esse tema, os poetas devem se inspirar nos clássicos, porque, como nem todos têm o “dom inato da grandeza” para poetizarem, a saída é imitar a poesia clássica, assim, mesmo os menos favorecidos do “sopro divino” acabam por se contagiar pela grandeza dos outros (LONGINO, 2007, p. 85).

Schlegel (1991) foi também defensor da imitação dos poetas do passado, os clássicos, com sua poesia considerada em estado de perfeição. Alguns anos depois, Coleridge (1991) foi um dos teóricos que mais valorizou a contribuição dos poetas clássicos. Ao explicar que teve seu gosto poético aprimorado pela leitura dos poetas da Antiguidade, classifica-os como superiores “na verdade e naturalidade de seu pensamento e estilo” (COLERIDGE, 1991, p. 65). Hegel (1993) também considera os poemas gregos modelos a serem admirados e imitados, porque homens de qualquer povo ou época são capazes de entendê-los e contemplá-los. Semelhantemente, Eliot (1972) acrescenta que o conhecimento da poesia clássica é a melhor forma de se aprender a fazer poesia, através da assimilação e imitação profunda, não somente dedicada ao estilo. Pound (1976), por fim, também defende que os poetas devem espelhar-se nos clássicos e que traduzi-los é um bom exercício para isso. Mas ressalta que não se pode simplesmente copiá-los, pois não é válido escrever poesia hoje com o vocabulário deles.

Recorde-se que, dos teóricos selecionados no capítulo anterior, nenhum critica os clássicos, nenhum os considera como empecilhos para a criação poética, ao contrário, acreditam que a sua leitura e imitação é um meio de aprender a poetizar, tomando-os como modelos. Portanto, nesse aspecto, Mario Quintana é inovador, ainda que se possa considerar sua opinião como uma forma de brincar com o tema da imitação dos clássicos considerada por ele como exagerado.

4.2 RELAÇÃO ENTRE POESIA E REALIDADE

Para compreender a posição de Mario Quintana quanto à relação entre poesia e realidade, pode-se observar o texto a seguir, em que ele avalia a atitude de um poeta amigo:

O FILHO MORTO

Certa noite confidenciei com um homem sensível num daqueles saudosos cafés da volta do Mercado. Aliás, sempre nos encontrávamos com agrado da minha parte, porque ele era poeta mas inteligente, e suas libações não o tornavam monótono ou repetitivo. Seus sonetos me pareciam bons, tinham até um quê de classe. Compusera um deles em memória de seu filho único, morto na flor da mocidade. Foi naquela noite que ele o recitou para mim, enquanto as lágrimas lhe corriam pelas faces. E aconteceu que, tempos depois, numa espera de bonde, um jovem que estava fazendo serviço militar apresentou-se-me como filho daquele angustiado poeta amigo. Senti-me ilaqueado em minha boa-fé, como vulgarmente se diz, e, na primeira vez que encontrei o poeta, fui logo dizendo:

– Mas Oscar! Como é que tiveste a coragem de me impingires aquele soneto em memória de teu filho vivo?

E ele, com toda a sinceridade:

– Era pra que se morresse...

A resposta, como se vê, foi num estilo nada clássico... mas que mundos e fundos havia nela! A verdade do mundo poético não tem de dar satisfações à verdade do mundo real – eis aí uma tese a defender. Mas fique o leitor descansado: eu não pretendo provar coisa nenhuma... Estou modestamente fazendo uma afirmação (CH, p. 295).

Inicialmente, Quintana questiona o fato de seu amigo ter escrito um poema para um filho morto que, na verdade, estava vivo. Mas, refletindo acerca da situação, o poeta conclui que o amigo tinha liberdade para escrever sobre coisas que não fossem reais, que não tivessem acontecido, porque “a verdade do mundo poético não tem de dar satisfações à verdade do mundo real”, ou seja, a poesia não precisa ter vínculo direto com a realidade. Porém, Quintana também pondera que não tem intenção de provar nada, está apenas “fazendo uma afirmação”. De qualquer maneira, parece ficar evidente que se trata da sua verdadeira opinião a esse respeito. Ele acredita na liberdade criativa, que isenta o poeta de ocupar-se com o mundo real, cuja verdade é diferente do mundo poético.

Essa “verdade do mundo poético” remete à verossimilhança, conceito criado por Aristóteles (2007), na *Poética*. Para ele, a poesia deveria ser possível e crível, mas não precisaria ser baseada no real. Nesse caso, o filho do poeta podia realmente ter morrido – era possível, logo, verossímil a realidade da morte. Essa é a verdade poética.

Edgar Allan Poe (1991) foi um dos teóricos modernos que retomou essa concepção, libertando, mais uma vez, a poesia de ater-se à realidade. O poeta norte-americano classifica

como “heresia do Didático” a ideia de que o poema deva buscar a verdade. Em sua ótica, o compromisso da poesia é com o prazer, com o belo, e com o amor ao próprio fazer poético.

Mario Quintana também valoriza o papel do poeta na construção do poema e esboça sua opinião sobre o tema ao utilizar a metáfora dos espelhos e do Rei Midas, no texto a seguir:

A IMAGEM E OS ESPELHOS

Jamais debes buscar a coisa em si, a qual depende tão-somente dos espelhos.

A coisa em si, nunca: a coisa em ti.

Um pintor, por exemplo, não pinta uma árvore: ele pinta-se uma árvore.

E um grande poeta – espécie de rei Midas à sua maneira –, um grande poeta, bem que ele poderia dizer:

– Tudo o que eu toco se transforma em mim (CH, p. 280).

Em sua visão, assim como um pintor pinta uma árvore do modo como ele a enxerga, subjetivamente, o poeta também compõe de acordo com a sua imaginação e com a sua percepção do mundo. Como um Rei Midas que entrega um pouco de si a cada coisa que toca. Para Quintana, a poesia nunca deve buscar “a coisa em si” e, sim, poetizá-la, ficcionalizá-la. Platão (*Livro X*), ao contrário, questionava o valor da poesia exatamente por essa característica: se o poema não traz “a coisa em si”, apenas uma “imitação”, então, é falso e, logo, não é válido, porque está muito longe do real.

Já o poeta gaúcho afirma, no texto acima, que, para buscar “a coisa em si”, bastam espelhos. Desde Platão (*Livro X*), os espelhos foram utilizados para exemplificar exatamente o oposto: o espelho nunca traz “a coisa em si” e, sim, um mero reflexo, uma aparência do real, como afirmou o filósofo grego. Na ótica platônica, esse é o defeito da poesia: fornecer apenas simulacros da realidade. A metáfora do espelho será retomada positivamente, mais adiante, por Schlegel, segundo o qual a poesia pode, “livre de qualquer interesse próprio real e ideal, pairar no meio, entre o retratado e o retratista, nas asas da reflexão poética, potencializando incessantemente essa reflexão, e multiplicá-la, como numa sucessão infinita de espelhos” (SCHLEGEL, 1991, p. 37), portanto, apresentando traços da realidade e também da imaginação do poeta.

Quintana também ressalta a importância da fantasia e da invenção, defendendo o seu espaço na poesia. Valoriza a criação do escritor – ou a “recriação” como diz no pequeno texto “Mas tudo é novo debaixo do sol!”: “Resmungam os velhos: – ‘Não há nada de novo debaixo do sol’ – e nem se lembram dos que, neste momento, estão recriando o mundo: os poetas, os artistas, os recém-nascidos...” (CH, p. 248). Ele compara os poetas e os artistas aos recém-nascidos. Enquanto os recém-nascidos estão trazendo algo novo para o mundo e, ao mesmo tempo, formando uma nova imagem da realidade, ao fazerem sua interpretação do que nos

cerca, os poetas e artistas também estão recriando o mundo, ao lançarem um novo olhar sobre ele, a despeito do que possa haver *de verdade* factual.

Ainda valorizando a fantasia, diz Quintana que, para algo existir, basta que tenha sido inventado por alguém. Observe-se em “Ser ou não ser”: “Para algo existir mesmo – um deus, um bicho, um universo, um anjo... – é preciso que alguém tenha consciência dele. Ou simplesmente que o tenha inventado” (CH, p. 246). Ou seja, qualquer coisa pode “existir”, desde que alguém tenha consciência dessa existência. É suficiente que uma pessoa tenha imaginado tal figura ou circunstância para ser criada, assim, uma nova realidade. Nessas colocações, Quintana aproxima-se de Hegel, para quem o conteúdo poético é “um mundo de representações criadas pela fantasia” (HEGEL, 1993, p. 15). Conforme o filósofo alemão, a base da arte é a fantasia e a presença da imaginação do poeta é indiscutível, porque a representação do real é insuficiente, e faz-se necessário modificar a realidade para trazer à tona a essência das coisas. Segundo ele, a poesia, ao apresentar essa essência das coisas, pode tornar-se mais verdadeira do que a própria coisa. O poeta gaúcho também defende a verdade poética nos dois textos que seguem. Veja-se:

NATUREZA

Não, nada de piqueniques! O encanto das paisagens numa tela é que elas não têm cheiro, nem temperaturas, nem ruídos, nem mosquitos. Nada, enfim, do que acontece nas desconfortáveis paisagens reais. Quando estive no Rio, o P.M.C., meu colega, amigo e editor, se ofereceu para “uma tarde destas” me mostrar o Rio. Agradei-lhe horrorizado:

– Não, muito obrigado, Paulinho! Eu sou evoluído: o que mais me agrada no Rio são os túneis...

Creio que ele suspirou de alívio.

Pois bem que ele devia saber, como poeta de verdade, que nunca se deve ser apresentado a uma paisagem. É uma situação embaraçosa. Nem ao menos se lhe pode dizer: “Muito prazer em conhecê-la, minha senhora!”.

Esse não pode ser um conhecimento voluntário, apazado, mas uma lenta osmose inconsciente, de modo que no fim se fique pertencendo à paisagem e vice-versa.

Não se pode conhecer nada num minuto e só por isso que os turistas não conhecem o mundo.

Jamais acreditei em observação direta, principalmente quanto à criação poética. Tanto assim que quase dei a um de meus livros o belo título de “O viajante adormecido”. Só não o fiz porque a Gabriela me observou que o poderiam apelidar de “O leitor adormecido”...

Fraqueza minha! E por que não “o leitor adormecido” mesmo? A comunicação poética, no seu mais profundo sentido, não é acaso subliminar? Os poetas que dizem tudo acabam não dizendo nada. Porque a poesia não é apenas a verdade... É muito mais!

A Poesia é a invenção da Verdade (CH, p. 328).

O POEMA

O poema

essa estranha máscara

mais verdadeira do que a própria face... (CH, p. 337).

Nos textos acima, Quintana afirma que a poesia é muito mais que a verdade, é a “invenção da Verdade”, e o poema é uma “máscara mais verdadeira do que a própria face”. Novamente, ele valoriza essa outra verdade reinventada pelo texto poético. Essa é a verdade da poesia. O poeta tem liberdade para criar uma nova perspectiva da realidade, relativamente desvinculada do real em si, cujo conteúdo possa ser mais verdadeiro do que o mundo aparente, como já havia afirmado Hegel (1993) anteriormente.

Essa concepção quintaniana também é reforçada por Baudelaire. Para o poeta-teórico francês, a arte não pode ter “a função estéril de imitar a natureza” (BAUDELAIRE, 1993, 52), porque a natureza não consegue englobar toda a beleza e cabe ao poeta criar uma obra mais bela do que o real. Ele explica que o poema será sempre a representação da ideia que o artista faz do real, “segundo a imagem inscrita em sua mente” (Idem, p. 26), e não do real em si. Essa ideia aparece primeiro na mente do artista para, mais tarde, aparecer em sua obra.

A “invenção da verdade”, defendida por Quintana, aproxima-o, portanto, tanto de Schlegel (1991), para quem a poesia é o espelho do mundo, ficando entre o retratista e o retratado, como de Hegel (1993), que argumenta ser a fantasia a base da arte, pois a modificação da realidade é capaz de mostrar a essência das coisas, ou de Poe (1991), defensor da arte pela arte, do prazer e do belo, em detrimento da verdade, e de Baudelaire (1993), segundo o qual a arte nunca será uma simples representação do real e, sim, da ideia do artista sobre ele.

Por outro lado, com exceção de Aristóteles (2007), Quintana afasta-se das concepções dos teóricos da Antiguidade, como Platão (*Livro X*) que, como de costume, tem opinião diversa sobre o tema. Para esse filósofo grego, como já foi dito, a poesia não tem valor, porque é uma imitação enganadora da realidade. Já Aristóteles, Horácio e Longino são os defensores da verossimilhança. Mas Horácio (2007) e Longino (2007) enfatizam mais a ligação com a realidade. Para o teórico romano, o vínculo com o real é mais importante do que a beleza formal, por isso o poema deve advir da observação da vida, e Longino concorda que o poema deve, sobretudo, obedecer ao critério da possibilidade, pois “as violações desta norma são chocantes” (LONGINO, 2007, p. 88).

4.3 RELAÇÃO COM O LEITOR

Em se tratando da recepção, Mario Quintana considera adequado não se pensar no leitor quando se está escrevendo. Aliás, afirma que não se pode escrever nem para si mesmo. Em sua opinião, preocupar-se com a maneira como um poema será recebido prejudica a naturalidade da composição. Observe-se em “Não olhe para a objetiva”: “Pensar nos leitores – ou num determinado leitor – prejudica a naturalidade, de sorte que a única maneira de um autor não fazer pose é escrever para ninguém. E muito menos para si mesmo” (CH, p. 333). No pequeno texto acima, o poeta utiliza uma analogia com a fotografia para elucidar seu ponto de vista. Da mesma maneira como alguém faz pose ao saber que está diante de uma objetiva – sugestão do título –, perdendo, assim, sua naturalidade, um poeta que reflete acerca do possível leitor também deixa de escrever naturalmente.

No entanto, isso não significa que o papel do leitor não lhe seja relevante, muito pelo contrário. Mario Quintana valoriza a construção realizada pelo seu receptor, elogiando o leitor que continua o poema sozinho, por exemplo, sem precisar mais das palavras do autor. É o que ele chama de “A arte de ler”. Veja-se: “O leitor que mais admiro é aquele que não chegou até a presente linha. Neste momento já interrompeu a leitura e está continuando a viagem por conta própria” (CH, p. 353). Aqui, observa-se que ele prefere o leitor independente, que produz sua própria significação do poema, sem ficar preso ao que o poeta quis dizer, podendo inclusive suspender a leitura no meio e continuar o poema pessoalmente.

Pode-se dizer que, ao fazer “a viagem por conta própria”, o leitor de Quintana já esteja “arrebataado”, como defendem Horácio e Longino. Conforme esses teóricos, a recepção é soberana e a poesia só funciona se houver tal arrebatamento. Para o filósofo romano, a função da poesia é agradar e instruir ao mesmo tempo, por isso, “os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida” (HORÁCIO, 2007, p. 65). Para Longino (2007), o sublime só é alcançado quando o poema deixar matéria para reflexão, para o público leitor que deve pensar sobre o tema.

Segundo o poeta gaúcho, ainda, no caminho entre aquilo que o poeta imaginou e o que o leitor assimilou, abre-se um leque de possíveis interpretações. É do que ele fala, de maneira evidente, no texto “A coisa”: “A gente pensa uma coisa, acaba escrevendo outra e o leitor entende uma terceira coisa... e, enquanto se passa tudo isso, a coisa propriamente dita começa a desconfiar que não foi propriamente dita” (CH, p. 277). Quintana explica que os poetas (“a gente”) já começam alterando e elaborando sua ideia inicial quando ela é transformada em

texto. Após isso, o leitor vai fazer a sua própria interpretação acerca do poema, “uma terceira coisa”, diferente da primeira inspiração e daquilo que o autor escreveu.

Essa visão vincula-se à teoria de Valéry (1991), segundo a qual, é o poeta mesmo que possibilita as diferentes interpretações, exatamente pela variedade de escolhas que faz entre o instante da inspiração e o resultado final. Essa diversidade de interpretações corresponde, portanto, “à pluralidade de caminhos oferecidos ao autor durante seu trabalho de produção” (VALÉRY, 1991, p. 194). O leitor tem, então, papel preponderante na construção de uma obra, finalizando-a apenas no instante da leitura. Afirma o crítico: “eu escrevi uma ‘partitura’ – mas só posso escutá-la quando executada pela alma e pelo espírito de outra pessoa” (Idem, p. 176). Para ele, até mesmo o conceito de belo submete-se às “paixões” do leitor, que define suas concepções a partir de suas próprias experiências e opiniões.

Nessa direção, ainda, Quintana sonha com um poema que o leitor recebesse como seu, como se tivesse nascido dentro de si e não da imaginação do poeta. É o que ele defende no texto convenientemente intitulado de “Sonho”: “Um poema que, ao lê-lo, nem sentirias que ele já estivesse escrito, mas que fosse brotando, no mesmo instante, de teu próprio coração” (CH, p. 314). Aqui, o poeta alegretense lembra T. S. Eliot (1972), que concede grande valor à compreensão do público. Para o poeta e crítico norte-americano, o poema pode ter tantos significados quantos forem seus leitores e, acima disso, suas interpretações podem ser igualmente válidas ou até mesmo superiores às do próprio autor, visto que “pode haver muito mais num poema do que aquilo que o autor tinha consciência” (ELIOT, 1972, p. 50).

Em resumo, pode-se dizer que, primeiramente, Quintana diverge de Platão (1980), porque, para o filósofo, os espectadores teriam as mesmas sensações que o poeta teve ao escrever, visto que os ouvintes terão de estar fora do seu juízo e “saturados do Deus” como o autor, para poder compreender a poesia. O poeta gaúcho entende que cada leitor receberá o poema a seu modo e, por isso, o texto provocará as mais diferentes sensações e interpretações do público, as quais não precisam coincidir com as que o poeta teve ao escrever. Pode-se dizer, também, que Quintana se afasta, do mesmo modo, do conceito aristotélico de recepção, para quem o público precisaria comover-se com a estória contada pelo poeta, sentindo temor ou pena.

Compreende-se, ainda, que ele se aproxima de Horácio (2007) e Longino (2007), cuja preocupação era “arrebatar” o receptor, e tem ideias semelhantes às de Valéry (1991) e de Eliot (1972) porque, assim como eles, valoriza a contribuição do público, com suas interpretações diversas, pensando, inclusive, num leitor que conseguisse construir o seu próprio poema a partir daquele que leu.

4.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CRÍTICA

Mario Quintana é um crítico dos críticos. O poeta desmerece o trabalho desses profissionais e estudiosos, chegando a ridicularizar qualquer tentativa de definir ou analisar uma obra ou seu autor. Ele demonstra seu descontentamento com essa classe, colocando os críticos como pessoas que desprestigiam a poesia ao se interessarem por detalhes sem importância ou buscarem aprofundar tanto a sua compreensão de um poema que terminam por impossibilitar que o poema se mostre naturalmente, dificultando ao leitor o espaço de sua elaboração da compreensão. É o que podemos observar no texto-frase “Estranha Curiosidade”: “O crítico é um camarada que contorna uma tapeçaria e vai olhá-la pelo lado avesso” (CH, p. 333).

Até pelo título escolhido por Quintana, percebe-se que ele não consegue entender essa “estranha curiosidade” que os críticos têm de entender mais a maneira como um poema foi produzido e não apenas apreciar o resultado poético. É o que se depreende da analogia acima, em que o crítico analisa os nós de um tapete, pelo avesso, ao invés de admirá-lo por inteiro. Ou seja, o estudioso opta mais por desvendar a maneira como o poema foi produzido, as intenções do poeta, os pequenos detalhes que estão por trás da obra final, ao invés de fruir o resultado. Quintana volta a criticar a crítica no texto “A borboleta”, como se pode observar:

Cada vez que o poeta cria uma borboleta, o leitor exclama:
“Olha uma borboleta!”. O crítico ajusta os nasóculos e, ante aquele pedaço esvoaçante de vida, murmura:
- Ah! sim, um lepidóptero (CH, p. 249).

A opinião do poeta repete-se aqui. A imagem construída pelo poeta é de fácil visualização no momento da leitura. Ao lê-lo, criamos rapidamente a visão do cientista sério, com pequenos óculos sobre o nariz, analisando uma borboleta sem qualquer entusiasmo. Ao invés de apreciar o efeito do poema, o crítico enxerga-o teórica e cientificamente, classificando ou categorizando-o, como um biólogo que vê a borboleta pela categoria de insetos a que ela pertence e não por sua beleza estética. Essa ideia lembra bastante Eliot (1972), que também desconfia das explicações dos poemas, porque produzem um estudo sem utilidade nenhuma: “a tentativa de explicar o poema estudando-o desde as suas origens desvia a atenção do poema para dirigi-la para outra coisa que não a forma com que é encarada pelos

críticos e leitores, não tem nenhuma relação com o poema, nem traz sobre ele nenhuma luz” (ELIOT, 1972, p. 143).

Mario Quintana também não compreende a razão de buscar-se explicar um poema, até porque, em sua opinião, isso não é possível. No poema “Mágica & mistério”, ele mostra que não há explicação para todas as coisas e compara quem tenta fazê-lo a algumas pessoas do interior que querem desmascarar os mágicos e entregar seus truques. Observe-se:

Há espíritos simplistas que acham que tem de haver uma explicação para tudo.
E que, explicada a coisa, foi-se o mistério!
Principalmente esses que insistem em desmontar os poemas, como se quisessem desmascarar o poeta.
Eles me fazem lembrar aquelas pessoas “espertas” de certa cidadezinha do interior, as quais, indo assistir à função de um mágico, puseram-se a bradar no meio do espetáculo:
“Isso é truque! Não pega! É truque! É truque!”
Mas, para alívio das almas compassivas, acrescento que o pobre mágico sempre conseguiu escapar com vida por trás dos bastidores... (CH, p. 297).

Tentar explicar um poema seria, portanto, o mesmo que desvendar um truque de mágica, algo, segundo Quintana, desnecessário, que só tira o encanto do resultado. Em mágica, não faz diferença saber como o truque foi feito. A graça está no resultado, no efeito que causa sobre o público. O mesmo acontece com a poesia. O poeta gaúcho acredita que não acrescentam em nada, para a compreensão do leitor, as análises e os apontamentos que o crítico tenta trazer sobre a produção poética. Então, de nada adianta o seu trabalho. Como sugere o título do texto, a mágica depende justamente do mistério para funcionar. Desfeito o mistério, a mágica deixa de existir.

Aqui, mais uma vez, Quintana aproxima-se da teoria de Valéry (1991), o qual desmerece o papel dos críticos, pois considera que o seu trabalho não fornece subsídios que auxiliem o leitor. Ele entende que seja fácil tratar de fontes, influências, meios, inspirações, biografias, datas e doutrinas, mas se questiona sobre onde está o essencial nessas propostas, já que elas não aprofundam o entendimento da expressão poética em si. “O que é feito do que se observa imediatamente em um texto, das sensações que ele está destinado a produzir?” (VALÉRY, 1991, p. 183).

Quintana também desprestigia aquela parcela de críticos e estudiosos que buscam analisar a obra e o poeta, teorizando sobre suas origens e influências. Em sua ótica, para se compreender um determinado poeta, deve-se ler sua obra e não a obra daqueles que escreverem sobre ele. É o que se observa no texto a seguir:

LEITURA

Essa mania de ler sobre autores fez com que, no último centenário de Shakespeare, se travasse entre uma professorinha do interior e este escriba o seguinte diálogo:

- Que devo ler para conhecer Shakespeare?
- Shakespeare (CH, p. 294).

O poeta gaúcho conta que, quando lhe perguntaram que autor deveria ser lido para conhecer Shakespeare, ele respondeu que deveria ser o próprio e ninguém mais. Em seu ponto de vista, para conhecer-se um escritor, um poeta, deve-se ler a sua obra, e não teorias que falem a respeito dela. Deve-se buscar diretamente a fonte original e interpretá-la pessoalmente, sem apoio de outras explicações, para poder criar uma opinião própria, sem interferências. Quintana utiliza, inclusive, o termo “mania”, demonstrando que se tornou um hábito infeliz e alienante ler os estudos de outras pessoas a respeito de uma obra antes de ler o original. O poeta gaúcho brinca com esse assunto em “Intermediários”: “Não me ajeito com os padres, os críticos e os canudinhos de refresco... Não há nada que substitua o sabor da comunicação direta” (CH, p. 337).

O poeta considera, mais uma vez, que se deva ir diretamente ao original, sem passar por opiniões intermediárias acerca do texto. Assim como não se precisa utilizar um padre como mediador para entrar em contato com Deus e um canudinho para tomar um refresco, também não é necessário ler os críticos ao invés de ler os textos que eles julgam e analisam. Portanto, não há nada melhor do que a “comunicação direta”, ver, ler, sentir, por conta própria, sem ter o percurso de interpretação modificado por nada nem ninguém.

Quintana, nesse aspecto, também concorda com Pound (1976). O poeta norte-americano considera uma antologia muito mais útil do que uma crítica descritiva. Ou seja, é mais proveitoso que se indiquem obras para leituras do que se façam análises a seu respeito. Entretanto, por outro lado, Pound pondera que a crítica “fornece pontos de partida. Ela pode despertar um leitor passivo” (1976, p. 10). Mas acrescenta que a melhor parcela da crítica vem em conselhos e regras que um artista mais experiente oferece a um artista mais jovem. Para ele, “críticas de indivíduos que jamais tenham escrito alguma obra digna de nota” (Idem, p.11) não têm validade nenhuma. Antes de Pound, Schlegel (1991) também já afirmava que a poesia só pode ser julgada pelos poetas. Recorde-se:

A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um julgamento da arte que não seja, ele próprio, uma obra de arte – ou pela substância, mostrando como ele nasce de uma impressão ligada à necessidade; ou por uma bela forma e um tom liberal no sentido da antiga sátira romana – não tem direito de cidadania no reino da arte (SCHLEGEL, 1991, p. 37).

Em oposição a Eliot, Valéry, Pound (de certa maneira) e, conseqüentemente, Mario Quintana, que concorda com eles, está a posição de Horácio (2007), o primeiro estudioso a analisar o trabalho da crítica e o único dos teóricos apresentados no capítulo anterior a valorizá-la soberanamente, julgando-a sempre positiva, e justificando que os críticos ajudam a melhorar a produção poética ao apontar os erros das obras, para que não se repitam.

4.5 ESTILO E LINGUAGEM DA POESIA

Uma das questões abordadas com mais frequência por Mario Quintana em seu *Caderno H* é o estilo e a linguagem da poesia. Em resumo, o poeta gaúcho critica o parnasianismo, com seu excesso de correção, precisão, lógica e o empolamento e ornamentação da linguagem. Por seu lado, ele defende a simplicidade, a imprecisão, a desconexão, a economia e seleção de palavras, o ritmo e a musicalidade.

No texto intitulado “Desde muito”, Quintana conta que o seu desejo era escrever um soneto, mas um soneto solto, “vagabundo”, “de mãos no bolso”. Um soneto despreocupado, diferente dos sonetos clássicos, trancados em uma “armadura clássica”, fechados a “chave de ouro”. Observe-se:

Desde muito que eu desejava escrever um soneto de mãos no bolso. O soneto 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 direitinho 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 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.

Até desconfio que deve provir daí a palavra “chavão”.

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.

E, nesse portal, haveria uma rótula. E por essa rótula as musas descalças e de cabelos soltos viriam espia-lo. E suspirariam.

E o suspirado, enquanto isto, a dormir descuidoso, pois um verdadeiro soneto se basta a si mesmo.

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

E como, da sua parte, o autor pretendia que fossem todos eles uns vagabundos de prol, eis que, nas sucessivas edições, dois deles que não me contentavam (o primeiro por demasiado sentimental, o segundo por demasiado mórbido) foram substituídos

por outros da mesma época e que eu não sabia por onde andavam quando fiz a recolha para a sua estreia em público.

No mais, tudo como dantes.

Exceto que, para a segunda edição, troquei, no penúltimo verso do último soneto, a palavra “chorando” pela palavra “cantando”. Ficou muito mais triste. E agora, se um ou outro saiu com armadura clássica, espero que isso não lhe tenha prejudicado a naturalidade do andar.

O que acabo de escrever não é uma explicação: é apenas um esclarecimento para o Amador de Poemas. Porque um poeta que se explica parece que está desculpando-se... Vocês não acham? (CH, p. 340-341).

Quintana explica, através do texto acima, que, ainda que seu primeiro livro trouxesse somente sonetos, esses sonetos, apesar de serem um modelo tradicional, não estavam limitados em sua forma e conteúdo como os sonetos clássicos e parnasianos, polidos ao extremo. Fica explícito, então, que o poeta gaúcho não desmerece os sistemas métricos, inclusive utiliza-os, mas evita sentir-se preso como se colocasse uma “armadura clássica” no poema, de maneira a limitá-lo e ceifá-lo, impedindo que se usufrua de uma maior liberdade criativa. Em um texto anterior a esse, o poeta gaúcho já havia dito que “a precisão de termos, o desenvolvimento lógico, a correção de linguagem” são “características da mais bela prosa”, isto é, não se adequam à poesia. E critica – e, de certa maneira, ridiculariza – aqueles que trouxeram tais características para o texto poético. Deduz-se que ele está falando dos parnasianos, que vieram depois dos românticos, erguendo “colunas, pórticos, arcos de triunfo”. Veja-se, no fragmento abaixo, do texto “Prosa”, um acréscimo de explicitação dessa posição:

E eis que um dia os poetas, para exorcizar a incontinência oral dos românticos e as imponderáveis nuances dos simbolistas, puseram-se a elevar colunas, pórticos, arcos de triunfo – tudo em plena luz meridiana e bebendo leite, muito leite... E escreveram assim umas coisas que tinham as características da mais bela prosa: a precisão de termos, o desenvolvimento lógico, a correção de linguagem.

Eram uns tauras, jamais os considereei umas vacas... Mas seriam poetas? [...] (CH, p. 327).

O tom crítico já está no título, “Prosa”, mostrando que aquilo de que está tratando não pode servir para poesia, apenas para a prosa. Isso se confirma no final do fragmento acima, quando o autor pergunta: “Mas seriam poetas?”. Ou seja, a produção pode não ser ruim, mas não é poética, porque a poesia não pode ser tão precisa e lógica. Essa posição aproxima-se de Longino (2007), primeiro teórico a criticar a correção exagerada. Segundo ele, se o poeta ficar demasiadamente preso às normas, pode deixar de alcançar o sublime, por medo de arriscar e errar. Recorde-se:

Eu cá, no entanto, sei que as naturezas demasiado grandes são as menos estremes; a precisão em tudo acarreta o risco da mediania e nos grandes gênios, assim como na excessiva riqueza, alguma coisa se há de negligenciar; talvez seja também inevitável, por jamais se exporem a perigos, nem aspirarem às alturas, permanecerem comumente irrepreensíveis e mais seguras as naturezas humildes e medianas, e estarem as grandes, por causa da grandeza mesma, sujeitas a cair (LONGINO, 2007, p. 102).

Para esse teórico, portanto, ao buscar-se excessivamente a correção, tende-se a fazer uma poesia mediana, sem a grandiosidade, possível somente para quem arrisca. Esse parece ser o mesmo ponto de vista do poeta gaúcho, o qual acredita que a exagerada busca da correção e da lógica no poema limita a criação do poeta, que precisa trabalhar dentro de limitações não criativas.

Outra crítica quintaniana refere-se, como também já ficou evidente, ao estilo muito ornado e ao vocabulário pomposo demais. É o que se depreende do texto “Da riqueza de estilo”, que segue: “O estilo muito ornado lembra aqueles antigos altares barrocos, tão cheios de anjinhos que a gente mal conseguia enxergar o santo” (CH, p. 311). A primeira imagem, criada pelo poeta é muito clara: aqueles altares barrocos antigos, decorados demais, deixando entrever apenas o espaço do santo, que deveria ser a figura principal do altar, e acaba perdendo-se em meio a tanta *informação*. Esse é o problema da ornamentação da poesia, para Quintana. Criam-se poemas tão rebuscados, que se acaba perdendo a essência do texto.

Essa analogia se parece com outra de Longino, que, como já foi visto anteriormente, também censura o empolamento vocabular e o excesso de correção: “empregar em assuntos de pouca monta palavreado grandioso e solene pareceria o mesmo que assentar uma grande máscara trágica numa criancinha” (LONGINO, 2007, p. 99). Para ele, palavras mais usuais podem ser mais expressivas e compreendidas com mais facilidade, dando mais possibilidade de construção da significação do poema pelo leitor.

Antes de Longino, Aristóteles (2007) já ressaltava que se deveria evitar o rebuscamento. Em sua ótica, só é permitido exagerar nos adornos nas passagens sem ação ou ideias centrais, porque brilho demais pode ofuscar os personagens e as ideias do texto. Porém, não se pode esquecer que, quanto à seleção vocabular, o filósofo grego concedia a possibilidade de uso de termos incomuns, fora do uso corrente do público: “Isso se exprime numa linguagem em que há termos raros, metáforas e muita modificação de palavras, pois consentimos isso aos poetas” (ARISTÓTELES, 2007, p. 48). Quintana também concorda com o teórico quanto a tal concessão. É sobre o que fala no texto “Cântaro”: “Na linguagem corrente não se encontra a palavra ‘cântaro’. Mas é uma palavra que jamais poderá sair dos

poemas. Há palavras assim. São como esses nobres animais heráldicos, que só existem nos brasões” (CH, p. 367).

O poeta gaúcho explica que, como é o caso de “cântaro”, há palavras que não encontramos na fala corrente, no vocabulário comum das pessoas, mas que fazem parte da poesia e, portanto, “jamais” poderão “sair dos poemas”, tal como os “animais heráldicos”, que foram criados apenas para compor tais brasões, mas que não existem na natureza. Quintana, portanto critica o exagero no preciosismo do vocabulário, mas permite que se abra espaço para algumas palavras raras ou em desuso, que se adequariam ao texto poético. Entre os teóricos modernos, Eliot (1972) retomará essa questão. Segundo o norte-americano, a poesia não pode se afastar da língua do dia-a-dia, mas isso não quer dizer que ela vá se igualar ao linguajar que o poeta usaria na linguagem oral. O ideal seria um poema escrito da maneira como o leitor falaria se o fizesse em verso.

As críticas anteriores à “armadura clássica”, ao excesso de correção e ao rebuscamento da linguagem, observadas no modo como o próprio Mario Quintana escreve seus poemas, deixa evidente que o poeta gaúcho busca a simplicidade na linguagem poética. Tomemos como exemplo para essa posição o texto “Velhos & moços”, em que ele repreende a presunção e enaltece a simplicidade. Também pode-se deduzir que, aqui, ele não estivesse falando somente do fazer poético. Observe-se: “A presunção – tão desculpável e divertida nos moços – é o mais certo sinal de burrice nos velhos. O verdadeiro fruto da árvore do conhecimento é a simplicidade” (CH, p. 278).

Embora, como já foi dito acima, esse texto não se aplique somente à questão poética, pode-se entender que a afirmação de que “o verdadeiro fruto da árvore do conhecimento é a simplicidade” refira-se, para Quintana, a todas as áreas de sua vida, incluindo seu trabalho de escritor. Nesse quesito, o poeta gaúcho se aproxima de três teóricos: Longino e Eliot, como já foi mencionado acima e, além deles, Coleridge (1991). Para o poeta inglês, a simplicidade deve ser uma das regras básicas de um poema. Ele é até um pouco radical, afirmando que se devem evitar frases, metáforas ou imagens que não tenham significação concreta ou que possam ter o mesmo sentido alcançado através de linguagem mais simples.

Em contrapartida, aparecem Hegel (1993) e Valéry (1991). O filósofo alemão acredita que a poesia só é capaz de chamar a atenção do público com a utilização de uma linguagem mais elaborada, diferente daquela de uso regular, a qual se assemelha à prosa, e reinventando a realidade de maneira fantástica, com a criação de metáforas, analogias e outras imagens. Recorde-se que, segundo ele, “o povo dispõe já de uma linguagem prosaica para uso da vida comum, de modo que a expressão poética, para despertar o gosto e excitar a curiosidade, deve

afastar-se da linguagem vulgar e servir-se de outras palavras, mais elevadas e mais ricas de substância” (HEGEL, 1993, p. 84). Valéry (1991) apresenta a mesma posição de Hegel, ao dizer que a poesia não precisa de clareza nem simplicidade: “o universo poético de que falava introduz-se pela quantidade, ou melhor, pela densidade das mensagens, das figuras, das consonâncias, dissonâncias, pelo encadeamento dos rodeios e dos ritmos” (VALÉRY, 1991, p. 173).

Outra questão de estilo defendida por Mario Quintana é a economia de palavras e a condensação textual. O melhor exemplo dessa sua posição é o texto “As trinta linhas”, que segue:

Um dia Álvaro Moreyra, já avô, contou-me que seu pai ainda lhe dizia: “Mas Alvinho, por que tu não escreves coisas de mais fôlego?”. E ele, espalmado as mãos num gesto de desculpa: “Mas eu não tenho fôlego, papai...”. Depois desta história, eu não precisava dizer mais nada. Contudo, 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 (CH, p. 294).

Observe-se que o poeta gaúcho afirma que “a primeira e a melhor lição de estilo” que recebeu foi de um professor que exigia que a redação de seus alunos não passasse da primeira página, o que significa ensinar a necessidade de concisão. Assim, Quintana aprendeu a escrever da maneira que, hoje, ele considera a mais adequada para um poeta: escolher as palavras eliminando todas as que sirvam apenas para ocupar espaço, de forma a condensar o poema.

O primeiro teórico a defender a economia de palavras foi Aristóteles, que acredita que “maior condensação agrada mais do que longa diluição” (2007, p. 52). Além de corroborar, mais uma vez, as ideias do mestre da Antiguidade no que concerne ao estilo, o poeta gaúcho também se aproxima de um autor moderno, Ezra Pound (1976), que opta pelo tratamento direto do assunto do poema, economizando no palavreado. Para o poeta norte-americano, abstrações e palavras que não acrescentem nada ao poema devem ser evitadas. Isso inclui adjetivos desnecessários, inserções dissertativas e descrições: “Ou use bom ornamento, ou não use nenhum” (POUND, 1976, p. 12). O trabalho do poeta deve ser a busca pela palavra exata, que não precisa de outras para dar-lhe suporte. Talvez Quintana não vá tanto aos extremos quanto Pound, pois, como já foi mencionado antes, o poeta gaúcho admite algumas palavras incomuns e ambiguidades.

No que se refere à forma, o poeta gaúcho valoriza bastante os aspectos sonoros como o ritmo. No fragmento abaixo, do texto “Do caderno de um peripatético”, ele afirma: “O ritmo é mais persuasivo do que qualquer ideia. Se assim não fosse, para que serviriam os poetas?” (CH, p. 347). Compreende-se, então, que, para Quintana, o trabalho de um poeta é associar ideias e ritmo, porque este tem um efeito mais forte na recepção do que a própria ideia. O poeta deve vincular sonoridade e tema, ritmo e sentido. Essa concepção quintaniana aproxima-se da teoria de Paul Valéry (1991), que declara ser impossível separar linguagem, sonoridade e significado, porque são aspectos relevantes para a construção do sentido. Ele explica que o “universo poético” é análogo ao “universo dos sons”, onde “a ressonância prevalece sobre a casualidade, e a ‘forma’, longe de desvanecer-se em seu efeito, é como que *novamente exigida* por ele” (VALÉRY, 1991, p. 173, grifo do texto original).

Outro teórico mais recente, que também julgava indissociáveis a forma e o conteúdo é T. S. Eliot (1972). Para ele, a sonoridade das palavras está intimamente ligada aos significados. Se o poeta se descuidar dessa relação, o resultado será um poema de grande beleza musical e sem sentido algum. O poeta norte-americano defende o que ele chama de “poema musical”, onde linguagem e significado são “unos e indissolúveis” (1972, p. 53). Além disso, Eliot (1972) acrescenta que a musicalidade poética deve ser aquela encontrada na fala comum, da oralidade. E a sonoridade não está em cada verso, mas no poema como um todo.

Mas, antes de Valéry e Eliot, houve três estudiosos que valorizaram o lugar do ritmo e da musicalidade na poesia, Aristóteles (2007), Hegel (1993) e Poe (1991), e, depois deles, Pound. O filósofo grego destaca o ritmo e a melodia da poesia, estabelecendo-os, inclusive, como critérios para classificação da poesia em tragédia, comédia, ditirambo etc. Hegel (1993), por sua vez, destaca o metro e a rima como essenciais para a poesia, por serem os elementos sensíveis da ressonância e da sonoridade. Para ele, a arte poética é uma “arte sonora” e a sonoridade “constitui o único lado pelo qual [a poesia] se encontra numa relação real com o exterior” (HEGEL, 1993, p. 119). Edgar Allan Poe (1991) concede grande importância à musicalidade do poema. Em sua ótica, a ideia combinada à música é poesia. Sem a ideia, é apenas música, mas sem a música é prosa.

Pound (1976), o teórico mais recente dentre os que abordados nesse estudo, destaca que a musicalidade de um poema deve ser capaz de encantar até mesmo os músicos. Como conselho, sugere que os poetas busquem as melhores cadências rítmicas em obras de línguas estrangeiras, a fim de prestarem atenção ao movimento sonoro e não se perderem no vocabulário. A rima não é obrigatória, mas, caso apareça, deve ser bem empregada e

provocar prazer ao leitor. Por fim, assim como Valéry (1991) e Eliot (1972), Pound também lembra que “sua estrutura rítmica não deverá destruir a forma de suas palavras, nem a sonoridade natural ou o significado delas” (1976, p. 13).

O verso livre, proposto pelos modernistas, também é um assunto que merece a atenção de Mario Quintana. O texto abaixo, que recebeu o título de “Resposta” é exatamente uma resposta do poeta a uma pessoa que lhe escreveu, identificando-se como poeta também e defendendo o verso livre. Quintana discorda do seu interlocutor. Segundo o que diz a carta-resposta, o poeta gaúcho considera muito mais difícil versificar livremente, além de muito mais arriscado. Observe-se o texto na íntegra:

Meu caro Liberato,

Em resposta à sua carta e aos poemas que me enviou, agradeço antes de tudo a sua confissão de ser meu freguês de caderno. Diz-me você que sente muito a gosto em poeitar de mão livre e coração aberto, tanto mais que a poesia, muito antes da época em que o meu jovem chegou a este mundo, “já estava liberta de peias absurdas, como o metro, a rima, etc.”. Por isso mesmo é que resolvi chamá-lo de Liberato nesta resposta, embora o seu nome seja muito outro. Mas não é bem assim, Liberato...

O modernismo, ou melhor, o verso-librismo libertou o verso, é verdade, mas não libertou o poeta.

Havia, antes, uma arte poética cujos rudimentos estavam ao alcance de todos e que, se não ensinava a fazer um poema perfeito, ao menos permitia fazê-lo sem imperfeições.

Agora, qualquer poema é uma aventura, boa ou má. O poema livre, como o seu nome diz, não é obrigado a ter versos de medida clássica, muito embora os possa ter, visto que um bom verso clássico é tão natural ou expressivo como outro qualquer. Mas, se as linhas do poema que você estiver fazendo “livremente” não se complementarem, seu todo não apresentar uma misteriosa unidade, o poema se desagrega. Tudo tem de estar interdependente, como num sistema planetário. O poema livre é um jogo de equilíbrio, prestes a desabar ao mínimo descuido do construtor.

Quanto à armação de um poema em versos regulares, é coisa tão segura como empilhar paralelepípedos.

Também os parnasianos precisavam saber equilibrar-se, é claro, mas trabalhavam com rede de segurança...

Desconfio que você acaba de sofrer uma decepção a meu respeito, pois não lhe apresento nenhuma regra, nem sequer um truque... Não há. Ou, por outra, há. Mas isso depende do livre esforço de cada um. O verdadeiro criador é como esses presidiários que forjam, por si mesmos, as próprias armas...

Vejo, também, que só tenho raciocinado por imagens – coisa suspeita a um espírito lógico –, mas acaso não estou falando com um poeta?

Em todo caso, meu caro Liberato, você estava candidamente enganado em julgar aí consigo que não se precisa suar para fazer um poema livre: precisa-se suar muito mais, por experiência o digo.

E... (CH, p. 303-304).

Depreende-se, portanto, que, para Mario Quintana, “o verso-librismo libertou o verso, é verdade, mas não libertou o poeta”, ou seja, antes do verso livre, o poeta tinha uma possibilidade menor de incorrer no erro, porque, se não era capaz de fazer um poema perfeito,

ao menos havia uma espécie de método a ser seguido, para que não criasse um absurdo. O poema livre, por outro lado, “é um jogo de equilíbrio, prestes a desabar ao mínimo descuido do construtor”, isto é, exige do poeta muito mais esforço e atenção, porque não proporciona a segurança do poema de versos regulares. E finaliza explicando que seu interlocutor está muito “enganado” ao pensar que “não se precisa suar para fazer um poema livre: precisa-se suar muito mais”, justamente por não se ter o aporte da métrica.

Como o próprio Quintana já deixou claro no texto acima, o verso-livre é uma “invenção” do modernismo. Então, somente os autores mais modernos escreverem a esse respeito em suas teorias: Eliot e Pound. O mais surpreendente é que ambos censuram tal inovação. Eliot (1972) acredita na tendência ao retorno aos padrões fixos de métrica e declara que “nenhum verso é livre para o homem que quer fazer um bom trabalho”, pois somente um poeta ruim poderia acreditar que o verso livre é uma libertação da forma. Pound (1976) é praticamente um discípulo de Eliot nesse aspecto, chegando a citá-lo em sua teoria. Segundo esse poeta e crítico norte-americano, os versos livres só devem ser empregados quando o assunto ficar melhor poetizado livremente do que em algum dos sistemas métricos clássicos. Se não for esse o caso, deve-se optar pela metrificação.

Conclui-se que, no que diz respeito ao estilo e à linguagem poética, Mario Quintana não é radical ou extremista em nenhum aspecto. Em se tratando da linguagem, por exemplo, como foi visto acima, ele prefere um vocabulário mais simples, sem muita ornamentação, assim como Aristóteles (2007), Longino (2007) e Eliot (1972), mas nem por isso negligencia as metáforas e figuras tão valorizadas por Hegel (1993) e Valéry (1991), nem chega ao extremo como Coleridge (1991) e Pound (1976), que não admitem o uso de figuras e palavras mais raras.

Talvez seja possível dizer que, no quesito estilístico, Quintana esteve mais próximo, dentre todos os teóricos da poesia, do mestre Aristóteles (2007), que também evita o rebuscamento – mas admite o uso de palavras e imagens incomuns –, defende a economia de palavras e valoriza a musicalidade e o ritmo dos poemas, da mesma maneira que o poeta gaúcho.

4.6 QUEM DEVE ESCREVER VERSOS

Nas páginas do *Caderno H*, encontra-se apenas um texto em que Quintana fala sobre quem deve se aventurar a escrever versos. É um texto um tanto contraditório onde o poeta parece, inicialmente, apoiar qualquer pessoa que queira compor para, no fim, dizer que devem fazê-lo desde que ele não seja obrigado a ler. Observe-se:

“A POESIA É NECESSÁRIA”

Título de uma antiga seção do velho Braga na *Manchete*. Pois eu vou mais longe ainda do que ele. Eu acho que todos deveriam fazer versos. Ainda que saiam maus, não tem importância. É preferível, para a alma humana, fazer maus versos a não fazer nenhum. O exercício da arte poética representaria, no caso, como que um esforço de auto-superação.

É fato consabido que esse refinamento do estilo acaba trazendo necessariamente o refinamento da alma.

Sim, todos devem fazer versos. Contanto que não venham mostrar-me (CH, p. 253).

Examinando o texto, depreende-se, primeiro, que, para Quintana todas as pessoas deveriam tentar fazer poesia, ainda que não sejam bons nisso. Diz ele que é melhor fazer maus versos a não fazê-los. Além disso, esse exercício artístico representaria um “esforço de auto-superação”. E, assim, o “refinamento de estilo” acabaria trazendo um “refinamento da alma”, tendo, portanto, resultado positivo para aquele que se aventura na arte poética.

A surpresa fica por conta da última linha do texto, quando afirma “Sim, todos devem fazer versos. Contanto que não venham mostrar-me”. Ou seja, Quintana acredita que todos devam produzir poemas, bons ou ruins, porque a poesia faz bem para quem a escreve, *lava a alma*. No entanto, isso não quer dizer que a pessoa que produziu o poema deva dividi-lo com os demais. Por isso que ele aconselha a todos o exercício da poesia, desde que ele mesmo não seja obrigado a ler o resultado. Deve-se lembrar também que, com esse texto, o poeta provavelmente não estivesse *teorizando* sobre a poesia, mas se defendendo da grande quantidade de poemas que recebia de amadores esperando por sua apreciação.

De qualquer modo, antes de Quintana, entre os teóricos da poesia selecionados para o presente estudo, Horácio (2007), Longino (2007) e Ezra Pound (1976) falaram sobre quem poderia ou deveria escrever poemas. Para o poeta romano, não deve aventurar-se a poetizar que não souber fazê-lo. Destaca, por exemplo, que cada gênero literário tem estrutura e lugar próprio e que aquele que não sabe enxergar essas diferenças e limites não pode considerar-se um poeta. Além disso, qualquer um que optar por compor poesia deverá oferecer seu texto à crítica, a fim de descobrir se tem condições de seguir ou desistir.

Longino, por sua vez, acredita no que ele chama de “dom inato da grandeza” (2007, p. 85), e afirma que a poesia sublime só pode ser criada por “pessoas de sentimentos elevados” (Idem), já que pessoas mesquinhas e servis não merecem a imortalidade e não são capazes de construir qualquer coisa que seja digna de admiração. Por outro lado, como já foi visto precedentemente, ele crê na imitação dos clássicos como caminho para aqueles que não têm o “sopro divino” serem contagiados pela “grandeza dos outros” (Idem).

Erza Pound (1976), defensor da técnica e da musicalidade, destaca que o poeta precisa dominar todas as formas e sistemas de métrica conhecidos, sendo capaz de identificar a todos para ter direito a se aventurar na poesia. Para ele, “o domínio de qualquer arte é trabalho para uma vida inteira” (POUND, 1976, p. 18). Isso, em sua ótica, é uma maneira de separar amadores dos mestres.

Evidentemente, os três teóricos listados aqui não trataram da possibilidade de simplesmente exercitar a poesia, sem oferecer seu trabalho a público. Quintana, como se pode perceber, também não acredita que qualquer um possa sair publicando seus poemas. Mas qualquer pessoa pode, sim, tentar fazer poesia livremente, desde que somente para si. Já no caso dos três estudiosos, pode-se observar que concordam no mesmo ponto: não é qualquer pessoa que pode ser poeta. Portanto, ser poeta, para eles, exige trabalho, talento, conhecimento da arte e senso crítico.

4.7 CARTA A UM POETA: UMA SÍNTESE DA POÉTICA DE MARIO QUINTANA

Um dos textos que fazem parte do *Caderno H* trata-se da resposta de Mario Quintana a um poeta iniciante que, aparentemente, enviou-lhe uma carta fazendo determinadas perguntas e pedindo alguns conselhos a respeito do fazer poético. Essa carta-resposta pode ser considerada uma síntese da poética quintaniana, pois traz, resumidamente, todas as questões abordadas ao longo desse capítulo.

Visto que, como acaba de ser dito, todos os aspectos enumerados nessa carta já foram analisados através do exame do diálogo com as teorias selecionadas no capítulo anterior, aqui só será retomado o ponto de vista do poeta gaúcho, sem submetê-lo às comparações já efetuadas, a fim de recapitular sua poética sem interferências das teorias anteriores.

Quintana inicia a “carta” explicando que não tem o “dom” da prosa e, por isso, sempre preferiu a poesia. É a partir dessa explanação que ele define o que é o poema em sua ótica. Observe-se:

Meu caro poeta,

Por um lado foi bom que me tivesse pedido resposta urgente, senão eu jamais escreveria sobre o assunto desta, pois não possuo o dom discursivo e expositivo, vindo daí a dificuldade que sempre tive de escrever em prosa. A prosa não tem margens, nunca se sabe quando, como e onde parar. O poema, não; descreve uma parábola traçada pelo próprio impulso (ritmo); é que nem um grito. Todo poema é, para mim, uma interjeição ampliada; algo de instintivo, carregado de emoção. Com isso não quero dizer que o poema seja uma descarga emotiva, como o faziam os românticos. Deve, sim, trazer uma carga emocional, uma espécie de radioatividade, cuja duração só o tempo dirá (CH, p. 342).

Relevante, primeiramente, a diferenciação que o poeta propõe entre poesia e prosa. A prosa “nunca se sabe quando, como e onde parar”, enquanto o poema “descreve uma parábola traçada pelo próprio impulso”, ou seja, é o ritmo do poema que estabelece como ele será composto, a forma e o tamanho que deverá ter. Isso porque o poema seria uma espécie de “interjeição ampliada”, “carregado de emoção”. Aqui, tem-se outro ponto importante da sua *poética*: todo poema traz uma “carga emocional”, que é intrínseca, sendo impossível separar a emoção da poesia, que, para Quintana, termina por se tornar fator decisivo para cativar os leitores, como mostra a seguir:

Por isso há versos de Camões que nos abalam tanto até hoje e há versos de hoje que os pósteros lerão com aquela cara com que lemos os de Filinto Elísio. Aliás, a posteridade é muito comprida: me dá sono. Escrever com o olho na posteridade é tão absurdo como escreveres para os súditos de Ramsés II, ou para o próprio Ramsés, se fores palaciano. Quanto a escrever para os contemporâneos, está muito bem, mas como é que vais saber quem são os teus contemporâneos? A única contemporaneidade que existe é a da contingência política e social, porque estamos mergulhados nela, mas isto compete melhor aos discursivos e expositivos, aos oradores e catedráticos. Que sobra então para a poesia? – perguntarás. E eu te respondo que sobras tu. Achas pouco? Não me refiro à tua pessoa, refiro-me ao teu eu, que transcende os teus limites pessoais, mergulhando no humano. O Profeta diz a todos: “eu vos trago a verdade”, enquanto o poeta, mais humildemente, limita-se a dizer a cada um: “eu te trago a minha verdade.” E o poeta, quanto mais individual, mais universal, pois cada homem, qualquer que seja o condicionamento do meio e da época, só vem a compreender e amar o que é essencialmente humano. Embora, eu que o diga, seja tão difícil ser assim autêntico. Às vezes assalta-me o terror de que todos os meus poemas sejam apócrifos! (CH, p. 342-343).

O poeta assinala, então, que é a emoção proveniente da poesia de Camões que permite que o escritor conquiste novos leitores até os dias atuais, diferentemente de outros de sua época ou de qualquer outra. Aliás, em se tratando da relação poesia e tempo, Quintana sugere que o ideal seria escrever versos para o público contemporâneo, mas, pela dificuldade de se

definir esse público, a solução é fazer poesia para si mesmo. Ele explica que está se referindo ao “eu”, que “transcende limites pessoais”. Ao falar para o “eu”, o poeta consegue falar para todos, independentemente do tempo ou espaço, porque, “cada homem, qualquer que seja o condicionamento do meio e da época, só vem a compreender e amar o que é essencialmente humano”. Logo, para Quintana, “quanto mais individual, mais universal”, isto é, quanto mais subjetiva for a maneira como o poeta fala, mais fácil será de encontrar eco nos “eus” do público leitor.

Além disso, também é possível observar a posição do poeta no que tange à velha questão sobre a relação entre poesia e realidade, quando afirma “O Profeta diz a todos: “eu vos trago a verdade”, enquanto o poeta, mais humildemente, limita-se a dizer a cada um: “eu te trago a minha verdade.” Para Quintana, portanto, a verdade da poesia é a verdade do poeta, é a sua criação.

A seguir, o poeta gaúcho critica aqueles que procuram definir a poesia. Observe-se:

Meu poeta, se estas linhas estão te aborrecendo é porque és poeta mesmo. Modéstia à parte, as digressões sobre poesia sempre me causaram tédio e perplexidade. A culpa é tua, que me pediste conselho e me colocas na insustentável situação em que me vejo quando essas meninas dos colégios vêm (por inocência ou maldade dos professores) fazer pesquisas com perguntas assim: “O que é poesia? Por que se tornou poeta? Como escreve os seus poemas?”. A poesia é dessas coisas que a gente faz mas não diz.

A poesia é um fato consumado, não se discute; perguntas-me, no entanto, que orientação de trabalho seguir e que poetas debes ler (CH, p. 343).

Quintana declara que fazer digressões a respeito da poesia sempre lhe causou “tédio e perplexidade”. O poeta sempre se posicionou contra os teóricos, estudiosos e críticos que procuram conceituar, definir e explicar a poesia. Para ele, não tem definição, “é dessas coisas que a gente faz mas não diz”, “é um fato consumado, não se discute”. A poesia está aí, portanto, para ser produzida e apreciada, e não estudada, avaliada e discutida. A partir daí, ele tenta proceder à “orientação de trabalho” solicitada acima. Eis suas palavras:

Eu tinha vontade de ser um grande poeta para te dizer como é que eles fazem. Só te posso dizer o que eu faço. Não sei como vem um poema. Às vezes uma palavra, uma frase ouvida, uma repentina imagem que me ocorre em qualquer parte, nas ocasiões mais insólitas. A esta imagem respondem outras. Por vezes uma rima até ajuda, com o inesperado da sua associação. (Em vez de associações de ideias, associações de imagens; creio ter sido esta a verdadeira conquista da poesia moderna.) Não lhes oponho trancas nem barreiras. Vai tudo para o papel. Guardo o papel, até que um dia o releio, já esquecido de tudo (a falta de memória é uma bênção nestes casos). Vem logo o trabalho de corte, pois noto logo o que estava demais ou o que era falso. Coisas que pareciam tão bonitinhas, mas que eram puro enfeite, coisas que eram puro desenvolvimento lógico (um poema não é um teorema), tudo isso eu deito abaixo, até ficar o essencial, isto é, o poema. Um poema

tanto mais belo é quanto mais parecido for com um cavalo. Por não ter nada de mais nem nada de menos é que o cavalo é o mais belo ser da Criação (CH, p. 343).

Nessa citação, o poeta deixa clara sua visão acerca da inspiração e da técnica poética, além de sua noção de estilo. Ao explicar como surge um poema, assinala que pode vir de uma palavra, uma frase, uma imagem, uma rima, a qualquer hora e em qualquer momento – sob a forma de inspiração, que será a primeira fase do processo do fazer poético. Mas o poema não será só isso, ele ainda não está pronto. Quintana acrescenta que, mais tarde, voltará a lê-lo. E aí que deverá elaborá-lo tecnicamente, porque a inspiração, sozinha, não chega a um resultado poético esteticamente bom.

Quando esse poema for reescrito, entra a questão da técnica, elaboração da linguagem e do estilo, resumidos aqui, pelo poeta, como “trabalho de corte”. Ele é a favor de podar tudo que é “demais” ou “falso”, tudo que seja “puro enfeite” ou “desenvolvimento lógico”. O poema não deve ser demasiadamente adjetivado, nem explicativo, nem descritivo. Deve ficar apenas no “essencial”. Quintana compara o texto poético a um cavalo, que é “o mais belo ser da Criação” justamente por não ter “nada de mais nem nada de menos”. Ao poema não pode sobrar, nem faltar elementos poéticos. O poeta ainda falará mais sobre o seu modo de fazer poesia, ou seja:

Como vê, para isso é preciso uma luta constante. A minha está durando a vida inteira. O desfecho é sempre incerto. Sinto-me capaz de fazer um poema tão bom ou tão ruinzinho como aos 17 anos. Há na Bíblia uma passagem que não sei que sentido lhe darão os teólogos; é quando Jacó entra em luta com um anjo e lhes diz: “Eu não te largarei até que me abençoes”. Pois bem, haverá coisas melhor para indicar a luta do poeta com o poema? Não me perguntes, porém, a técnica dessa luta sagrada ou sacrílega. Cada poeta tem de descobrir, lutando, os seus próprios recursos. Só te digo que debes desconfiar dos truques da moda, que, quando muito, podem enganar o público e trazer-te uma efêmera popularidade (CH, p. 343-344).

Aqui, novamente, percebe-se a importância da técnica para o poeta alegretense, quando ele afirma que “é preciso uma luta constante”, como a da passagem bíblica de Jacó, em que este luta com um anjo e afirma que não desistirá da luta até que receba sua bênção. Um poeta também não pode desistir de lutar, de trabalhar num poema, até que não seja *abençoadado* com a conclusão de um poema perfeito. Mas Quintana também acrescenta que não há como estabelecer um método para isso. Cada poeta deverá descobrir o seu. A única sugestão que se propõe a dar, nesse sentido, é de que não se acredite nos “truques da moda”, que podem garantir apenas “uma efêmera popularidade”. Aqui, ele parece querer referir-se às vanguardas e aos movimentos estéticos, que surgem com padrões e regras a serem seguidos,

valorizando os poetas que seguem o modelo. Mas, passado o interesse inicial, esses mesmos poetas podem cair no esquecimento mais tarde, por não terem uma identidade própria e não serem capazes de criar, sem pautar-se pela moda. Segundo o poeta gaúcho, a métrica pode ser um primeiro apoio. Observe-se:

Em todo caso, bem sabes que existe a métrica. Eu tive a vantagem de nascer numa época em que só se podia poeitar dentro dos moldes clássicos. Era preciso ajustar as palavras naqueles moldes, obedecer àquelas rimas. Uma bela ginástica, meu poeta, que muitos de hoje acham ingenuamente desnecessária. Mas, da mesma forma que a gente primeiro aprendia nos cadernos de caligrafia para depois, com o tempo, adquirir uma letra própria, espelho grafológico de sua individualidade, eu na verdade te digo que só tem capacidade e moral para criar um ritmo livre quem for capaz de escrever um soneto clássico. Verás com o tempo que cada poema, aliás, impõe a sua forma; uns, as canções, já vêm dançando, com as rimas de mãos dadas, outros, os dionisíacos (ou histriônicos, como queiras) até parecem aqualoucos (CH, p. 344).

Conforme Quintana, as formas clássicas e a métrica fornecem uma espécie de suporte, uma garantia para que não se tenha liberdade excessiva ao fazer poesia, acabando por não alcançar um bom resultado estético. O poeta considera “uma bela ginástica” exercitar os moldes clássicos. Ele compara esse exercício a um caderno de caligrafia, quando se desenhava uma letra padronizada, para depois adquirir sua própria letra, com identidade única. O mesmo se pode aplicar à poesia. O poeta iniciante deve, primeiro, aprender utilizando a métrica, a rima, para só depois aventurar-se ao verso livre. De acordo com Quintana, “só tem capacidade e moral para criar um ritmo livre quem for capaz de escrever um soneto clássico”. Depois, quando o poeta já for capaz de dominar as formas, perceberá que cada poema impõe seu próprio ritmo, naturalmente. Após, ele oferece “um conselho, afinal”. Observe-se:

E um conselho, afinal: não cortes demais (um poema não é um esquema); eu próprio, que tanto te recomendei a contenção, às vezes me distendo, me largo num poema que lá vai seguindo com os seus detritos, como um rio de enchente, e que me faz bem, porque o espreguiçamento é também uma ginástica. Desculpa se tudo isso é uma coisa óbvia; mas para muitos, que tu conheces, ainda não é; mostra-lhes, pois, estas linhas (CH, p. 344).

O conselho de Quintana é, portanto, não exagerar no enxugamento. Como ele mesmo diz, apesar de ter afirmado anteriormente que se esforçava no trabalho de corte, para não deixar “nada de mais”, apenas o “essencial”, admite que, por vezes, deixa-se levar pelo poema, como quem segue com um “um rio de enchente”. Também é importante, então, deixar a inspiração poética acontecer livremente, antes de proceder ao corte. Assim como podar de

menos pode deixar o poema poluído, cortar demais também pode deixá-lo pobre. Logo, Quintana deixa nas mãos do poeta a tarefa de buscar o equilíbrio.

Por fim, precisa responder à pergunta sobre os poetas que o amador deve ler. Veja-se sua resposta a essa questão:

Agora, que poetas deves ler? Simplesmente os poetas de que gostares e eles assim te ajudarão a compreender-te, em vez de tu a eles. São os únicos que convêm, pois cada um só gosta de quem se parece consigo. Já escrevi, e repito: o que chama de influência poética é apenas confluência. Já li poetas de renome universal e, mais grave ainda, de renome nacional, e que no entanto me deixaram indiferente. De quem a culpa? De ninguém. É que não eram da minha família. Enfim, meu poeta, trabalhe, trabalhe em seus versos e em você mesmo e apareça-me daqui a vinte anos. Combinado? (CH, p. 344).

Como se pode ver, Quintana opta por não indicar nenhum nome para leitura. Apenas sugere que o poeta leia quem lhe agrada. E reitera o que sempre defendeu: gosta-se de quem se parece conosco, por isso, ele não costuma chamar de “influência” e, sim, de “confluência” poética esse processo de diálogo com outros escritores. O que se sobressai, aqui, é que ele não defende os cânones, os clássicos. Não crê na obrigatoriedade de certas leituras, como muitos críticos e estudiosos.

Também vale sublinhar, aqui, a ironia de que se utiliza quando afirma que já leu “poetas de renome universal e, mais grave ainda, de renome nacional” e, no entanto, sentiu-se indiferente. Essa sua ironia está voltada para a crítica literária brasileira, que elege os poetas de “renome nacional” que devem ser respeitados e não dá espaço para outras manifestações poéticas.

Nas últimas linhas, da despedida do poeta, ele aproveita para aconselhar que o amador que o questiona “trabalhe, trabalhe em seus versos” e apareça “daqui a vinte anos”. Para Quintana, portanto, é necessário que um poeta trabalhe por muito tempo antes que esteja pronto para publicar qualquer coisa. Ele não acredita que, em pouco tempo, seja possível produzir boa poesia. Entende-se essa sua posição quando se observa sua própria bibliografia: o poeta gaúcho estava com 34 anos na ocasião do lançamento de seu primeiro livro.

Compreende-se, agora, por que essa carta-resposta pode ser considerada uma síntese da poética de Quintana, já que ele aborda, de maneira resumida, mas pontual, suas opiniões e opções no que se refere à gênese poética, à relação entre poesia e realidade, à linguagem, ao estilo e à crítica, entre outras questões.

5 CONCLUSÃO

A partir de uma análise comparativa entre os textos fundadores selecionados para esta pesquisa e os textos do *Caderno H*, pode-se concluir que é possível a construção de uma poética de Mario Quintana através dessa obra, eleita *corpus* do presente estudo.

Por meio da leitura e síntese das teorias destes doze estudiosos – Platão, Aristóteles, Horácio, Longino, Schlegel, Coleridge, Hegel, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Paul Valéry, T.S Eliot e Erza Pound –, foi possível compreender que elementos costumam ser abordados ao se elaborar uma teoria poética. Isso porque tais teorias podem ser consideradas referenciais e servir de base para qualquer poética nova, em razão da profundidade com que seus autores trataram o fenômeno poético e das inovações que propunham para a compreensão da poesia. Percebeu-se, então, que os elementos analisados são recorrentes entre os estudos, abrindo a possibilidade de um diálogo entre os mesmos. Evidentemente, alguns teóricos aprofundam mais determinadas questões em detrimento de outras. Por vezes, alguns elementos ganham destaque em uma teoria, enquanto sequer são mencionados em outra. De qualquer maneira, a questão que é deixada de lado por um estudioso, é retomada por outro. Por isso, percebe-se que tais teorias dialogam, concordam ou entram em conflito, de acordo com as concepções e opiniões de seus autores.

Então, observando-se os elementos do fenômeno poético abordados pelos doze teóricos, conclui-se que o *Caderno H* é, sim, fonte para uma poética de Quintana, visto que o poeta gaúcho retoma, nessa obra, todos os elementos destacados pelos diferentes autores examinados em suas teorias, em diferentes épocas. Assim, Mario Quintana trata acerca de todos os assuntos levantados pelos estudiosos, tais como: gênese da poesia, relação da poesia com a realidade, o papel do leitor, a contribuição da crítica, linguagem e estilo, além das capacidades necessárias a quem escolher ser poeta. Todos esses tópicos aparecem em seus textos de *Caderno H*, reunindo material suficiente para uma nova poética, fundamentada por um escritor brasileiro moderno.

Pode-se afirmar que os textos de Quintana que tratam do fenômeno poético dialogam com as doze teorias apresentadas e sintetizadas aqui. Ao abordar os mesmos elementos considerados pelos teóricos anteriores, o poeta gaúcho estabelece uma espécie de ligação, concordando ou discordando dos pontos defendidos pelos demais. Na maioria das vezes, o diálogo é construído de maneira indireta, realizado, como se acabou de afirmar, através da discussão sobre os mesmos elementos poéticos. Quintana “conversa”, por exemplo, com

Longino, Schlegel, Coleridge, Hegel, Eliot e Pound, ao falar sobre o papel dos clássicos, discordando de todos eles. E raras vezes o diálogo acontece de maneira mais direta, como quando o poeta faz referência incisiva à concepção de inspiração defendida por Platão, citada no capítulo anterior, com o texto “A vida é um sonho”, em que ele utiliza o termo “possessão poética” criado pelo filósofo grego: “A vida? Pode ser que seja um sonho. A poesia, não. A ‘possessão poética’ não tem sentido passivo. É o mesmo que no palco: um ator, para bem desempenhar o papel de ébrio, deve estar inteiramente sóbrio” (CH, p. 327).

No capítulo precedente, ficou claro, portanto, que Mario Quintana dialoga com todos os textos fundadores de teoria da poesia selecionados e sintetizados no segundo capítulo deste estudo, alguns com mais frequência do que outros. Retomando, pois, a análise comparativa realizada, pode-se dizer que o poeta gaúcho estabelece maior concordância com as teorias de Aristóteles, Valéry e Eliot, enquanto diverge mais frequentemente de Platão, Horácio, Longino e Pound.

Com a poética de Aristóteles, Quintana concorda, sobretudo, no que tange à relação entre poesia e realidade e nas questões de estilo e linguagem. Ambos defendem a verossimilhança, conceito criado pelo filósofo grego, para quem a poesia deveria ser possível, mas não necessariamente baseada no real. O poeta Alegretense também acredita na verdade poética, que não precisa ser a verdade do mundo tangível. No que se refere ao estilo e à linguagem da poesia, ambos evitam o rebuscamento, mas aceitam o uso de alguns vocábulos raros, além de figuras como as metáforas, defendem a economia de palavras, e valorizam o ritmo e a musicalidade da poesia.

Quanto a Valéry e Eliot, as aproximações com suas teorias se referem à gênese da poesia – quanto ao papel da inspiração e da técnica –, à relação com o leitor, à contribuição da crítica e ao estilo. Sobre gênese, os três poetas (Valéry, Eliot e Quintana) consideram a importância da inspiração – ou do “germe criador”, de que fala Eliot –, mas pontuam que ela sozinha não produz um poema, exigindo uma transformação através da elaboração técnica. Em se tratando da recepção, os três confiam aos leitores a finalização do poema, ao construírem suas interpretações e significados. Eles também minimizam o valor do trabalho dos críticos, afirmando que seus estudos e explicações pouco acrescentam para os leitores. No que concerne ao estilo, Quintana aproxima-se mais de Eliot, que valoriza a simplicidade e a clareza da linguagem. Além disso, os três concordam ao julgarem impossível separar linguagem e significado, aspectos de grande relevância para a construção do sentido do poema.

Logicamente, em outros aspectos, Mario Quintana discorda de Aristóteles, Valéry e Eliot, como foi visto no capítulo anterior. Foram retomados, aqui, apenas os pontos convergentes de suas teorias para visualização da proximidade entre elas, como forma de demonstrar por que essas três foram apontadas como as poéticas com mais pontos em comum com a possível teoria da poesia quintaniana. Já os conflitos e divergências aparecem com mais frequência frente aos teóricos da Antiguidade (exceto Aristóteles) – Platão, Horácio e Longino –, e ao mais recente deles, Ezra Pound. Da mesma maneira, isso não significa que o poeta gaúcho nunca concorde com as teorias desses estudiosos. Mas, aqui, procura-se relembra por que essas quatro são as mais distantes dos apontamentos de Quintana.

O poeta gaúcho discorda das opiniões platônicas em quatro momentos. Primeiro, ao tratar do lugar da inspiração e da técnica na gênese poética, suas ideias são completamente opostas: enquanto o filósofo grego desmerece o trabalho do poeta afirmando que o poema não é fruto de seu esforço, mas, sim, da inspiração divina, Quintana declara que ela não funciona sozinha e depende da elaboração técnica do escritor para tomar forma de texto poético. No segundo momento, ao abordar a temática e o espaço da emoção e da razão, mais uma vez, ambos divergem: Platão defende o uso de temas grandiosos e enfatiza a racionalidade, porque acredita que a emoção desestabiliza os homens; Quintana poetiza as coisas simples da vida e afirma que “todos os poemas são de amor”. O terceiro conflito de concepções se dá na relação entre poesia e realidade. Para o filósofo antigo, a poesia não tem valor porque é uma imitação – enganadora – da realidade. Para o poeta gaúcho, esse é o próprio valor da poesia: a liberdade de criação, imaginação e fantasia proporcionada pelo texto poético, que não precisa ser verdadeiro, apenas verossímil. E o quarto embate de opiniões trata da questão da recepção e está relacionado com o primeiro, da inspiração. Isso porque, para Platão, a reação do espectador perante a poesia deverá ser a mesma do autor, visto que, já que o poeta esteve “saturado de deus” ao compor, o espectador precisará estar, do mesmo modo, fora de seu juízo normal para compreender o significado. Já Quintana defende que cada leitor terá uma interpretação nova e diferente sobre um texto poético, independente do significado produzido originalmente pelo escritor.

De Horácio, o poeta gaúcho diverge ao tratar, sobretudo, de duas questões. Primeiramente, no que diz respeito à relação entre poesia e realidade. Ambos defendem a verossimilhança, mas diferem no fato de o filósofo romano considerar o vínculo com a realidade mais importante do que a beleza formal, afirmando que um poema “abrilhantado pelas verdades gerais”, mesmo que sem nenhuma beleza, “deleita” mais o público do que versos belos, mas “pobres de assunto”. E talvez o maior desacordo entre eles esteja em seus

conceitos de crítica. O poeta gaúcho minimiza o trabalho dos críticos, negando qualquer explicação sobre a poesia. Já o filósofo romano considera-a soberana e sempre positiva, capaz de melhorar a produção poética.

Quanto a Longino, duas divergências com Quintana se referem à gênese da poesia: a temática e a influência dos clássicos. O teórico da Antiguidade defende a tematização das coisas raras e admiráveis, a fim de atingir o sublime, e valoriza a contribuição dos clássicos, que devem servir de modelo para os novos poetas. O poeta alegretense prefere poetizar o cotidiano e as pequenas coisas, e considera um exagero o valor concedido à poesia clássica, ponderando que essa exaltação pode até atrapalhar a produção poética da atualidade. No que tange à relação entre poesia e realidade e repete-se a diferença que havia com Horácio: Quintana e Longino concordam em optar pela verossimilhança, mas este acredita mais na obediência ao critério da possibilidade, para evitar violações da realidade chocantes ao público.

Por fim, um desacordo entre teorias mais modernas: Ezra Pound e Mario Quintana. As grandes diferenças residem em suas concepções da gênese poética. Primeiro, no que concerne ao espaço da inspiração e da técnica, pois o poeta gaúcho valoriza ambas, assinalando que a poesia é resultado da inspiração elaborada tecnicamente. Mas o norte-americano exalta muito mais o trabalho técnico, para evitar amadorismos. Quanto à temática, e as doses de razão e emoção, Pound exige uma austeridade poética, “livre de deslizes emocionais”, enquanto Quintana acredita que a emoção é essencial para a poesia. E, por fim, ao tratar do papel da leitura dos clássicos, repete-se a divergência anterior: o poeta gaúcho critica essa super valorização da poesia clássica, enquanto o norte-americano aconselha os novos poetas a espelharem-se nela e traduzi-la, como forma de exercício.

Então, visto que foi possível estabelecer um diálogo entre os textos de *Caderno H* e os textos fundadores de teoria da poesia selecionados a fim de delimitar uma teoria poética quintaniana, faz-se importante concluir o presente estudo retomando, sinteticamente, tal teoria poética produzida a partir da obra *corpus*.

Em primeiro lugar, no que se refere à gênese da poesia, pois, Mario Quintana acredita na soma da inspiração e da técnica. Para ele, a inspiração exige uma transformação através do esforço técnico para poder tomar forma de poema. Além disso, defende a tematização das coisas simples do cotidiano, encontradas em qualquer lugar e circunstância, e considera a emoção essencial para a poesia, chegando a afirmar que “todos os poemas são de amor”. Ele ainda critica o enaltecimento exagerado das obras clássicas, afirmando que elas conseguiram se tornar o que são hoje porque estavam livres da pressão da crítica e por não terem padrões

impostos a serem seguidos. Hoje, esse modelo clássico pode se tornar um empecilho à criação poética contemporânea, que precisa conviver com a comparação com os modelos da Antiguidade.

Acerca da relação entre poesia e realidade, o poeta gaúcho defende a verossimilhança, a fantasia, a invenção e a criação do poeta, que pode inventar uma nova verdade. Em sua visão, para que algo exista, basta que tenha sido inventado por alguém. Logo, o escritor tem liberdade para criar uma nova realidade, relativamente independente do mundo real em si.

No que tange à recepção, embora Quintana aconselhe a não se pensar no leitor quando se está escrevendo, a fim de não perder a naturalidade da composição, ele valoriza o papel do leitor na construção do poema. Em sua ótica, o receptor finaliza a obra, construindo sua própria significação do texto poético. Para o poeta gaúcho, esse leque de possíveis interpretações se abre justamente em razão da diversidade de caminhos realizados pelo autor ao poetizar. E a vantagem da poesia reside também nessa liberdade de imaginação concedida ao leitor.

A respeito da crítica literária, fica evidente que Quintana é um crítico dos críticos. Ele considera inadequada qualquer tentativa de definir, explicar ou analisar uma obra ou um autor. Em sua opinião, isso é impossível e, portanto, tais tentativas não são capazes de auxiliar o leitor nem melhorar a produção poética.

No que concerne ao estilo e à linguagem da poesia, em resumo, o poeta gaúcho critica o excesso de correção e precisão, e o empolamento e a ornamentação do vocabulário, mas abre espaço para o uso de palavras raras, metáforas e outras figuras. Prefere a simplicidade e a economia de palavras, e ressalta a importância do ritmo e da musicalidade. Não desmerece – até porque utiliza muito – o verso livre, mas considera-o difícil e arriscado, pois, através da métrica, a possibilidade de errar é menor, já que há uma espécie de método a seguir.

Por fim, quando trata dos aspirantes a poetas, Quintana afirma que todos devem produzir versos, sejam bons ou ruins, porque a poesia faz bem a quem escreve. Entretanto, isso não autoriza que qualquer pessoa divida seus poemas com os demais.

O presente estudo insere-se, portanto, dentro do conjunto de pesquisas a respeito de Mario Quintana e sua obra, e contribui para o aprofundamento da compreensão a respeito da obra e do trabalho de um autor que se opôs a qualquer teorização acerca da poesia. Mas é justamente por isso que essa pesquisa tem valor: pela aversão do poeta a teorias e, conseqüentemente, por não ter deixado nenhum estudo teórico sobre o fenômeno poético, embora construa-se, aqui, uma possibilidade de poética de Quintana, através do *Caderno H*, livro muito elogiado pela crítica literária brasileira, por ser inovador.

Qualquer estudo precisa e depende de escolhas. Aqui, optou-se por eleger os doze autores selecionados de acordo com as contribuições de seus textos fundadores de teoria poética em cada época. Além disso, o *Caderno H* foi o *corpus* deste trabalho em razão de seus textos apresentarem grande quantidade de referências ao fenômeno poético. Essa é apenas uma possibilidade de construção da poética quintaniana. Como afirma sua fortuna crítica, o poeta trata acerca da poesia desde seu primeiro livro, *A rua dos cataventos*, abrindo espaço, portanto, para outros estudos nesse sentido.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA DE APOIO TEÓRICO

- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.
- AMORA, Antônio Soares. **Introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, s/d.
- CADEMARTORI, Lígia. **Períodos literários**. São Paulo: Ática, 1985.
- DAZINGER, Marlies K.; JOHNSON, W. Stacy. **Introdução ao estudo crítico da literatura**. São Paulo: EDUSP, s/d.
- LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LYRA, Pedro. **Conceito de poesia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- _____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- PROENÇA, Domício. **Estilos de época na literatura**. 11. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Forense, 1969.
- REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, s/d.

TEXTOS FUNDADORES DA TEORIA DA POESIA SELECIONADOS

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. 13.ed. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 2007. p. 17-52.

BAUDELAIRE, Charles. **Charles Baudelaire: o pintor da vida moderna**. Tradução e posfácio de Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 1993.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Biografia literária. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

ELIOT, T. S. A função social da poesia. In: _____. *A essência da poesia*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. p. 28-42.

_____. As três vozes da poesia. In: _____. *A essência da poesia*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. p. 129-147.

_____. Musicalidade da poesia. In: _____. *A essência da poesia*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972. p. 43-60.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: poesia**. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1993.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. 13.ed. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 2007. p. 53-68.

LONGINO. Do sublime. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. 13.ed. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 2007. p. 69-114.

PLATÃO. **A república**. Tradução, introdução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d. (Livros III e X).

_____. **Diálogos: Apologia de Sócrates – Critão, Menão, Hípias Maior e outros**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará, 1980. (Diálogo Ião).

POE, Edgar Allan. Carta a B__. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 69-70.

_____. O princípio poético. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 70-71.

POUND, Ezra. Retrospectiva. In: _____. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. p. 9-23.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos críticos. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 35-44.

VALÉRY, Paul. Acerca do cemitério marinho. In: _____. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 169-176.

_____. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 201-218.

_____. Primeira aula do curso de poética. In: _____. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 187-200.

_____. Questões de poesia. In: _____. *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 177-186.

BIBLIOGRAFIA SOBRE MARIO QUINTANA

ARENDETT, João Claudio; PAVANI, Cinara Ferreira. **Na esquina do tempo: 100 anos com Mario Quintana**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006.

BANDEIRA, Manuel. A Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 76-77.

BORDINI, Maria da Glória. Imaginação moderna e intimidade com o leitor. In: SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 7-13.

CAMPOS, Paulo Mendes. Carta a Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 71-72.

CARVALHAL, Tania Franco. Itinerário de Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 13-27.

_____. Cronologia da vida e da obra. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 31-36.

CÉSAR, Guilhermino. À deriva, com o poeta Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 62-64.

CUNHA, Fausto. Poesia e poética de Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 49-61.

FACHINELLI, Nelson. **Mário Quintana: vida e obra**. Porto Alegre: Bels, 1976.

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

FISCHER, Luís Augusto; FISCHER, Sérgio Luís. **Mario Quintana: uma vida para a poesia**. Porto Alegre: WS Editor, 2006.

JUNQUEIRA, Ivan. **À sombra de orfeu: ensaios**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

LUCAS, Fábio. Simplicidade e elevação. In: SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 14-19.

MEIRELES, Cecília. Quintanares. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 80.

MEYER, Augusto. O “fenômeno Quintana”. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 45-48.

QUINTANA, Mario. **Mario Quintana: poesia completa: em um volume**. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

_____.; ZILBERMAN, Regina. **Mário Quintana**. 2.ed. São Paulo, SP: Nova Cultural, 1988. (Literatura comentada).

RICCIARDI, Giovanni. **Auto-retratos**. São Paulo: M. Fontes, 1991.

RÓNAI, Paulo. O mundo redefinido. In: QUINTANA, Mario. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 65-67.

SCARPARI, Zília Mara Pastorelli. Presença da literatura francesa. In: SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 72-93.

SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. Para amadores de poesia. In: SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 20-34.

SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. **Mario Quintana**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997.

TÁVORA, Araken. **Encontro marcado com Mário Quintana**. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. Para uma poética de Mario Quintana. In: SCHMIDT, Simone Pereira; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. *Mario Quintana*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1997. p. 20-34.

TREVISAN, Armindo. **Mario Quintana: poeta gaúcho e universal**. Porto Alegre: Prata, 1996.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 2.ed. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1982.

OBRA REPRESENTATIVA DO *CORPUS*

QUINTANA, Mario. Caderno H. In: _____. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p.234-379.