

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O MANUAL DO POETA:**

MARIO QUINTANA E A CRIAÇÃO POÉTICA

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr. Maria Eunice Moreira

Ângela Maria Garcia dos Santos Silva

Porto Alegre, novembro de 2007.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O MANUAL DO POETA:**

MARIO QUINTANA E A CRIAÇÃO POÉTICA

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profª Dr. Maria Eunice Moreira

Ângela Maria Garcia dos Santos Silva

Porto Alegre, novembro de 2007.

ÂNGELA MARIA GARCIA DOS SANTOS SILVA

**O MANUAL DO POETA: MARIO QUINTANA E A CRIAÇÃO POÉTICA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 23 de janeiro de 2008

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Maria Eunice Moreira - PUCRS

---

Prof. Dr. Cinara Ferreira Pavani - UCS

---

Prof. Dr. Solange Medina Ketzer - PUCRS

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa durante o período de março de 2006 a março de 2008.

À professora Maria Eunice Moreira, pela leitura cuidadosa, pelo incentivo, pelo respeito e, principalmente, pela sensibilidade com que conduziu este trabalho.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação que contribuíram de forma significativa na construção do meu conhecimento, especialmente à professora Vera Aguiar.

Ao Alexandre, meu marido e fiel companheiro, pela dedicação, pela compreensão e pelo carinho.

## RESUMO

Este estudo efetua uma leitura da *Poesia completa* de Mario Quintana com os seguintes objetivos: demonstrar o conhecimento técnico do poeta sobre a construção da sua poesia e reunir as regras quintanianas no que denominamos ser “O manual do poeta”. A análise dos poemas estudados possibilitou a organização final do compêndio citado, o qual explicita o entendimento do artífice sobre o fazer poético.

## **ABSTRACT**

This paper presents a reading of Mario Quintana's *Complete poetry* in order to demonstrate the poet's technical knowledge of the construction of his own poetry and gather Quintana's rules in a manual called "The poet's manual". The analysis of his poems enabled me to organize the final compendium mentioned above, which shows the poet's understanding of poetic making.

## Oração

Dai-me a alegria  
Do poema de cada dia.  
E que ao longo do caminho  
Às almas eu distribua  
Minha porção de poesia  
Sem que ela diminua...  
Poesia tanta e tão minha  
Que por uma eucaristia  
Possa eu fazê-la sua  
“Eis minha carne e meu sangue!”  
A minha carne e meu sangue  
Em toda a ardente impureza  
Deste humano coração...  
Mas, ó Coração Divino,  
Deixai-me dar de meu vinho,  
Deixai-me dar de meu pão!  
Que mal faz uma canção?  
Basta que tenha beleza...

Mario Quintana. *A cor do invisível*

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
<b>2 O POETA E A POESIA.....</b>	<b>15</b>
<b>2.1 O poeta canta a si mesmo.....</b>	<b>22</b>
<b>2.2 A relação do poeta com o fazer poético.....</b>	<b>32</b>
2.2.1 O estilo.....	36
2.2.2 O ritmo.....	39
2.2.3 A unidade do poema.....	44
<b>3 AS REGRAS QUINTANIANAS.....</b>	<b>49</b>
<b>3.1 Os primeiros conselhos.....</b>	<b>49</b>
<b>3.2 Os últimos conselhos.....</b>	<b>52</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>63</b>
4.1 O manual do poeta.....	66
REFERÊNCIAS.....	74
<b>ANEXOS.....</b>	<b>80</b>
<b>TEXTOS SELECIONADOS.....</b>	<b>80</b>
CRONOLOGIA DA VIDA E DA OBRA DO POETA.....	109



## ABREVIATURAS DAS OBRAS DE MARIO QUINTANA

ARC – *A rua dos cataventos*

CAN – *Canções*

CDH - *Caderno H*

AHS – *Apontamentos de história sobrenatural*

AVH – *A vaca e o hipogrifo*

ETE – *Esconderijos do tempo*

BES – *Baú de espantos*

DPM – *Da preguiça como método de trabalho*

PGI – *Porta Giratória*

CIN – *A cor do invisível*

VDE – *Velório sem defunto*

---

\*As obras acima referidas encontram-se reunidas na *Poesia completa* de Mario Quintana, organizada por Tania Franco Carvalhal, publicada pela Editora Nova Aguilar, em 2005.

## 1 INTRODUÇÃO

Refletir sobre o trabalho artístico constitui uma das principais características dos poetas modernos. Desde que se libertaram dos modelos fixos e das temáticas convencionais desenvolvidas pelas gerações anteriores ao movimento modernista, esse assunto repete-se nos livros dos autores brasileiros.<sup>1</sup>

Mario Quintana, poeta nascido em Alegrete, no Rio Grande do Sul, em 30 de julho de 1906, não fica alheio à discussão dos escritores contemporâneos sobre o fazer poético. Ao mesmo tempo em que constrói e concretiza o poema, discute questões

---

<sup>1</sup>Para exemplificar, citamos os poetas Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Em seu poema intitulado “Procura da poesia”, localizado na página 247 da sua *Antologia poética*, Drummond define o fazer poético através do eu lírico ao dizer “Não faças versos sobre acontecimentos./ Não há criação nem morte perante a poesia./ Diante dela, a vida é um sol estático,/ não aquece nem ilumina./ As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam./ (...) Nem me reveles teus sentimentos,/ (...) O que pensas e sentes, isso não é poesia./ (...) Convive com teus poemas, antes de escrevê-los./ Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam./ Espera que cada um se realize e consume/ com seu poder da palavra e seu poder de silêncio.” Ao chamar a atenção dos poetas sobre como e sobre o que escrever, Drummond parece enfatizar que não se pode simplesmente tirar poesia das coisas, porque elas por si mesmas não dão conta da poesia. Isso quer dizer que, ao falar de acontecimentos, pode-se correr o risco de apenas narrar, descrever. Da mesma forma que revelar sentimentos como um simples desabafo de alma deturpa a função da poesia. As coisas em si servem apenas de mote para que sejam recriadas no mundo das palavras, pois que um escritor nada cria se essas mesmas coisas já existem. O poeta precisa mergulhar no seu silêncio interior, conviver com o seu objeto de observação, tomar consciência dele, para somente depois expressar-se e penetrar no reino das palavras, de modo a concretizar o poema. Falando em palavras, matéria de trabalho de todos os artífices, João Cabral de Melo Neto, no poema “Catar feijão”, localizado na página 21, das suas *Poesias completas*, discute o cuidado que se deve ter na escolha dos vocábulos. Segundo ele, “Catar feijão se limita com escrever:/ joga-se os grãos na água do alguidar/ e as palavras na folha de papel;/ e depois, joga-se fora o que boiar.” Aqui está implícito o exercício diário do poeta com o seu texto. A escolha da palavra adequada que melhor traduza o que tem o artífice na alma, requer uma luta incessante de cortes e substituições a fim de manter a unidade do poema em total harmonia. Uma única palavra mal colocada pode comprometer o texto, além de obstruir a leitura e causar uma espécie de ruído nos ouvidos do leitor. Por esse motivo, João Cabral de Melo Neto ensina que se deve jogar “as palavras na folha de papel” e depois substituir aquelas que não combinarem com o todo ou com o ritmo e melodia do texto, ou seja, aquelas que nas palavras do poeta, boiarem.

literárias como o conceito de poema e poesia, o ofício do poeta e a sua função, e a construção do texto poético.

A obra desse autor registra uma significativa fortuna crítica entre livros, resenhas, teses de Doutorado, dissertações de Mestrado e artigos, os quais abordam diferentes aspectos da sua produção poética. Esses estudos, que vêm sendo publicados desde 1975, privilegiam diversas facetas da obra do artífice: uns versam sobre a representação do tempo e do espaço na sua poesia; outros, sobre as diferentes abordagens temáticas e os modos de composição adotados pelo poeta; e outros, ainda, estudam as recepções da obra poética de Quintana tanto no passado, quanto no presente; além de tantas temáticas discutidas em vários outros livros, trabalhos, artigos e revistas, dos quais nos eximimos de explorar devido à brevidade deste trabalho. Entretanto, nos importa apresentar aqueles que tratam, especificamente, do fazer poético, tema de inúmeras abordagens do autor gaúcho em seus livros.

O primeiro estudo que aponta para a reflexão metalingüística na obra de Quintana data de 1975. Trata-se de um artigo publicado na revista *Letras de Hoje*, intitulado “A enunciação poética de Mario Quintana”, de Gilberto Fagundes Teles<sup>2</sup>. Nesse estudo, o crítico cita o *Caderno H*, publicado no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre, como principal indicador de “uma excelente ‘documentação’ para uma teoria da literatura, que muito tem a ver com o modernismo brasileiro” (1975, p. 23-24). Conforme Teles, nos textos e minitextos que constituem o *Caderno H*, “Mario Quintana toca em quase todos os problemas da Poética e da Retórica da comunicação literária.” (1975, p. 24). Explica, ainda, que basta observarmos alguns títulos localizados nesse *Caderno*, tais como “Lógica e linguagem”, “A poesia é necessária”, “A arte de ler”, “Poeta lírico”, entre outros, para confirmarmos a inquietação lingüística desse autor.

Outro estudo que aponta para a consciência do processo criativo de Quintana é a obra de Maria Virgínia Poli de Figueiredo, intitulada *O uni-verso de Quintana* (1976)<sup>3</sup>, que traz uma análise dessa temática fundamentada nos postulados do estruturalismo. Escrita como dissertação de Mestrado e posteriormente publicada em livro, nele, a autora reconhece a consciência criadora de Mario Quintana e tem como idéia central de sua

---

<sup>2</sup>TELES, Gilberto Miranda. A enunciação poética de Mario Quintana. In: **Letras de Hoje**. n. 20. Porto Alegre, jun. 1975. p. 5-29.

<sup>3</sup>FIGUEIREDO, Maria Virgínia Poli de. **O uni-verso de Quintana**. Porto Alegre, UCS, 1976.

pesquisa “o drama da limitação do homem e seu esforço de superação” (FIGUEIREDO, 1976, p. 96), porque, segundo suas palavras, a labuta do poeta sempre é um ato sofrido e mágico.

No entanto, uma questão problemática na leitura da autora, são as conclusões a que chega ao final do seu trabalho, após a aplicação da teoria, pois identifica o poeta como porta-voz da divindade, explicando que o seu texto dá testemunho da sua vivência nos mundos temporal e eterno. Afastando-se do enfoque temático proposto, a autora recai, ao final, sobre outra abordagem, deixando de oferecer contribuição para o estudo do fazer poético na obra de Quintana.

Ivete Suzana Kist Huppess<sup>4</sup>, em sua dissertação de Mestrado intitulada *A poética de Mario Quintana* (1979), propõe a organização da produção de Quintana em torno do trinômio autor, obra, leitor, tomando por *corpus* de estudo os textos em prosa desse poeta. Apesar de citar que os livros em verso, como *A rua dos cataventos* (1940), *Canções* (1946), *O aprendiz de feiticeiro* (1950), *Espelho mágico* (1951) e *Apontamentos de história sobrenatural* (1976), também apresentam o ponto de vista teórico do autor, Huppess prefere “abordar os textos em que a linguagem é mais referencial” (HUPPES, 1979, p. 4). Seu trabalho centra-se nos livros *Antologia poética* (1944), *Sapato florido* (1948), *Caderno H* (1973), *A vaca e o hipogrifo* (1977) e *Caderno de Sábado* (1979). Partindo da indicação de Gilberto Fagundes Teles de que a obra do poeta está à espera de sistematização, a estudiosa reconhece e explicita a teoria existente nos seus textos poéticos. Em sua conclusão, assevera que “não importa a pessoa do escritor, mas a poesia, que é anterior a ele e o ultrapassa.” (1979, p. 81), dando ênfase, dessa forma, para o resultado poético e não para o sujeito que o gerou.

Em sua tese de Doutorado, intitulada *Os quintanares: uma poética da contradição* (1996), Paulo Becker<sup>5</sup> analisa e interpreta os cinco primeiros livros de Quintana: *A rua dos cataventos* (1940), *Canções* (1946), *Sapato florido* (1948), *O aprendiz de feiticeiro* (1950) e *Espelho mágico* (1951), no intuito de aprofundar o estudo no que julga o autor ser a fundamental contribuição do poeta. Essa contribuição, segundo Becker, tem a ver com a metalinguagem, que explicita a autoconsciência progressiva do criador: “a reflexão de

<sup>4</sup>HUPPES, Ivete Suzana Kist. **A poética de Mario Quintana**. 1979. 93f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1979.

<sup>5</sup>BECKER, Paulo. **Os quintanares: uma poética da contradição**. 1996. 289f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

Quintana sobre o seu ofício de poeta se manifesta em vários momentos ao longo da *Rua*, e constitui um dos eixos temáticos do livro.” (BECKER, 1996, p. 29).

Com perspectiva aproximada à de Paulo Becker, em sua dissertação de Mestrado, intitulada *Metapoesia em Mario Quintana*, Janaína Guedes Milanez<sup>6</sup> analisa os poemas em verso de caráter metalingüístico em *Apontamentos de história sobrenatural* (1976) e *Esconderijos do tempo* (1980) e, ao final do seu estudo, confirma a metapoesia como um dos principais temas de Quintana. O trabalho dessa estudiosa está baseado na poética da contradição, ou seja, na medida em que o poeta “declara, com firmeza, sua impossibilidade de compor um poema, o eu lírico segue compondo esse mesmo poema.” (MILANEZ, 2001, p. 43). Janaína aponta, principalmente, para a dificuldade que envolve o ato de escrever e para a conotação negativa com que Quintana se refere ao seu ofício.

Em artigo intitulado “A rua e o fazer poético em Mario Quintana”, publicado na obra *Na esquina do tempo: 100 anos com Mario Quintana* (2006)<sup>7</sup>, Cinara Ferreira Pavani realiza um estudo dos poemas que tratam da rua como uma forma de buscar inspiração para a poesia. Num dos sonetos analisados, apenas identificado pelo algarismo romano I, localizado no livro *A rua dos cataventos*, a autora reconhece que “na poesia de Mario Quintana, a referência à paisagem revela a necessidade de o sujeito projetar-se no exterior para dar significado às suas questões interiores.” (2006, p. 45). Com isso, identifica o trabalho do artífice como um modo de elaborar a angústia existencial do sujeito que vem do campo e apresenta um certo desconforto diante da experiência no espaço urbano.

Em artigo intitulado “A arte do poeta Quintana”, publicado na mesma obra acima mencionada<sup>8</sup>, Maria da Glória Bordini aponta para a luta do autor pela boa expressão. Esse combate travado entre o escritor e os vocábulos foi identificado nos seus manuscritos através da troca incessante de palavras, no intuito de obter o resultado conveniente ao ritmo e à melodia.

---

<sup>6</sup>MILANEZ, Janaína Guedes. **Metapoesia em Mario Quintana**. 2001. 116f. Dissertação (Mestrado em Letras) – faculdade de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2001.

<sup>7</sup>PAVANI, Cinara Ferreira. A rua e o fazer poético em Mario Quintana. In\_\_\_\_. **Na esquina do tempo: 100 anos com Mario Quintana**. / org. João Claudio Arendt; Cinara Ferreira Pavani – Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006. p. 43-51.

<sup>8</sup>BORDINI, Maria da Glória. A arte do poeta Quintana. In\_\_\_\_. **Na esquina do tempo: 100 anos com Mario Quintana**. / org. João Claudio Arendt; Cinara Ferreira Pavani – Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006. p. 9-15.

Para essa estudiosa, Quintana tem uma preocupação efetiva com o fazer poético pelo modo como reflete a figura do poeta, o conceito de poesia e o próprio trabalho do artista: “na perseguição do poético, Quintana afirma que não há poetas grandes ou pequenos. Cada um cria o seu próprio país...” (2006, p. 15).

De acordo ainda com Bordini, foi por meio da leitura de outros escritores como Luís Vaz de Camões, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Guillaume Apollinaire, João da Cruz e Souza, Joaquim Maria Machado de Assis, Cecília Meireles e Augusto Meyer que Quintana aperfeiçoou sua formação de poeta. Bordini explica que ele reconhece a dívida que tem para com esses autores, o que pode contribuir para a afirmação de que exercia e praticava a sua poesia com ciência do seu trabalho de poeta.

Em seu artigo intitulado “Quintana, entre o sonhado e o vivido”, publicado na obra *Centenário de Mario Quintana (1906-2006): antologia, poesia e crônica (2006)*<sup>9</sup>, Tania Franco Carvalhal sentencia que a reflexão poética de Quintana “não está no poema: ela é o poema.” (2006, p. 93). Os textos do artífice, conforme expõe essa autora, exploram a condição do poeta diante da sua função e do seu trabalho. Para Tania Carvalhal, organizadora da *Poesia completa* de Mario Quintana, publicada pela editora Nova Aguilar, em 2005, a obra do poeta demonstra a consciência crítica do autor que também se manifesta na reflexão sobre o uso da palavra.

Cada um dos trabalhos aqui registrados aponta para a reflexão consciente do poeta sobre o seu ofício e vai de encontro à maneira como algumas pessoas avaliam e interpretam a poesia de Mario Quintana<sup>10</sup>. Dentre todos, no entanto, consideramos mais completos em relação ao tema em questão - o fazer poético -, e também em relação à nossa proposta, os estudos de Gilberto Fagundes Teles e de Ivete Huppes. O do primeiro, porque identifica nos textos da obra quintaniana uma teoria à espera de organização; o da segunda, porque sistematiza os textos em prosa, nos quais reforça a idéia da reflexão do autor no que se refere ao processo criativo.

---

<sup>9</sup>CARVALHAL, Tania Franco. Quintana, entre o sonhado e o vivo. In \_\_\_\_\_. **Centenário de Mario Quintana (1906-2006): antologia – poesia e crônica** / Ricardo Waherendorff Caldas; Regina Zilberman, organizadores. Brasília: Abaré: Fundação Astrogildo Pereira, 2007. p. 90-98.

<sup>10</sup>É muito comum ouvirmos entre reuniões de amigos referências a Quintana como sendo um poeta fácil de ser lido devido à “infantilização” da sua linguagem usada no que chamam, às vezes, de “poeminhas engraçados”, acrescentando em seguida frases sobre o bom humor do poeta.

Nessa direção, apoiados nesses estudos, esta dissertação propõe uma nova abordagem sobre o fazer poético de Mario Quintana. Nosso trabalho se justifica pelo diferente propósito com que o apresentamos, definindo como primeiro objetivo realizar uma leitura da obra de Quintana<sup>11</sup>, centrada nos aspectos que demonstrem o conhecimento técnico que o poeta acumulava, resultantes do estudo realizado sobre essa temática. Nosso segundo objetivo é o de reunir o conjunto de regras quintanianas numa possível ordem para a criação artística.

Sendo assim, esta dissertação de Mestrado organiza-se em torno de quatro capítulos (sendo o capítulo um a Introdução), acrescidos dos Anexos.

Na Introdução, recuperamos a fortuna crítica sobre o fazer poético de Mario Quintana e explicamos de que forma está estruturado este trabalho.

No capítulo dois, chamado de “O poeta e a poesia”, colocamos o poeta como base fundamental desse estudo, pois é a partir do produtor poético, enquanto único responsável pelo processo criativo, que o poema chega às nossas mãos. Por isso, mesmo concordando com a afirmação que fez Ivete Huppés no que se refere à existencialidade da poesia sobre o poeta, não pretendemos repetir essa discussão porque, como já dissemos, nossos objetivos são outros.

Nesse capítulo tratamos ainda do processo criativo desde a observação até o momento de concretização do poema; da relação do artífice com sua poesia e das técnicas das quais se utiliza para a construção do seu texto poético. Essa análise se realiza a partir do cruzamento do estudo dos textos selecionados com apoio nas teorias propostas por Georg Wilhelm Friedrich Hegel<sup>12</sup>, Norma Goldstein<sup>13</sup>, Pedro Lira<sup>14</sup> e Antoine Compagnon<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Os textos que constituem o *corpus* deste trabalho foram retirados das seguintes obras do poeta: *Canções* (1946), *Caderno H* (1973), *Apontamentos de história sobrenatural* (1976), *A vaca e o hipogrifo* (1977), *Esconderijos do tempo* (1980), *Baú de espantos* (1986), *Da preguiça como método de trabalho* (1987), *Porta giratória* (1988), *A cor do invisível* (1989) e *Velório sem defunto* (1990), todos localizados na *Poesia completa* do autor.

<sup>12</sup> HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: o sistema das artes. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

<sup>13</sup> GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13. Ed. São Paulo: Ática, 2001.

<sup>14</sup> LIRA, Pedro. **Conceito de poesia**. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1992.

<sup>15</sup> COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

No capítulo três, intitulado “As regras do poeta”, reunimos as leis do escritor mostrando, passo a passo, o entendimento de Mario Quintana sobre o fazer poético. Esta parte da análise foi fundamentada pelos postulados teóricos de Nicolas Boileau-Despréaux<sup>16</sup> e Horácio<sup>17</sup>.

O capítulo quarto apresenta as Considerações finais deste trabalho a respeito do conhecimento técnico de Quintana sobre a criação da sua obra poética. Esse capítulo inclui, ainda, o que denominamos ser “O manual do poeta”, já que organizamos as regras quintanianas de forma progressiva, em modelo de manual, no sentido próprio da palavra, de modo a demonstrar - mais diretamente -, os conselhos do autor aos que pretendem iniciar na arte de poetar.

Os Anexos, ao final, reúnem os poemas que formam o *corpus* analisado, a cronologia da vida e da obra de Mario Quintana, e o currículo da autora desta dissertação.

---

<sup>16</sup>BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

<sup>17</sup>ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 7. Ed.. São Paulo. Cultrix, 1997.



## 2 O POETA E A POESIA

Ao longo de sua criação poética, através dos versos que compôs durante sua vida, Mario Quintana tinha consciência da função do poeta no processo artístico. Muitas vezes se autodenominado louco<sup>18</sup>, marciano<sup>19</sup>, nobre animal<sup>20</sup> e saltimbanco<sup>21</sup>, o poeta era, contudo, um artífice criador. Essa denominação decorre do fato de que Mario Quintana entende que o mundo da arte apresenta-se como uma recriação, cabendo ao poeta apenas a tarefa de mostrar o mundo de acordo com a sua própria percepção da realidade.

Em “Olho as minhas mãos” (AHS), o escritor gaúcho reconhece que todas as coisas, de uma maneira geral e silenciosa, existem por si mesmas e de forma independente:

No mundo há pedras, baobás, panteras,  
 Águas cantarolantes, o vento ventando  
 E no alto as nuvens improvisando sem cessar,  
 Mas nada disso tudo diz: “existo”.  
 Porque apenas existem...  
 (...)  
 E, cheios de esperança e medo,  
 Oficiamos rituais, inventamos  
 Palavras mágicas,

<sup>18</sup>Em “Auto-retrato” (AHS), o artífice se pergunta se o que restará da lida que se entrega em se autodefinir, será apenas “um desenho de criança.../ Corrigido por um louco!” (QUINTANA, 1976, p.393).

<sup>19</sup>Em “Os invasores” (AVH), explica que “há muito que os marcianos invadiram o mundo:/ são os poetas” (QUINTANA, 1977, p. 552).

<sup>20</sup>Em “Nobreza” (CDH), escreveu que não é o cavalo de Buffon um nobre animal. Para o autor, “nobre animal é o poeta” (QUINTANA, 1973. p. 268).

<sup>21</sup>No soneto “X” (ARC), Quintana diz: “eu faço versos como os saltimbancos / Desconjuntam os ossos doloridos” (QUINTANA, 1940, p. 94).

Fazemos poemas, pobres poemas  
(QUINTANA, 1976, p. 398-399)

Nesse texto, Quintana adianta o papel do artífice como recriador desse mundo movido pelo sentimento “cheios de esperança e medo”, que o impulsiona à criação artística. Também em “Apenas” (PGI), o autor chama ao poeta criador, mas atribui um sentido secundário à sua função (de recriador)<sup>22</sup>, já que se limita a revelar aos indivíduos tudo o que lhes passa despercebido: “O criador – seja ele um romancista, um cineasta, um pintor, um poeta – não cria coisa alguma. E num mundo onde as coisas já existiam, o verdadeiro criador se limita apenas a mostrar tudo aquilo que os outros olhavam sem ver.” (QUINTANA, 1988, p. 841).

Nesse caso, o autor coloca o artífice numa condição de superioridade em relação aos demais indivíduos, destacando a sensibilidade do seu olhar atento, capaz de reapresentar e representar para os homens o próprio mundo que os rodeia e que não é por eles notado com a mesma profundidade.

Por esse motivo, em “Carrossel” (AVH), ao falar dos primeiros poetas, insiste na qualidade própria do artista no que se refere ao exame atento dos homens e das coisas:

Deviam ser assim, igualmente estranhos, os olhos dos primeiros poetas que apareceram entre os homens, porque olhavam através deles e para além deles. Já ouvi dizer que as tribos primitivas vazavam os olhos dos poetas...(QUINTANA, 1977, p. 509-510)

Nos textos citados “Carrossel” e “Apenas” percebemos a importância que o autor outorga à suscetibilidade do poeta. De acordo com os poemas, a posição do escritor diante do mundo é a de um bom observador deste, dos sentimentos e das coisas.

Se tudo já existe, como esclarece Quintana, a observação se constitui então como fator fundamental para o surgimento de um tema como ele escreve em “Os invasores” (AVH):

---

<sup>22</sup>Ivete Huppés, em seu primeiro capítulo da dissertação, chama ao poeta demiurgo justificando que lhe são atribuídos os poderes criadores de Deus, mas acrescenta que esses “poderes demiurgos do poeta, embora reais, não se exercem na mesma direção dos divinos. Estes fizeram as coisas virem a ser do nada; aqueles incidem sobre o já existente...”. (HUPPES, 1979, p.10).

Há muito que os marcianos invadiram o mundo:  
são os poetas  
e  
como não sabem nada de nada  
limitam-se a ter os olhos muito abertos  
e a disponibilidade de um marinheiro em terra...  
Eles não sabem nada de nada  
- e só por isso é que descobrem tudo.  
(QUINTANA, 1977, p. 552)

De acordo com esses versos, a poesia surge a partir da espera do poeta através da “disponibilidade de um marinheiro em terra...”, estando sempre pronto para desempenhar a sua tarefa, quando solicitado. Para o autor, captar a poesia, o detalhe e transformá-la em imagem poética só é possível se o artista se entregar à observação, lançar sobre as coisas o seu olhar minucioso que lhe permite descobrir (e acrescentaríamos, ainda, redescobrir) tudo o que está no seu entorno.

Por isso, explica em “Fim de mundo” (AHS), que só os artistas como redescobridores da poesia sobrevivem ao tempo e se fazem entender em todas as gerações. Isso acontece porque eles são capazes de apresentar novidade aos objetos já conhecidos de todos.

Porém, quando este mundo cibernético for para o Diabo  
que o forjicou  
E todas as nossas bujigangas eletrônicas virarem sucata  
E todas as estrelas perderem os seus nomes,  
Os únicos que os sobreviventes entenderão  
São os que hoje ainda falam no cricrilar dos grilos, no  
frêmito  
Do primeiro  
Amor...  
Redescobridores encantados de poesia.  
(QUINTANA, 1976, p. 411-412)

Depois de citar o mundo cibernético e as coisas eletrônicas como passageiras, Quintana entende que, independente de invenções, tecnologia ou pesquisas, temas como o amor, os grilos e as estrelas sempre falarão aos corações humanos. O amor nunca

deixará de ser amor, os grilos nunca deixarão de ser grilos e, cada vez que os homens levantarem os olhos em direção aos céus, encontrarão as estrelas<sup>23</sup>.

Isso nos remete outra vez ao observador, pois para redescobrir ainda e sempre os mesmos objetos, é preciso olhar com muita sensibilidade e atenção para si e para todas as coisas. Para descrevermos esse olhar minucioso, recorreremos às palavras do poeta no poema “O olhar” (BES):

O último olhar do condenado não é nublado  
sentimentalmente por lágrimas  
nem iludido por visões quiméricas.  
O último olhar do condenado é nítido como uma  
fotografia:  
vê até a pequenina formiga que sobe acaso pelo rude  
braço do verdugo,  
vê o frêmito da última folha no alto daquela árvore,  
além...  
Ao olhar do condenado nada escapa, como ao olhar de  
Deus  
- um porque é eterno,  
o outro porque vai morrer.  
O olhar do poeta é como o olhar de um condenado...  
como o olhar de Deus...  
(QUINTANA, 1986, p. 610)

O autor compara o olhar do poeta ao olhar de Deus e ao olhar do condenado, no intuito de enfatizar a capacidade que tem o primeiro de captar o instante com precisão e minúcia. Para isso, envolve o nosso pensamento em duas imagens que não deixam dúvidas da atenção que tem o artífice para com o mundo que o circunda: a imagem do condenado que, diante do seu algoz, registra tudo o que os olhos, quase que transformados numa lente fotográfica ou telescópica, podem registrar; e a de Deus que, devido à Sua onipresença e à Sua onisciência, tudo sabe e tudo vê.

---

<sup>23</sup>As questões individualidade/ universalidade dos temas incitadas pelos versos do poema “Fim de mundo” serão analisadas em momento oportuno neste estudo, quando retomaremos esse texto e junto com outros, abordaremos o assunto com mais profundidade.

Essa comparação estabelecida por Quintana revela que se o poeta olha para algum objeto, é porque esse objeto já existe e se existe não há como criá-lo. Para o autor, o artista pode apenas recriá-lo eternizando tudo o que vê em imagem poética. Ocupando-se da sua ferramenta de trabalho, a palavra, inventa então um mundo todo artificial conforme expõe em “Decadência e esplendor da espécie” (CDH):

E ainda este ato de escrever, isto é, de expressar-me por meio de sinais gráficos, é mais uma prova da nossa artificialidade. Mas quem foi que disse que eu estou amesquinhando a espécie? Quero apenas significar que, em face das suas miseráveis contingências, o homem criou, além do mundo natural, um mundo artificial, um mundo todo seu, uma segunda natureza, enfim.

(QUINTANA, 1973, p. 275)

As palavras do poeta mostram por si só o reconhecimento do seu papel diante do mundo: o que ele faz é criar uma segunda natureza. O ato de criação se limita a mostrar e a chamar a atenção dos homens para o mundo em que vivem.

Conforme postula Quintana no poema “Os invasores”, já citado anteriormente, manter os olhos bem abertos permitirá ao escritor o desenvolvimento de um tema. Este tema, todavia, não deve ser apenas entendido como as coisas sobre as quais o poeta deita o seu olhar. Apesar de Hegel<sup>24</sup> ter definido o tema como tudo o que impressiona o indivíduo (sentimentos, sensações, impulsos, impressões e acontecimentos diários), esclarece, contudo, que aquilo que for objeto da atenção do poeta deve incorporar-se na sua interioridade para que a alma tome consciência de si mesma a respeito do que provocou a sua admiração. Somente depois é possível transformar o tema em intuição poética. A consequência final desse processo é a expansão do sujeito que se servirá do elemento verbal para se exprimir. Sendo assim, é significativo o poema “Vida” (ETE) sob a perspectiva hegeliana, para a compreensão dessa idéia:

Não sei  
o que querem de mim essas árvores

---

<sup>24</sup>HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: o sistema das artes. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Todas as idéias desse teórico encontram-se especificadas no capítulo três de sua obra intitulado “A poesia”, p. 359-630.

essas velhas esquinas  
para ficarem tão minhas só de as olhar um momento.

Ah! se exigirem documentos aí do Outro Lado,  
extintas as outras memórias,  
só poderei mostrar-lhes as folhas soltas de um álbum  
de imagens:  
aqui uma pedra lisa, ali um cavalo parado  
ou  
uma  
nuvem perdida,  
perdida...  
Meu Deus, que modo estranho de contar uma vida!  
(QUINTANA, 1980, p. 477)

Ao indagar o que querem dele as “árvores” e as “velhas esquinas”, o autor mostra que esses foram os objetos (temas) nos quais concentrou a sua atenção. No entanto, a idéia mais importante localiza-se no quarto verso, quando diz: “para ficarem tão minhas só de as olhar um momento.” O pronome possessivo “minhas”, enfatizado pelo advérbio de intensidade “tão”, reforça que, ao apenas olhá-lhas, o artífice toma para si os temas e os encerra na sua interioridade de maneira que, não apenas se tornaram “tão dele”, como também ele próprio. Isso quer dizer que ele individualizou essas “árvores” e essas “velhas esquinas”, sentindo-as no íntimo de sua alma e tornando-as imagens conscientes, as quais compõem “as folhas soltas de um álbum de imagens”, mais precisamente, das suas imagens poéticas. A expansão do sujeito, nesse poema, marca-se no instante em que se utiliza da expressão verbal para registrar o seu raciocínio, no momento em que concretiza as suas imagens no poema.

Ter consciência do tema é parte fundamental para que exista, para que possa o escritor criá-lo com verdade, pois se não puder senti-lo, apenas o estará descrevendo. Este fenômeno, resumido pelo poeta no texto “Ser ou não ser” (CDH), parece corroborar com o que disse Hegel sobre o poeta incorporar o objeto na sua interioridade para que o sinta em toda a sua plenitude: “Para algo existir mesmo – um deus, um bicho, um universo, um anjo... – é preciso que alguém tenha consciência dele...” (QUINTANA, 1973, p. 246).

Esse é o motivo pelo qual Mario Quintana não acredita na observação direta. Como poderá o escritor manifestar o seu sentimento se antes não senti-lo com todas as suas forças? Se apenas se entregar à observação direta, o autor produzirá uma seqüência de

descrições ou, ainda, um completo relatório. Assim, explica no poema “Criatividade” (PGI), que não se pode simplesmente anotar tudo o que se vê:

Desconfiar da observação direta. Um romancista de lápis em punho no meio da vida – esse atento senhor acaba fazendo apenas reportagens. É melhor esperar que a poeira baixe, que as águas resserenem: deixar tudo à deriva da memória. Porque a memória escolhe, recria. E fica mais perto da verdadeira realidade.  
(QUINTANA, 1988, p. 785).

Segundo o escritor, o mais conveniente para o poeta é deixar tudo por conta da memória, pois somente dessa forma ele estará mais próximo da realidade, ou melhor dizendo, da sua verdade. Em outras palavras: ao tomar para si o tema, o artífice, através da individualidade que empresta a cada objeto, consegue representá-lo de modo a torná-lo o mais próximo possível da realidade.

Essa mesma idéia é reforçada em “O forasteiro” (DPM). Nesse poema, Quintana explica com mais clareza o processo interior que junta o objeto e a emoção do artífice. Sugere que para o poema existir, é necessária uma espécie de fusão entre o autor e a paisagem.

olhar detidamente uma paisagem que nos impingem é como ouvir um discurso de luzes e cores. Ninguém ouve um discurso por muito tempo: começa-se a pensar em outras coisas... É preciso que haja paulatinamente uma osmose entre nós e a paisagem.  
(QUINTANA, 1987, p. 680)

Nessas linhas é possível verificar que a observação direta serve ao poeta somente de mote para o surgimento de um tema. Como afirma em “Texto e pretexto” (CDH), “o tema é um ponto de partida para um poema e não um ponto de chegada...” (QUINTANA, 1973, p. 282). Isso quer dizer que é preciso ainda conhecer o assunto de que se vai tratar. Só depois dessa osmose entre objeto e autor, iniciar-se-á a expansão do sujeito: é nesse

momento que sente o forte impulso de escrever, de expressar a sua verdade através do elemento verbal.

## 2.1 O poeta canta a si mesmo

Na subseção anterior, tratamos do poeta como um sujeito apto a recriar um mundo paralelo ao mundo real, segundo o seu talento para registrar os fatos com a sensibilidade do seu olhar minucioso. Nessa perspectiva, o tema foi abordado como um mote sobre o qual o sujeito deita o seu olhar e dá início aos mecanismos que o impulsionam à criação literária.

Mesmo que continuemos a tratar sobre o mesmo assunto, o tema, justificamos essa nova divisão como resultado de uma evolução interna na mente do escritor. Depois de senti-lo com toda a sua emoção, o autor passa para a fase posterior: a da representação de si mesmo. Seja lá o que for cantar, o poeta estará cantando a si mesmo. É nesse movimento de expansão que o sujeito revela-se nos próprios versos e deixa-se conhecer pela individualidade lírica.

Na teoria de Hegel, encontramos explicação semelhante: para o teórico, a individualidade lírica só é reconhecida quando o artífice toma para si o tema que lhe é proposto ou imposto, e liberta-se dele rapidamente deixando correr solta a fantasia para representar-se a si mesmo e exprimir todas as impressões da sua alma. O teórico garante que essa é a função do poeta: expressar os seus movimentos mais íntimos, deixar falar a sua interioridade, visando despertar no leitor sentimentos e reflexões semelhantes às suas. Sem isso, o escritor não conseguirá outorgar verossimilhança ao seu texto.

Em “Oração”, poema incluído em *A cor do invisível*, Quintana parece concretizar a idéia de Hegel enquanto sujeito poético. Nesse texto, o autor demonstra com profundidade a expansão e a exteriorização dos seus sentimentos concretizados pela palavra:



Dai-me a alegria  
Do poema de cada dia.  
E que ao longo do caminho  
Às almas eu distribua  
Minha porção de poesia  
Sem que ela diminua...  
Poesia tanta e tão minha  
Que por uma eucaristia  
Possa eu fazê-la sua  
“Eis minha carne e meu sangue!”  
A minha carne e meu sangue  
Em toda a ardente impureza  
Deste humano coração...  
Mas, ó Coração Divino,  
Deixai-me dar de meu vinho,  
Deixai-me dar de meu pão!  
Que mal faz uma canção?  
Basta que tenha beleza...  
(QUINTANA, 1989, p. 889)

Como no poema “Vida”, antes analisado, o poeta se refere (no sétimo verso) à poesia como “Poesia tanta e tão minha”. Isso deve ser entendido como variedade de objetos já existentes, os quais permitem ao atento olhar do poeta transformá-los na sua verdade, pois como ele sentencia: a “minha carne e meu sangue”, ou seja, ele mesmo representado com todo o sentimento do seu “humano coração...”.

O poema realiza-se em um diálogo entre o eu lírico e um ser divino, no qual anuncia a sua reflexão sobre o fato de que não importa sobre qual tema ele distribuirá a sua “porção de poesia”, uma vez que tem o privilégio da “poesia tanta”. Qualquer que seja esse objeto, pede que lhe seja concedida a graça de poder dar da sua própria carne e do seu próprio sangue, entregar-se ele mesmo ao leitor. Sugere, dessa forma, a passagem bíblica da Santa Ceia (A última Páscoa) em que Cristo entrega a seus discípulos o seu corpo representado pelo pão e o seu sangue, representado pelo vinho. Essa metáfora sublinha a importância que Quintana concede à relação entre o leitor e o texto que chega em suas mãos: “Que por eucaristia / Possa eu fazê-la sua”, pois representando-se a si próprio, objetiva despertar no leitor sentimentos semelhantes aos seus.

A metáfora vale também para explicar que o poeta considera os leitores igualmente como seus discípulos, no sentido de fidelidade à sua poesia. Por esse motivo, Quintana considera justo entregar-se com a mais límpida pureza aos seus seguidores. O autor

parece acreditar que desse modo pode alcançar a alma do leitor que comungará de emoções análogas às suas.

É extremamente indispensável para o escritor gaúcho que o poeta se dê a conhecer através do seu texto, sendo esse a mais completa “nudez”<sup>25</sup> do seu alvoroço interior. Por isso mesmo ele insiste nesse tema em diversos outros poemas. Em “A imagem e os espelhos” (CDH), explica que “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.” (QUINTANA, 1973, p. 280),

Segundo a lenda, tudo o que o rei Midas tocava, imediatamente, transformava-se em ouro. Ao citar o rei, o poeta pretende enfatizar que o seu texto é a própria tradução de si mesmo. Essa idéia surge também em “Commedia dell’Amore” (DPM), quando reafirma suas reflexões anteriores. Agora, porém, o faz de forma direta, sem recorrer a metáforas ou a figuras mitológicas: “Um artista põe toda a alma que ele tem no papel que representa” (QUINTANA, 1987, p. 653).

A clareza com que Quintana explica, nesse poema, a expressão do sentimento do escritor na sua criação, é reforçada em “Comunicação” (DPM), quando acrescenta: “o autor escreve, antes de tudo, para expressar-se” (QUINTANA, 1987, p. 654), ou seja, para expandir as imagens que tem no seu interior. O poeta segue confirmando essa questão que parece ter-lhe incomodado por toda a existência. Basta que levemos em consideração o número de vezes em que explicita esse pensamento das mais diversas maneiras.

Numa das suas últimas obras, *Velório sem defunto*, o autor questiona em “O eterno sacrifício” (VDE): “Como dar vida a uma obra de arte / A não ser com a própria vida?” (QUINTANA, 1990, p. 904). Fica evidente o entendimento do artífice a respeito da verossimilhança: entende que não existe outra maneira de outorgar verdade a uma obra

---

<sup>25</sup>O grifo é nosso. A palavra nudez foi escolhida com cuidado para este momento por acreditarmos que a intenção de Quintana em relação aos seus leitores era mostrar-se totalmente despido de qualquer máscara: ele mesmo, simplesmente sentimento.

de arte, se nela o leitor não sentir a alma de seu autor. Somente dessa maneira pode-se reconhecer a individualidade do poeta.

Essa individualidade, de acordo com Hegel, é percebida pelo tom de particularização que cada poeta dá a tudo o que venha a ser de seu interesse: assim, quanto mais individualizado o tema, tanto mais universal e inteligível ele se torna para todos os povos de todas as épocas.

Quintana parece adotar a concepção teórica de Hegel, quando escreve o poema “Comunicação” (DPM). Aqui, como para o teórico, o autor ensina que é preciso individualizar cada um dos objetos. Se cada tema não for particularizado pela emoção do seu autor, o que se verá nos textos será apenas uma reprodução variada de uma mesma coisa, como uma simples descrição.

E o sonho do escritor, do poeta, é individualizar cada formiga, cada ovelha num rebanho – para que sejamos humanos e não uma infinidade de Xerox infinitamente reproduzidos uns dos outros. (QUINTANA, 1987, p. 654).

Nas palavras do poeta, está registrado o caráter exclusivo com o qual deve ser representado cada objeto, no intuito de que o seu sentimento ali expresso o faça diferente dos demais seres e, portanto, o faça sentir mais humano.

Há outro ponto neste texto que merece consideração: o autor usa – não sem motivo -, os substantivos “formiga” e “ovelha”, comuns a todos os homens, de qualquer época, para reforçar a idéia de universalidade da poesia. Aos olhos humanos, as formigas e as ovelhas parecem todas iguais. Por esse motivo, o poeta escolhe esses vocábulos para enfatizar a importância de individualizar cada um desses seres vivos.

Quanto mais individualizado o tema a ser tratado pelo escritor, mais universal será. Mesmo que possa, muitas vezes, repetir temáticas, cada poeta, através da sua emoção e de um dado distanciamento de tempo, dará ao tema um sentido único e diferente. Com o passar do tempo, a emoção, obviamente será outra.

Esse mesmo debate (individualidade/universalidade) discutido no poema anterior é proposto nos versos de “Fim de mundo” (AHS), quando escreve:

Ponho-me às vezes a cismar como seria o fim do mundo,  
Antes de Cristo

.....  
Porém, quando este mundo cibernético for para o Diabo  
que o forjicou  
E todas as nossas bujigangas eletrônicas virarem sucata  
E todas as estrelas perderem os seus nomes,  
Os únicos poetas que os sobreviventes entenderão  
São os que hoje ainda falam no cricrilar dos grilos, no  
frêmito

Do primeiro  
Amor...  
Redescobridores encantados da poesia  
(QUINTANA, 1976, p. 411-412)

Nesse texto poético aparecem duas importantes idéias: primeiro, a confirmação de que o poeta precisa não só individualizar as coisas, mas usar de temas comuns a todos para que possa se fazer entender pelas pessoas de diferentes épocas; segundo, o valor literário que concede aos textos e a possível releitura e atualização das obras que sobrevivem ao tempo.

A consciência do poeta sobre o fato de tomar para si os objetos e, simultaneamente, universalizá-los implica, ainda, uma outra possibilidade: a capacidade que têm os escritores de falar sobre as mesmas coisas como se fossem redescobertas a cada instante. Esses “redescobridores encantados da poesia”, os poetas, como a eles referiu o próprio Quintana, possuem a habilidade de inaugurar (e reinaugurar) os mesmos assuntos tornando-os sempre novos, através da relação entre o individual e o universal. Essa idéia, que se coaduna com o pensamento hegeliano, ganha força na concepção de Quintana e na sua realização poética.

Em “Conceito de poesia”, Pedro Lira<sup>26</sup> entende a questão da novidade como fazendo parte da categoria da duração. Apesar de concordar com Hegel que tudo pode provocar no autor uma atitude estética de resposta, acrescenta que não são exatamente

---

<sup>26</sup>LIRA, Pedro. **Conceito de Poesia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. As concepções desse teórico usadas para a análise, no que se refere aos aspectos da novidade e da antigüidade encontram-se nos três primeiros capítulos do seu livro, mais especificamente nas páginas 6-53.

as referências concretas em si mesmas que chamam a atenção do sujeito, mas algum atributo dessas referências que assumem uma determinada dimensão. O que desperta o exame atento do ser humano são, dessa maneira, os aspectos transitivos dessas coisas, dos quais derivam três categorias fundamentais da existência: a categoria da aparência (aspectos da beleza e da feiúra, as quais produzem um efeito que tende ao absoluto); a categoria da duração (aspectos da novidade e da antigüidade, no sentido de nascer, crescer e morrer); e a categoria da magnitude (aspectos da grandeza e da pequenez: dimensão dos seres que exige uma faixa de espaço físico e mental). Segundo Lira, todos esses aspectos<sup>27</sup> são relativos por provocarem atração, quando positivos, e repulsão, quando negativos.

Lira considera a novidade o aspecto mais universal do ser. De acordo com sua teoria, o objeto permanecerá novo até que o sujeito faça o primeiro contato com ele. Logo depois do primeiro contato, esse mesmo objeto não causará a mesma impressão, porque a impressão da primeira vez jamais será reproduzida.

Identificamos em “Mau humor” (PGI), uma aproximação entre as considerações do teórico e o texto de Mario Quintana. O poeta reflete sobre o assunto ao dizer que no momento em que estabelece o primeiro contato com determinado objeto, no mesmo instante, esse objeto deixa de ser novidade para ele. A falta de surpresa a que se refere no poema tem a ver com a informação de Lira sobre não se poder reproduzir a impressão de primeira vez, já que o tema só é novo antes de o sujeito conhecê-lo.

E eu, se não fora o compromisso da hora H, não escrevia nada hoje. Nem teria escrito nunca. Pelo simples motivo de que tudo quanto me venha acaso à cabeça, já no mesmo instante, e por isso mesmo, deixa de ser novidade pra mim. De modo que me aborreço muito antes do leitor... Não sei o que fazer dessa minha máquina de pensar seu moço. Sua falta de surpresa desinteressa-me.

(QUINTANA, 1988, p. 823)

Para Lira, isso se deve ao fato de que não é o objeto em si que produz a impressão no indivíduo, mas a novidade que ele traz e que é determinada pelo desconhecimento do

---

<sup>27</sup>Interessam para esse trabalho somente os aspectos da novidade e da antigüidade, pertencentes à categoria da duração.

sujeito em relação a esse objeto. Entretanto, destaca que é preciso considerar os aspectos secundários do novo como a raridade, o distanciamento e a mutação em que o objeto ainda que conhecido, dá ao indivíduo a idéia de novidade.

Podemos perceber que Quintana, pela reflexão que faz no poema “Mau humor” e, também, pelas reflexões que apresentaremos nos textos a seguir, parece compreender muito bem o aspecto do novo, tanto em relação à primeira impressão, quanto em relação ao aspecto secundário da novidade, o qual ele parece ter em boa conta. A justificativa para a nossa afirmação apóia-se no número de vezes em que Quintana reconhece o poeta como um redescobridor de temas, abordando-os como se fossem vistos pela primeira vez, através do distanciamento que lhes são dados.

No poema “Ela” (CDH), por exemplo, essa questão do distanciamento fica evidente, pois o aspecto secundário da novidade se caracteriza pelo fato de o poeta, de tempos em tempos, encontrar na lua uma nova forma de descrevê-la. Isso acontece pelas variadas emoções que causa no poeta em cada vez que a olha e, também, pelas descobertas que faz sobre esse sempre possível alvo de contemplação: “Mas que haverá com a Lua, que, sempre que a gente a olha, é com um novo espanto?” (QUINTANA, 1973, p. 245). No texto “O eterno espanto” (DPM), o poeta se faz a mesma pergunta substituindo “novo espanto” por “súbito espanto de primeira vez”: “Que haverá com a lua que sempre que a gente a olha é com o súbito espanto de primeira vez?” (QUINTANA, 1973, p. 675). Em “Noturno” (AVH), Quintana reitera o ineditismo da lua como uma temática confirmadamente inovadora, considerando o aspecto secundário da novidade, ao qual nos referimos anteriormente:

A lua, essa, continua, sonâmbula como sempre. Ela não sabe, a eternamente virgem, das titiquinhas que por lá deixaram uns escafandros do ar; ela não sabe, ela nunca soube das serenatas que – ainda e sempre e sempreirão – cantam-lhe aqui da Terra os poetas por demais meninos e os poetas muito velhos. Ela não sabe, a eternamente inédita, que cada encontro seu é como um assalto na esquina... e, no entanto, é como se a gente topasse cara a cara com a própria alma!  
(QUINTANA, 1977, p. 558-559)

A repetição da lua como uma descoberta e redescoberta para todos os poetas de todas as épocas, reforça a reflexão de Quintana sobre a necessidade de os artistas renovarem-se através dos próprios sentimentos em relação aos seus temas. Afinal, contemplá-la cada vez com uma perspectiva única é como se ficassem “cara a cara com a própria alma!”

O tema da novidade é discutido também em outros de seus textos. No poema significativamente intitulado “Sete variações sobre o mesmo tema” (AVH), o poeta diz que “uma rosa – num poema – é sempre a primeira rosa.” (QUINTANA, 1977, p. 547), ou seja, ainda que essa flor seja conhecida de todos, sua particularização, enquanto tema, conseguida pelos escritores, a fará a primeira rosa do país de cada poeta.

Sendo assim, em nossa interpretação, parece acrescentar em “Cinema” (AVH) que a individualização dos objetos permite aos autores variar os mesmos temas. Para deixar claro o seu raciocínio, Quintana cita Florbela Espanca<sup>28</sup> mostrando que a poetisa portuguesa apresenta total diversificação sobre o mesmo objeto: o amor. Cada um dos seus sonetos de amor apresenta o tema com uma nova surpresa.

Nem adianta alegarem que tudo é a mesma coisa: o que vou ver e comparar são as variações de um mesmo tema. Assim, por exemplo, como quem coleciona sonetos de amor. Que mesmice! – dirão... Mas eis que de repente descobrimos Florbela Espanca, que escrevia exclusivamente sonetos de amor, o qual – no caso dela – nos parece um sentimento novo.

<sup>28</sup>No poema de Florbela Espanca intitulado “O teu livro”, localizado no volume dois das suas *Obras completas*, na página 102, o eu lírico busca encontrar-se no livro do seu amor: “Li o teu livro, Amor, sofregamente;/ Li-o, e nele em vão me procurei!/ No teu livro d’amor não me encontrei,/ Tendo lá encontrado toda a gente./ Um livro é a nossa alma, nunca mente!/ Um livro somos nós, eu bem o sei.../ E se em teus lindos versos não me achei/ É que a tua alma nem sequer me sente!(...)” O amor, nesse caso, é tratado pela perspectiva da decepção. O sujeito lírico sofre por não se ver descrito no livro do seu amado. O amor vale também para outra interpretação nesse texto: a poetisa mostra que o livro traz explicitado o sentimento de quem o escreve. Para ela, ali é possível identificar o sentimento do seu autor, por isso conclui decepcionada que a alma do seu amado nem a sente. Para comparar as formas diversas com que Espanca trata do mesmo tema, o amor, escolhamos o poema intitulado “O nosso livro”, localizado na mesma obra referida, na página 115. O título já sugere que o eu lírico agora está incluído nos mesmos versos, ou seja, agora a história descrita se refere a um casal apaixonado, cúmplice: “Livro do meu amor, do teu amor,/ Livro do nosso amor, do nosso peito.../ Abre-lhe as folhas devagar, com jeito,/ Como se fossem pétalas de flor./ Olha que eu outro já não sei compor/ Mais santamente triste, mais perfeito.../ (...) Livro de mais ninguém! Só meu! Só teu!/ Num sorriso tu dizes e digo eu:/ Versos só nossos mas que lindos sois!/ Ah, meu Amor! Mas quanta, quanta gente/ Dirá, fechando o livro docemente: ‘Versos só nossos, só de nós os dois!...’” Nesses versos a surpresa em relação ao amor é outra: no primeiro livro, há a decepção do sujeito lírico por ver-se excluído do livro do amado; no segundo, percebe-se a satisfação de poder escrever uma única história, a história que conta a felicidade de um amor correspondido no qual muita gente poderá se identificar como se o poema servisse para retratar qualquer amor bem-sucedido.

(QUINTANA, 1977, p. 553-554)

O autor escolhe diversas maneiras para tratar da questão da novidade. Uma delas está na referência que faz aos recém-nascidos aproveitando a idéia de que, muito embora os bebês sejam comuns a todas as famílias, são também particulares por pertencerem cada um a uma especificamente. Assim, são novos e únicos para cada mãe, para cada pai, já que inauguram ainda e sempre uma nova fase em suas vidas. No poema “Mas tudo é novo debaixo do sol!” (CDH), Quintana, já no título, assinala que há muitas maneiras de ver as coisas e contraria o que dizem os velhos sobre as coisas existentes no mundo:

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...  
(QUINTANA, 1973, p. 248)

Neste texto, ele insiste na possibilidade de sempre poder recriar o mundo e, fazendo isso, valoriza o aspecto secundário da novidade, o qual permite aos poetas e aos artistas tratarem dos mesmos temas como se os estivessem fazendo pela primeira vez.

Em “Novidades antigas” (DPM), Quintana refere-se ao aspecto do novo aprofundando um pouco mais a discussão individualidade/universalidade. Para o poeta, os mesmo temas são capazes de atingir futuras gerações, no caso, os recém-nascidos, os quais reinauguram o mundo a todo o instante. Esses, durante a infância, hão de ouvir as mesmas histórias com deliciosa surpresa:

O que tem de mais invejável nas criancinhas é que as velhas anedotas que os outros nos impingem são engraçadíssimas para elas. E hão de escutar com renovado encanto os versos mais sovados, os temas mais batidos... Parece que não é para outra coisa que surgem as gerações. E por isso é que as velhas mentiras sempre hão de parecer verdades. Graças a isto, nós, os colunistas, nunca nos veremos na contingência de



parar de escrever, porque sempre haverá recém-nascidos.  
Recém-nascidos de todas as idades.  
(QUINTANA, 1987, p. 675-676)

Nessa última frase do poema, o autor avança para as possibilidades de leitura, adiantando que também para os leitores é possível reconhecer o aspecto do novo sobre um mesmo tema modificado pela individualidade de cada escritor. Além disso, nesses recém-nascidos de todas as idades, ele inclui igualmente os poetas que, como os bebês, estão a todo o momento renovando o mundo, conforme escreve em “Soneto” (BES): “os poetas... que não têm nenhuma idade / e inauguram o mundo a cada instante!” (QUINTANA, 1986, p. 609).

A novidade considerada, como já dissemos, em seu aspecto secundário, encerra para o poeta uma surpresa, um imprevisto ou um prazer inesperado que, por consequência, se estende ao leitor, pelo caráter individual com que o (re)criador lhe apresenta o objeto.

Já a universalidade do aspecto da antigüidade, segundo Lira, consiste no fato de que todos os seres tendem a ela. É preciso considerar que o antigo um dia já foi novidade e, portanto, carrega em si o testemunho de um tempo passado; além disso, a carga de vida acumulada que pode ser preservada em um objeto cultural afirma, conforme o teórico, o triunfo do homem sobre o tempo e sobre a morte por levar informações aos homens de outras eras.

Se retomarmos o poema “Fim de mundo” (AHS), além de sublinharmos mais uma vez a questão individualidade/universalidade para a qual se direciona o texto, veremos que ele aponta, ainda, para o aspecto da antigüidade. Falando no fato de que os “únicos poetas que os sobreviventes entenderão/ São os que hoje ainda falam no cricilar dos grilos, no frêmito...”(QUINTANA, 1976, p. 412) Quintana deixa implícito esse triunfo do homem sobre a morte e sobre o tempo, referidos pelo teórico no parágrafo anterior. Além disso, reforça a idéia de que para se fazer entender por todas as gerações, é necessário fazer-se compreender através de temas já existentes, através de coisas que possam ser reconhecidas por todos, independente dos avanços tecnológicos que possam alterar os costumes das pessoas.

## 2.2 A relação do poeta com o fazer poético

Se Quintana afirma que recria o que já existe, então a poesia existe por si mesma e em si mesma.<sup>29</sup> Tem consciência de que é através dele, poeta, enquanto mediador entre abstrato e concreto, que a poesia se concretiza. Como afirmou em “O forasteiro” (já citado anteriormente), o poema só existirá se houver osmose entre ele e a paisagem. Isso significa que a poesia existe nas coisas, cabendo ao poeta a função de concretizá-la em forma de texto (poema). É nessa posição de responsável pela ligação entre o abstrato e o concreto que Quintana compreende o seu trabalho enquanto artífice e oferece elementos sobre o fazer poético ao longo dos seus versos.

No caso do poema “Instrumento”, constante de *Apontamentos de história sobrenatural*, expressa o conceito de poema como algo concretizado pelo elemento verbal, quando afirma:

Impossível fazer um poema  
neste momento.  
Não, minha filha, eu não sou a música  
- sou o instrumento.  
Sou, talvez, dessas máscaras ocas  
num arruinado monumento:  
empresto palavras loucas  
à voz dispersa do vento...  
(QUINTANA, 1976, p. 401-402)

Para o autor, é evidente a sua função diante de “à voz dispersa do vento...”, a qual podemos identificar como sendo a poesia já transformada em imagem poética na consciência do artífice. A ele cabe concretizar essas imagens através das palavras enquanto artesão no qual se transforma, já que a tarefa para a qual se dedica exige exercício, conhecimento e luta diária.

---

<sup>29</sup>De acordo com Huppés, “o poema é uma das formas que a essência – poesia – assume quando aparece.” (HUPPES, 1979, p. 24).

O sentido que Mario Quintana atribui ao poema aproxima-se da idéia que Hegel concede à representação poética. Para esse teórico, essa representação se concretiza pela expressão verbal passível de eternizar, através da palavra, qualquer estado de alma do indivíduo. Para despertar o gosto e a curiosidade do leitor, Hegel afirma que é preciso cultivar a busca da expressão, servir-se de palavras ricas e elevadas e explorar a bela forma, ou seja, deve o escritor preferir sempre a elegância e o efeito da linguagem à palavras e expressões vulgares.

Novamente o poeta se aproxima dos pensamentos do teórico, quando reconhece os vocábulos como principal ferramenta do seu trabalho. No poema “Palavras” (CDH), ele diz isso direta e claramente:

Nem faltará algum leitor metido a profundo que me julgue à tona das coisas ao me ver tão ocupado com as palavras. Escusado lembrar-lhe que a poesia é uma das artes plásticas e que o seu material são as palavras, as misteriosas palavras...  
(QUINTANA, 1973, p. 270)

Nesse mesmo texto, Mario Quintana estabelece uma discussão sobre a magia e a armadilha das palavras, ao mostrar o encantamento dos vocábulos tendo como primeira escolha o substantivo “monstro”:

Há palavras verdadeiramente mágicas. O que há de mais assustador nos monstros é a palavra “monstro”. Se eles se chamassem leques ou ventarolas, ou outro nome assim, todo arejado de vogais, quase tudo se perderia do fascinante horror de Frankenstein...  
(QUINTANA, 1973, p. 269)

A palavra destacada pelo autor tem duas funções no poema: a primeira, lembra que essa palavra torna o susto mais verossímil pela própria magia que encerra em si mesma, o seu significado; a segunda, demonstra que, por ser uma palavra construída com vogais fechadas, intensifica o seu sentido. O poeta esclarece que se esse vocábulo fosse arejado de vogais correr-se-ia o risco de se perder todo o pavor do seu significado. Isso quer dizer que é preciso escolher muito bem cada palavra, pois usar termos

inadequados sugere a incompetência lingüística do escritor. A não ser que as use de propósito, consciente do vocábulo empregado como demonstra Quintana na seqüência do poema: “não sei ao certo quem era ela, nem o que ela fez, mas tenho a certeza de que Dona Urraca foi uma das princesas mais infelizes do mundo...” (QUINTANA, 1973, p. 269).

Pelas palavras de Quintana, percebemos que a sua conclusão sobre a infelicidade da princesa tem a ver com a escolha do seu nome “Urraca”, pois considera esse nome de extremo mau gosto. Dizendo isso, o autor vai reafirmando implicitamente a importância da seleção dos vocábulos para a elaboração e concretização do texto poético.

Afinal, conforme ele sentencia em “Noturno IV” (AHS): “Bastam as palavras escritas para um poema” (QUINTANA, 1976, p. 459). Sem elas, o poeta ainda está no campo da poesia, da essência. O texto só existe mediante a concretização do elemento verbal.

O poeta retoma esse tema em “Fantasia e realidade” (PGI), quando expressa: “Pois nisto de criação literária cumpre não esquecer [...] que o mundo também foi criado por palavras.” (QUINTANA, 1988, p. 805). Conforme explica, a reconstrução de um segundo mundo só pode se dar pelas palavras. Nada mais se presta para a representação.

Em “Apresentação” o autor alerta que recriar não constitui uma tarefa fácil, porque além do trabalho artesanal com as palavras, é preciso também buscar a bela forma. Sendo assim, o cuidado na construção do texto deve ser tão extenso quanto a labuta de um prático de farmácia:

Outro elemento da poesia é a busca da forma (não da fôrma), a dosagem das palavras. Talvez concorra para esse meu cuidado o fato de ter sido prático de farmácia durante cinco anos. Note-se que é o mesmo caso de Carlos Drummond de Andrade, de Alberto de Oliveira, de Erico Verissimo – que bem sabem (ou souberam) o que é a luta amorosa com as palavras. (QUINTANA, 1987, p. 633)

O poeta não só enfatiza a importância que dá à elegância da linguagem e à construção do texto, como recorre aos amigos, igualmente escritores que, como ele, sabem “o que é a luta amorosa com as palavras.” Nessas linhas, está implícito a importância do exercício diário para o aprimoramento do texto poético. Experimentar, cortar, substituir, tudo o que for necessário para dar limpidez e clareza de expressão ao poema.

Em “Canção de vidro” (CAN), sabedor da dificuldade e responsabilidade que encerra essa luta, ele acrescenta:

E nada vibrou...  
 Não se ouviu nada...  
 Nada...

Mas o cristal nunca mais deu o mesmo som.

Cala, amigo...  
 Cuidado, amiga...  
 Uma palavra só  
 Pode tudo perder para sempre...

E é tão puro o silêncio agora!  
 (QUINTANA, 1946, p. 126)

Naturalmente, a escolha do título “Canção de vidro” lembra que é preciso ter cuidado com o uso das palavras, pois o texto pode se “quebrar” por conta de um vocábulo mal empregado. Um único elemento que distoe do conjunto, pode invalidar todo o poema. Comparando ao cristal, objeto de extrema delicadeza, que se destrói ao menor descuido, o poema pode igualmente ficar comprometido se, por exemplo, um determinado som agredir os ouvidos do leitor.

Todo esse combate travado entre o autor e o seu texto tem, conforme Hegel, um propósito final: instigar o gosto e a curiosidade do leitor. Em “Mastiga-me devagarinho” (CDH), o poeta faz uma reflexão que aponta semelhança com o ensinamento do teórico: “o que eu queria dizer é que todas, todas as coisas têm de ser dosadas com suspense, para poderem impressionar e encantar.” (QUINTANA, 1973, p. 235). O autor, assim como Hegel, explicita em seu poema o objetivo do trabalho artesanal com as palavras e do esforço no aperfeiçoamento dos versos: impressionar e encantar o leitor

### 2.2.1 O estilo

Para Mario Quintana, o estilo é a cara do poeta, ou seja, algo que de tão particular, se constitui como uma espécie de marca pessoal do escritor. Esse conceito é expresso na teoria da literatura do século XX, quando Antoine Compagnon<sup>30</sup> no livro intitulado *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, expõe sua concepção a respeito do assunto. Para esse teórico, o estilo se constitui como um conjunto de regras e características, as quais permitem reconhecer o autor através do seu texto.

Em “A voz” (CDH), Quintana parece comungar da mesma opinião de Compagnon, ao dizer que “ser poeta não é dizer grandes coisas, mas ter uma voz reconhecível dentre todas as outras.” (QUINTANA, 1973, p. 295). A voz a que se refere o autor pode ser entendida como uma espécie de assinatura. Essa marca particular não permitirá que a “voz” do escritor seja confundida com as “vozes” de outros artífices, já que cada um tem os seus próprios recursos estilísticos.

O poeta recupera essa discussão na obra *A vaca e o hipogrifo*, quando esclarece com mais detalhes no poema “Está na cara” que essa “voz” é, então, ter um estilo próprio que faça o poeta ser identificado diante do seu público:

Uma cara é algo que reconhecemos à primeira vista mas é difícilimo ou impossível descrever traço a traço. Porque a memória é instantânea. Não lhe peçam explicações. Seria como pedir a um relâmpago que nos desse uma exibição em câmara lenta. E da mesma forma que dizemos na rua “Olha um Renoir! Olha um Van Gogh! Olha uma Tarsila!”.  
(QUINTANA, 1977, p. 562)

Para Quintana, mesmo que não se possa descrever traço a traço o estilo do artista, ele parece tão óbvio que, de acordo com suas próprias palavras, está na cara. Por isso explica que logo que olhamos para determinada pintura, por exemplo, imediatamente, podemos identificá-la pela diferença e particularidade de seus traços estilísticos, os quais denunciam o seu autor.

---

<sup>30</sup>COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

Na seqüência do poema, da mesma forma como procurou estabelecer uma distinção entre os pintores, o faz entre os poetas pelo mesmo motivo: “E assim também, se nos dizem de um poema: ‘Mas isto só pode ser da Cecília, do Lorca, do Apollinaire!’. Porque o estilo é a cara.”(QUINTANA, 1977, p. 562).

Através dessa assinatura do escritor, segundo a reflexão de Quintana, poderemos reconhecer o autor do poema ao apenas lermos ou ouvirmos os seus versos. Cita esses três poetas como a dizer que é impossível confundir os recursos utilizados por cada um deles, o que os faz reconhecíveis diante do público. Para Quintana, o texto da Cecília é a cara dela e a sua voz não poderá ser confundida com a voz do Lorca e tampouco do Apollinaire.

Sendo assim, o artífice aconselha um jovem escritor em “Carta” (CDH), que “Cada poeta tem de descobrir, lutando, os seus próprios recursos.” (QUINTANA, 1973, p. 343-344). Achar um modo particular de escrever depende do trabalho e do exercício diário do escritor com o seu poema. Isso envolve leitura, estudo de outros escritores e experimentos práticos no próprio texto.

Em “Da riqueza de estilo” (CDH), Mario Quintana adverte que a simplicidade e a limpidez da linguagem são capazes de traduzir melhor a voz autor do que um estilo por demais ornado. A busca pelo requinte pode trazer excesso e criar uma determinada dificuldade de se entender o texto impedindo que se realize a comunicação silenciosa entre poema e leitor: “O estilo muito ornado lembra aqueles altares barrocos, tão cheios de anjinhos que a gente mal conseguia enxergar o santo.” (QUINTANA, 1973, p. 311).

Por isso, a escolha de Quintana pela simplicidade e pela clareza da linguagem constitui uma das principais marcas da sua produção. Para ele, antes de tudo, é preciso saber sobre o que escrever para depois expressar-se com a devida clareza. Essa limpidez no escrever não reserva espaço para o rebuscamento excessivo da linguagem, como podemos observar em “Clareiras” (AVH):

A atual crise de expressão, que tanto vem alardeando a velha guarda que morre, mas não se entrega, não deve ser

propriamente de expressão, mas de pensamento. Como é que pode escrever certo quem não sabe ao certo o que procura dizer? [...] Porque ao ler alguém que consegue expressar-se com toda a limpidez, nem sentimos que estamos lendo um livro: parece que o livro é que está lendo a gente.  
(QUINTANA, 1977, p. 517)

O poeta ensina que a simplicidade é importante para que ocorra fluidez durante a leitura e para que não aconteça de o leitor ter de voltar ao parágrafo anterior para compreender o texto. A clareza da linguagem, para o poeta, dá a impressão de que o livro é que o está lendo, tamanho é o envolvimento e a absorção entre leitor e texto.

Além disso, Quintana parece primar pela síntese, pois a luta com as palavras não apenas se presta para a construção do texto como também para se dizer muito em pouco, tal é a capacidade e domínio de linguagem que deve ter o poeta.

Isso fica claro quando o poeta retoma uma história por ele vivida com um professor de Português do Colégio Militar de Porto Alegre. Vindo de Alegrete, aos treze anos de idade, é matriculado em regime de internato e posto em uma exigente classe. Segundo o que conta, o professor conduzia os alunos a desenvolverem o tema das redações em apenas trinta linhas (contando título e assinatura). Se passasse do limite proposto, o aprendiz, provavelmente, sairia prejudicado na nota, já que o professor lia somente a primeira página. A história está registrada em “As trinta linhas” (CDH) e assim a relata o próprio poeta:

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 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.  
(QUINTANA, 1973, p. 294)



Com essa história, Quintana chama a atenção para a economia de palavras, pois os textos líricos não podem se deter em explicações. O poeta tem de dominar as artimanhas da língua de modo a dizer muito em pouco, ou seja, de modo a se expressar de forma econômica, compreensível, simples e clara.

Assim, ao mesmo tempo em que acha vários meios para falar de estilo, Quintana denuncia o seu próprio e mostra a sua cara ao leitor: síntese, clareza e limpidez da linguagem podem ser observadas em toda a sua obra.

### 2.2.2 O ritmo

Segundo Hegel, o ritmo configura-se como a tradução do movimento mais profundo do pensamento do indivíduo, do seu estado de espírito. Dependendo da regularidade ou variação desse movimento (calmo ou agitado, ritmo tranqüilo ou marcha impetuosa), seus pensamentos estarão expressos no metro do verso.

Essa idéia de que o ritmo traduz a alma do poeta também encontra-se em Norma Goldstein<sup>31</sup>, quando explica que o compasso é percebido pelo ritmo do texto, através da marcação das sílabas poéticas (fortes e fracas) e também dos demais elementos nele dispostos, que determinam a cadência do poema e o estado de alma do escritor.

De acordo com essa autora, os versos são formados pela sucessão de unidades rítmicas resultantes da alternância entre essas sílabas. Porém, os efeitos sonoros não são marcados somente assim, mas também pelas assonâncias e aliterações; e pelas anáforas e rimas.

Goldstein afirma que os elementos citados, além de definirem o conjunto de recursos com os quais o escritor pode organizar o seu texto, particularizam o poema fazendo com que cada um seja único, isto é, que cada qual tenha um ritmo diferente.

---

<sup>31</sup>GOLDSTEIN, Norma. Versos, sons, ritmos. 13. ed. São Paulo: Ática, 2001.

Se é possível que o ritmo traduza o sopro mais profundo do espírito no metro do verso, e se o estilo representa um conjunto de características ou recursos pelos quais podemos reconhecer o estilo de um autor, vejamos então o que diz Quintana em “Aula inaugural” (AHS):

É verdade que na *Ilíada* não havia tantos heróis  
como na guerra do Paraguai...

Mas eram bem falantes

E todos os seus gestos eram ritmados como num  
balé

Pela cadência dos metros homéricos.

Fora do ritmo só há danação.

Fora da poesia não há salvação.

A poesia é a dança e a dança é a alegria.

Dança, pois, teu desespero, dança

Tua miséria, teus arrebatamentos,

Teus júbilos

E,

Mesmo que temas imensamente a Deus,

Dança, como Davi diante da Arca da Aliança;

Mesmo que temas imensamente a morte

Dança diante da tua cova.

Tece coroas de rimas...

Enquanto o poema não termina

A rima é como uma esperança

Que eternamente se renova.

A canção, a simples canção, é uma luz dentro da  
noite.

(Sabem todas as almas perdidas...)

O solene canto é um archote nas trevas.

(Sabem todas as almas perdidas...)

Dança, encantado dominador de monstros,

Tirano das esfinges,

Dança, Poeta,

E sob o aéreo, o implacável, o irresistível ritmo  
de teus pés,

Deixa rugir o caos atônito...

(QUINTANA, 1976, p. 447-448)

Ao anunciar que os gestos dos heróis da *Ilíada* eram ritmados como num balé “Pela cadência dos metros homéricos”, o poeta ressalta uma importante distinção: os metros são de Homero e de nenhum outro poeta. Quintana aponta, desse modo, para o estilo e para os recursos de construção dos versos em questão. O que está implícito nas

primeiras linhas do poema é o modo de construção artística do autor: os versos alexandrinos com os quais Homero traduziu a sua marcha, o ritmo que já estava pré-estabelecido em sua alma e, ainda, todos os demais recursos que vieram em seu auxílio, o fizeram particular e permitiram que a sua voz fosse reconhecida até os dias de hoje.

A partir da individualização da “voz” homérica, Quintana salienta que sem ritmo é impossível fazer poesia “Fora do ritmo só há danação”. E insiste na primeira idéia que, antes, foi exposta no oitavo verso: ora, se “A poesia é a dança” e se ela, por tudo o que já sabemos, está no interior do poeta, antes de ser concretizada em poema, o autor gaúcho entende, da mesma forma que vimos na teoria de Hegel, que o ritmo transpõe os sentimentos do indivíduo. Continua, enfim, essa mesma idéia pedindo ao Poeta, a quem se refere no texto, que dance o seu desespero, o seu arrebatamento, a sua miséria, etc., através do ritmo.

Quintana dialoga com um poeta qualquer nos versos, explicando-lhe o ritmo e apresentando-lhe explicitamente a rima, como um dos possíveis recursos sonoros para a elaboração do texto lírico. Simultaneamente, marca o seu próprio ritmo alternando as sílabas fortes e fracas de modo a embalar o leitor numa espécie de dança bem marcada fazendo ressaltar, dessa maneira, a sonoridade de cada uma dessas sílabas poéticas. A sonoridade ainda é percebida através da repetição de consoantes combinadas a vogais fortes como “a”, “e”, “o”, as quais vão impondo o ritmo dessa dança como se pudéssemos ler os versos e, ao mesmo tempo, marcar esse ritmo com os próprios pés. Assim, durante o diálogo, ao explicar esse processo, o autor também o realiza traduzindo a inquietação do seu espírito no ritmo do poema.

Em “Aula inaugural” o poeta explica o processo de construção do poema que se dá pelo ritmo e pelos recursos técnicos dos quais pode se servir o escritor como uma das muitas possibilidades de expressão e mostra, também, como o poeta deve dançar: através do ritmo.

É tão real para o escritor o ritmo como transposição do sentimento, que justifica em “O bailarino” (CIN): “Não sei dançar./Minha maneira de dançar é o poema.” (QUINTANA, 1989, p. 872). Nesse poema, confirma o conselho que dá no outro texto sentenciando que só pode dançar no poema, ou seja, por meio do seu próprio ritmo interior.

Isso nos remete outra vez à emoção como questão fundamental na construção do texto artístico. Em “Poesia e emoção” (AVH), o autor é categórico ao dizer que, sem emoção e ritmo não há poesia, ou seja, traduzir o que com o ritmo se não houver emoção?

O palavrão é a mais espontânea forma de poesia. Brota do fundo d’alma e maravilhosamente ritmada. Se isto indigna o leitor e ele solta sem querer uma daquelas, veja o belo verso que lhe saiu, com as características do próprio: ritmo e emoção – sem o que, meu caro senhor, não há poesia.  
(QUINTANA, 1977, p. 525)

É importante recuperarmos a função gráfica da palavra, neste momento, como a única forma possível para se traduzir e concretizar o ritmo e os demais recursos técnicos utilizados para a montagem do poema. Sem essa forma de expressão, o ritmo e a emoção ainda estão latentes no indivíduo.

Se em “Aula inaugural” Quintana aponta diretamente para o ritmo e para a emoção como recursos principais durante a produção artística, deixando que outros recursos como as aliterações, as assonâncias e as rimas apareçam utilizadas por ele durante o desenvolvimento da sua explicação, em “O apanhador de poemas” (DPM), esses subterfúgios identificados na teoria de Norma Goldstein como efeitos sonoros, são apontados de forma direta, como ciladas adequadas para auxiliar o poeta:

É preciso que lhe armemos ciladas: com rimas, que são o seu alpiste, há poemas que só se deixam apanhar com isto. Outros só ficam presos atrás das catorze grades do soneto. É preciso esperá-lo com assonâncias e aliterações para que ele cante. É preciso recebê-lo com ritmo para que ele comece a dançar. E há os poemas livres, imprevisíveis. Para esses, é preciso inventar, na hora, armadilhas imprevistas.  
(QUINTANA, 1987, p. 709)

Quintana indica neste poema, os meios com os quais o texto lírico pode ser construído. O que está certo é que é preciso esperar o poema com ritmo. Os outros recursos técnicos são escolhas do escritor que poderá ou não usá-los. Prova disso, está

na afirmação “há poemas que só se deixam apanhar com isto.”, ou seja, também há outros em que as rimas não existem.

Quando trata do soneto, acrescenta que esse deve estar bem elaborado não apenas com o ritmo (que o faz dançar), mas também através dos recursos sonoros para que ele cante. O autor estabelece então que o poeta canta pelos recursos sonoros e dança pelo ritmo.

Referindo-se aos poemas livres, além de ensinar que o artífice deve ter o cuidado de construir, na hora, as armadilhas adequadas, já que são imprevisíveis, mostra que não existem somente vários recursos para o poeta, mas também várias formas de se construir o texto. Essas várias formas de se construir o texto trazem outra idéia: a de que o ritmo, já instalado no interior do poeta, determina a forma do poema. Nossa conclusão é confirmada pelo próprio autor em “Carta” (CDH), quando explica “Verás com o tempo que cada poema, aliás, impõe a sua forma; uns, as canções, já vêm dançando, com as rimas de mãos dadas...” (QUINTANA, 1973, p. 344).

Já que o ritmo determina a forma do poema, conforme postula Mario Quintana, parece ser mais ou menos natural, então, que os versos e as estrofes sejam organizados de maneira a combinar com a forma imposta, salvo os poemas livres que, de tão imprevisíveis como destacou o poeta, precisam de mais cuidado na elaboração.

No texto “Mobilização” (DPM), novamente o ritmo aparece como responsável (porém, de forma bem explícita) por estarem as letras umas ao lado das outras atendendo e obedecendo à urgente convocação do seu comandante, já que ele vai traduzindo o que tem na alma através dos vocábulos:

Eu olho no papel, letra após letra, esta linha avançando. Cada letra vai surgindo do nada – ou do outro mundo, como almas urgentemente convocadas. E cada letra é um recruta atônito. Ignora a causa da mobilização desse exército fantasma. “Para onde vamos?”, cada qual pergunta-se. Ah” meu bobo b, meu hirto h, meus efes e erres – todos vocês enfim -, exultem-se e consolem-se com o seu próprio comandante...  
(QUINTANA, 1987, p. 649)

As letras (e, também, as palavras) estão submetidas a uma vontade superior a elas e, por esse motivo, tal qual os soldados nas Forças Armadas não discutem as ordens superiores e, muitas vezes, as executam sem ao menos entendê-las, o poeta brinca ao dizer que “cada letra é um recruta atônito”, pois “Ignora a causa da mobilização desse exército fantasma.” Assim, Quintana explica como vão se formando os versos: atendendo à necessidade de expressão do sujeito e traduzindo em palavras e linhas a marcha que se expande de sua alma.

### 2.2.3 A unidade do poema

Saber, porém, como se forma um verso ou um poema por si só não basta ao artífice, pois ele deve atentar, ainda, para a articulação orgânica do texto. De acordo com a teoria de Hegel, essa articulação vem a ser a diferenciação da obra de arte em partes distintas organizadas com perfeição, de maneira que cada uma constitua uma existência particular (são independentes entre si), mas que se relacionem entre si tal como um organismo humano.

Hegel esclarece que a poesia, que só age a partir da intuição interior, é representada por traços separados, os quais devem estar reunidos no espírito. Isso quer dizer que é a interioridade subjetiva que garante a unidade da obra. Por esse motivo, mesmo com uma certa independência, os versos não podem criar uma descontinuidade entre as diversas partes. É preciso que a comunicação entre eles forme um todo coerente, pois, segundo ainda esse teórico, se a totalidade não apresentar essa coerência, o poeta deve transferir o texto de poesia para prosa.

Para Quintana, a garantia da unidade do conjunto parece ser mais fácil de ser realizada nos versos regulares, pois de acordo com suas palavras em “Resposta” (CDH), os versos livres apresentam maior chance de se desequilibrar, isto é, de causar uma desarmonia no todo:

Agora, qualquer poema é uma aventura boa ou má. O poema livre, como o seu nome o diz, não é obrigado a ter versos na 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 completarem, se o 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...

(QUINTANA, 1973, p. 304)

Conforme as palavras do poeta, é mais fácil armar um poema em versos regulares do que em versos livres, porque o primeiro tipo de construção estabelece um certo padrão rítmico obtido pela disposição das sílabas poéticas e das rimas.

A esse respeito, Norma Goldstein ensina que os versos regulares obedecem às regras clássicas estabelecidas pela métrica sendo determinantes quanto à posição das sílabas acentuadas em cada linha. Do mesmo modo, as rimas também aparecem de forma regular, marcando a semelhança de sons no final de alguns versos. Esse é o motivo pelo qual Quintana demonstra segurança nesse tipo de construção, pois a harmonia dos elementos apresenta mais facilidade para identificar o verso ou palavra que esteja em desacordo com a totalidade do poema. De acordo com a sua própria definição: “é coisa tão segura como empilhar paralelepípedos.”.

O verso livre, ao contrário, não apresenta nenhum padrão fixo, não tem essa igual regularidade de sons (rimas, anáforas, assonâncias e aliterações), expondo o texto a uma maior probabilidade de erro quanto à unidade do texto. Essa é a causa pela qual o poeta pode facilmente enganar-se no “jogo de equilíbrio”, definição do autor gaúcho para a construção dos versos livres.

Como esclarece em “A mesa” (PGI), às vezes é necessário que o poeta despreze o seu mais belo verso, palavra, ou expressão em benefício da totalidade do poema. Um escritor só conseguirá manter a unidade do conjunto se usar a forma fixa dos versos ou se souber usar com competência os versos livres, pois se cada vocábulo ou linha do

poema não tiver relação com os demais elementos, não terão função alguma no texto. Do mesmo modo, uma imagem não deverá ser apresentada independente das demais porque não conseguirá sozinha dar coerência ao poema:

Há muito aprendi, à custa de autocrítica, que um poema não é uma estufa de imagens e muita vez é o poeta obrigado a sacrificar a mais bela de suas filhas pela unidade do conjunto. Em vista do que, também não seria lícito isolar uma imagem do poema a que pertence e apresentá-la sozinha no meio do palco.

(QUINTANA, 1988, p. 796)

Queremos ainda comentar a importância que Quintana confere aos versos elaborados segundo as leis da tradição clássica. Para ele, em “Carta” (CDH) só poderá se aventurar nos versos livres o escritor que souber poetar de acordo com os modelos tradicionais, insinuando que o exercício lhe dará garantia e segurança para compor um poema livre com mais chance de acertos.

Em todo o caso, bem sabes que existe a métrica. Eu tive a vantagem de nascer numa época em que só se podia poetar 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 como a gente primeiro aprendia nos cadernos de caligrafia para depois, com o tempo, adquirir a letra própria, espelho grafológico da 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.

(QUINTANA, 1973, p. 344)

O exercício nos moldes clássicos também ajudará o escritor a desenvolver um estilo próprio através da prática diária. Assim, depois de bem aprendida a forma fixa, o poeta sentir-se-á seguro para mostrar o próprio estilo.

Ainda nos resta esclarecer que as afirmações do poeta nesse último texto não o contradizem por antes ter afirmado que o ritmo impõe a sua forma e agora aconselhar ao



aprendiz o exercício nos moldes clássicos, pois que isso deve ser visto apenas como um treinamento. A questão do ritmo está ligada aos movimentos íntimos, os quais de acordo com o estado de alma do sujeito, pede força ou calma nas palavras e permite ao artífice moldá-las na forma que melhor puder expressá-las.

Há, não apenas nesse texto, mas também em alguns outros recolhidos ao longo desta análise, a ênfase ao trabalho, ao exercício eterno e constante a que se entrega o poeta. Esse tratamento especial de cortar, moldar e polir os versos pode acontecer tanto na construção do texto como já vimos, quanto nos textos que já estão prontos, segundo as palavras de Quintana no poema “Capricho e cautela” (DPM): “Um poema só termina por acidente de publicação ou de morte.” (QUINTANA, 1987, p. 696). Mesmo nos textos já publicados, é possível dar-lhes como explica em “A minha mensagem” (PGI) “um adequado tratamento expressivo, isto é, o devido tratamento técnico...” (QUINTANA, 1988, p. 781), para que possa o autor nas próximas edições, apresentar seus poemas revisados e corrigidos como fez o poeta no volume *Poesias*, o qual reúne seus cinco primeiros livros.

Outra observação importante de Quintana quanto a essa relação do poeta com sua poesia, se refere à única forma como a fantasia poética deve ser representada: através da arte, pois pelo que esclarece Hegel, a poesia não se presta a desabafos da alma, a passatempos que concedam prazeres passageiros e, tampouco, a ideologias.

Como que a exemplificar o pensamento do teórico, Quintana, pondera em “Confissões” (DPM) que “Toda a confissão não depurada pela arte é uma indecência.” (QUINTANA, 1987, p. 659). É preciso falar de todas as coisas confessando-se, representando-se nos seus próprios versos, mas sempre com arte, sem nunca usar do texto poético para alcançar outros meios que não seja este.

Também descarta qualquer possibilidade nos poemas “Madrigal” (AVH) e “Limitação” (CDH), os quais faremos as citações na respectiva ordem, de usar a poesia para outros fins como o de impressionar senhoras ou quem quer que seja: “Eu não faço versos a ti: eu faço versos de ti...” (QUINTANA, 1977, p. 512). Neste caso, o autor, demonstra que a pessoa de quem se fala serve-lhe apenas de objeto e que não pretende usar a poesia (devemos entender como poema) para lhe agradar, mas sim para que, a partir desse mesmo objeto, possa o poeta criar os seus versos.

Na segunda citação, o escritor atentando para o mesmo problema, critica os poetas, por ele citados: “A admirável arte poética de Paul Géraudy e Guilherme de Almeida... Mas, pelo visto, a arte da poesia para eles era uma arte de cantar mulher.” (QUINTANA, 1973, p. 277), demonstrando que eles deturpam o sentido para o qual se presta o texto lírico. O desprezo do autor pela função que tem a poesia para esses senhores, é demonstrada pelo tom de ironia expressado no título do poema (“Limitação”) e no próprio texto. Pelo título Quintana parece criticar aos dois poetas chamando-os de limitados, como se fossem incapazes de compreender o sentido da poesia; e, pelo texto, percebemos o contraponto com o título em tom de ironia, quando no início, chama a arte desses senhores de admirável para, logo em seguida, desmontar essa idéia e expor o engano desses poetas.

Sendo assim, Quintana do mesmo modo que Hegel, não aceita que se desvie o sentido da poesia. Como o faz o teórico em sua teoria, o poeta igualmente alerta em seu texto que poesia é arte e arte não se presta a vantagens pessoais, a ideologias ou qualquer outra forma de interesse.

### 3 AS REGRAS QUINTANIANAS

A partir da análise realizada no capítulo anterior, pretendemos organizar as regras quintanianas e apresentar outras que se mostram de forma mais direta nos textos de Mario Quintana, seja nos poemas, nas entrevistas concedidas ou nas cartas endereçadas aos poetas e aos críticos.

Ao organizarmos as primeiras regras, ainda nos importa dialogar com o conjunto de orientações encontrado nas obras de Horácio<sup>32</sup> e de Boileau<sup>33</sup>. A escolha desses dois teóricos para esta parte final se justifica porque, primeiramente, reforça o conhecimento do poeta a respeito do seu ofício pelas questões discutidas por eles e confirmadas por Quintana; depois, porque nos serve de modelo para a sistematização de todos os pontos levantados neste trabalho.

Todas essas regras recolhidas nos textos do poeta irão compor “O manual do poeta”, uma espécie de guia elaborado segundo as palavras de Quintana, sintetizando suas principais idéias sobre a arte da poesia ou da criação poética.

#### 3.1 Os primeiros conselhos

---

<sup>32</sup> ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

<sup>33</sup> BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

Recuperando a idéia primeira deste trabalho, de que o papel do poeta está em recriar um mundo já pronto, arquitetado pelo único Ser que realmente foi capaz de criá-lo no sentido total da palavra - Deus -, passamos, a partir de agora, a rever os primeiros conselhos de Mario Quintana aos escritores.

Sendo recriador é preciso que o poeta se posicione diante do mundo, dos sentimentos e das coisas como um bom observador. É através da sensibilidade do seu olhar atento e da sua própria percepção da realidade que ele reconstrói esse mundo<sup>34</sup> através das imagens poéticas que cria.

Por reapresentar aos homens o que olham sem ver e por representar para eles tudo o que está no seu entorno, parece evidente que os mesmos temas possam se repetir pelo artífice. Por esse motivo, embora todos falem da rosa, da lua, dos ventos, das estrelas ou do que quer que seja, é necessário que tenham a capacidade de apresentar os objetos como se fossem novos, únicos, como se fossem vistos pela primeira vez, ou, pelo menos, por uma perspectiva diferente.

É impossível para o poeta conferir novidade ao objeto a partir da observação direta, sob pena de se entregar à descrição daquilo que prendeu a sua atenção. O que faz com que o mesmo tema seja apresentado pelos escritores de maneira inédita é a carga de emoção que cada autor empresta a esse objeto<sup>35</sup>, pois só poderá representá-lo através da *sua*<sup>36</sup> emoção, da sua individualidade. É exatamente isso que dá aos temas mais comuns um aspecto de novidade: o modo como é sentido, como é individualizado pelo poeta. A rosa do Mario Quintana, nunca será, por exemplo, a mesma rosa de Carlos Drummond de Andrade.

Outra questão levantada por Quintana em seus poemas refere-se à universalidade da poesia. Em toda a sua obra percebemos que trata de maneira muito particular de temas comuns a todos: os animais e as aves (especialmente os cavalos, as vacas e os pássaros, ainda que, em algumas vezes, usados metaforicamente), as nuvens, os ventos,

---

<sup>34</sup>A esse respeito, Horácio informa que para obter sucesso, o escritor precisa treinar a observação apontando igualmente para a sensibilidade do poeta e indicando que é possível exercitar a atenção e a concentração.

<sup>35</sup>Do mesmo modo como vimos em Hegel, Horácio adverte que o poeta deve expressar somente o que tem na alma, aquilo que sente de mais profundo em seu íntimo.

<sup>36</sup>O grifo é nosso e tem o objetivo de chamar a atenção para a importância de ser o poema a representação mais fiel dos sentimentos do poeta.

as estrelas, as coisas do cotidiano em geral ou a própria poesia, etc. Com isso, ele se torna universal, não só porque poderá ser compreendido pelos homens de diferentes épocas, mas também porque o reconhecimento desses temas pela posteridade os atualiza e confere novas possibilidades de leitura à sua poesia.

Conforme postulou o poeta, através da palavra essa construção do mundo se efetiva, já que ela, a palavra, é a sua ferramenta de trabalho. Somente a representação gráfica traduz com fidelidade os sentimentos do artífice. Nada mais se presta para a poesia. Por isso, enfatiza o uso da elegância vocabular. De acordo com o que vimos em suas reflexões, é preciso arranjar bem os vocábulos no texto, dosá-los cuidadosamente, com muito amor, pois uma só palavra mal empregada basta para invalidar todo um poema e causar estranhos ruídos nos ouvidos do leitor.

O escritor alerta que todo o artista deve se esforçar para adquirir o domínio da linguagem, tarefa essa que depende do esforço e da luta de cada um. Para ele, um texto bem escrito com total limpidez de linguagem estabelece uma melhor comunicação com o leitor e lhe instiga o gosto e a curiosidade pelo poema, além de evitar que o público se entedie e abandone a leitura.<sup>37</sup>

O estilo de cada um só se formará mediante o exercício diário do artífice com o seu texto. Dessa forma é possível ao poeta descobrir seus próprios recursos e adquirir um estilo próprio que o permitirá ser reconhecido dentre as demais vozes da poesia.

A forma de cada poema será estabelecida de acordo com os movimentos da alma do poeta, pois, para o escritor gaúcho, cada texto impõe a sua própria forma segundo o que cada autor tem no seu íntimo. A tradução dos seus sentimentos, dos movimentos da sua alma (se mais firmes ou mais leves) apresentar-se-ão no tipo de poema que lhe for mais apropriado e que melhor traduzir os ímpetos da sua emoção.

Só isso, porém, não basta para demonstrar a coerência de um poema. Quintana explica que o texto ainda precisa estar organizado de maneira que o conjunto forme um todo devendo encerrar uma misteriosa unidade para que não se desagregue. Acredita o

---

<sup>37</sup>Igualmente para Horácio, essa tarefa depende única e exclusivamente do talento de cada poeta em relação ao manejo com as palavras.

poeta que se for preciso sacrificar o mais belo dos seus versos em prol da unidade do poema, que assim deve ser feito.

Quando aborda esse assunto, em “Resposta” e “Carta”, como vimos durante a análise desses textos, Mario Quintana já adianta outra lição: é impossível para os poetas se aventurarem nos poemas livres sem que, antes, saibam poetar de acordo com os modelos clássicos. O exercício nesses moldes permite aos escritores identificar com mais facilidade o verso ou a palavra que não se encaixa no poema pela regularidade de sons e pela posição das sílabas poéticas. Assim, poderá treinar a sensibilidade do seu olhar de modo a perceber com mais segurança os erros quanto à unidade do texto nos poemas livres.<sup>38</sup>

As últimas duas regras que queremos recuperar referem-se ao trabalho diário do poeta e ao modo como ele deve se expressar. No primeiro caso, Quintana não se reporta somente à luta amorosa com as palavras, à dosagem do vocábulo, mas também ao trabalho de corte em seus textos, deixando-lhes apenas a essência, o mais puro sentimento ali representado, ou seja, como disse o escritor gaúcho, a sua própria carne e o seu próprio sangue. Ainda leva em consideração o aperfeiçoamento de textos antigos, inclusive os já publicados, no caso de os poetas decidirem que não receberam o cuidado e a técnica merecidos.<sup>39</sup>

No segundo caso, o escritor ressalta que toda a forma de expressão só pode ser manifestada e depurada pela arte. Por esse motivo, jamais devem os poetas usar o poema lírico como um simples desabafo ou como um meio de lhes garantir prazeres efêmeros.

### 3.2 Os últimos conselhos

As regras destacadas como últimos conselhos aos poetas não fizeram parte do estudo do capítulo anterior. Foram propositalmente deixadas para este momento por se

---

<sup>38</sup>Horácio também acredita que o bom escritor deve ter como modelo a tradição e sempre estudar para conhecer a cadência e o metro adequados, assim como o tom e o tema apropriados a cada gênero literário.

<sup>39</sup>Nesse caso, ao contrário de Quintana, Horácio explica que todo o demorado trabalho de lima a que o poeta se entrega deve sempre anteceder a publicação dos textos porque, uma vez exposta a palavra, não se pode voltar atrás.

apresentarem de forma mais enfática e direta como veremos a seguir. Sendo assim, efetuaremos a análise de cada uma delas da mesma maneira que o fizemos no capítulo anterior: cruzando teoria e poemas.

A primeira delas tem a ver com a utilidade da poesia no sentido de instruir o leitor. Essa idéia de instruir e deleitar o público pode ser encontrada no tratado de Horácio dirigido a seus amigos Pisões, em *A arte poética*. Segundo esse autor, as peças devem ser feitas com utilidade e essa utilidade deve, ao mesmo tempo, ensinar e dar prazer aos leitores.

A esse respeito, Ivete Huppés analisou um poema do *Caderno de Sábado*, de 11 de fevereiro de 1977, destacando a seguinte frase: “um poema que não te ajude a viver e não saiba preparar-te para a morte não tem sentido”. Para a autora, não se pode apontar uma face utilitária para a poesia porque ela “não ensina coisas práticas; ela pode dar um significado à vida e à morte, mas totalizante, global.” (HUPPES, 1979, p. 63).

Essa mesma idéia destacada por Huppés é repetida por Mario Quintana no poema em verso intitulado “Projeto de prefácio” (BES) e, por isso, transcrevemos o poema na íntegra:

Sábias agudezas... refinamentos...  
 - não!  
 Nada disso encontrarás aqui.  
 Um poema não é para te distraíres  
 como com essas imagens mutantes dos caleidoscópios.  
 Um poema não é quando te deténs para apreciar um  
 detalhe.  
 Um poema não é também quando páras no fim,  
 porque um verdadeiro poema continua sempre...  
 Um poema que não te ajude a viver e não saiba preparar-  
 te para a morte  
 não tem sentido: é um pobre chocalho de palavras!  
 (QUINTANA, 1986, p. 627)

Não nos interessa repetir uma discussão sobre uma mesma reflexão do poeta publicado em verso e prosa e em locais diferentes, mas enfatizar a função mais profunda e elevada que tem, para Quintana, o texto lírico. Exatamente por esse motivo,

recuperamos a análise de Ivete Huppes por entendermos que essa idéia é fundamental para “O manual do poeta” que propõe identificar e esclarecer o conhecimento teórico de Quintana no que se refere à construção artística.

Devemos acrescentar, porém, que se para Horácio a poesia tinha como finalidade principal ensinar, para Quintana parece não ter uma função didática. O poeta outorga um sentido maior ao seu texto: que auxilie o leitor a entender os extremos da humanidade, ou seja, a vida e a morte conforme já havia adiantado Huppes.

Esse poema em verso que transcrevemos encerra outra questão importante para nós: segundo as palavras do poeta “um poema não é também quando páras no fim, / porque um verdadeiro poema continua sempre...”. Citando novamente como referência o *Caderno de Sábado*, de 27 de fevereiro de 1971, Ivete Huppes destaca que “um verdadeiro poema nunca termina no fim, mas continua no leitor, vida a fora, alma a dentro” (HUPPES, 1979, p. 63).

Como podemos observar, apesar de algumas palavras diferentes, a reflexão do poeta é a mesma sobre a qual a autora conclui que fica “definitivamente confirmada a importância do leitor, de cuja presença o ‘verdadeiro poema’ depende. Sem o leitor, uma obra poética seria apenas uma soma de caracteres impressos.

O poeta vai reafirmando em textos diferentes essa necessidade que sente de desacomodar o leitor, induzindo-o a reflexões e conclusões por si mesmo, como podemos verificar em “Pausa” (AVH). Para Quintana, a função do poema é fazer o leitor pensar, refletir e julgar por si mesmo: “a verdade é que minha atroz função não é resolver e sim propor enigmas, fazer o leitor pensar e não pensar por ele.” (QUINTANA, 1977, p. 528).

Um poeta não deve dizer tudo, mas deixar para o público a tarefa de completar o texto e resolver, sozinho, os seus próprios enigmas que forem por ele suscitados. É preciso por isso mesmo, não esgotar os assuntos, pois segundo as orientações de Boileau, em sua *A arte poética*, a abundância, ou seja, tudo o que se diz a mais torna o texto desagradável. Segundo esse autor, quem não sabe moderar-se, jamais soube escrever.



Mario Quintana acusou o seu próprio estilo ao dizer que primava tanto pela clareza de linguagem como pela essência da poesia, ou seja, o texto não precisa ter mais do que o essencial, deve conservar a principal idéia sem se ater a demoradas explicações. Não é à toa que agradece a um antigo professor de Português do Colégio Militar de Porto Alegre, no poema “As trinta linhas”, por ter aprendido com ele o poder da síntese.

Em “A arte poética” (VDE), ele completa esse pensamento ao dizer que esses “poetas que tudo dizem / Nada conseguem dizer:/ Estão apenas fazendo relatórios...” (QUINTANA, 1990, p. 905). Explicar-se num texto lírico é o mesmo que descrever as coisas, primeiro, porque demonstra a incapacidade do escritor para esse tipo de texto; depois, porque não resta nada ao leitor, pois tudo já está dito.

Outro ponto que queremos discutir tem a ver com a glória almejada por muito artistas. Boileau não condena a busca do sucesso, mas sentencia que criar com o único objetivo de obter lucro é inadmissível. O poeta deve trabalhar pela glória sem visar unicamente o pagamento da sua obra para que não tenha a sua reputação manchada e, principalmente, para não dar luz a obras frívolas.

Quintana não chega a ir tão fundo nas suas reflexões sobre esse assunto. Não discute a questão de criar com objetivo de obter lucro, mas é como se contrariasse Boileau no que se refere à busca da glória, condenando essa atitude em “6 de agosto” (DPM): “quem procura apenas a glória não a merece.” (QUINTANA, 1987, p. 751). Para o autor, o artífice que se lança no ofício de poeta com esse objetivo, não tem qualquer merecimento nessa empresa. Entendemos que o autor não condena por completo a busca do sucesso, se for uma consequência natural do trabalho do poeta e se esse não for o seu único objetivo.

Ainda neste poema o escritor gaúcho se defende da antiga história da sua indicação para a Academia Brasileira de Letras. Explica que não buscava a glória porque quem apresentou a sua candidatura foi Vianna Moog<sup>40</sup>:

---

<sup>40</sup>O imortal Clodomir Vianna Moog, ex-diplomata gaúcho, foi eleito em setembro de 1945 para a Academia Brasileira de Letras. Segundo explica Quintana no poema “6 de agosto”, Moog deu um depoimento num programa de TV sobre autores de mais de sessenta anos. Foi nessa ocasião que o acadêmico tomou para si a responsabilidade por ter apresentado a candidatura do poeta, ao que Quintana se mostrou satisfeito

Gostei imenso do esclarecimento dizendo de uma vez por todas que eu jamais quis entrar para a Academia Brasileira de Letras e que a culpa foi toda sua quando apresentou minha candidatura.

(QUINTANA, 1987, p. 751)

Para muitos, como ele insinua, estar entre os imortais seria o máximo conseguido por um autor: “se a Academia não se tivesse transformado num depósito de ministros e, com perdão de velhos acadêmicos meus amigos, num asilo de velhos!” (QUINTANA, 1987, p. 751-752).

Se a Academia não tivesse se transformado no que diz o poeta ter ela se transformado, ele aceitaria que estar entre esses acadêmicos seria uma glória.

Outro tema interessante abordado tanto por Horácio como por Boileau alude à relação do poeta com a crítica. Para o primeiro, o escritor deve sujeitar o seu texto ao olhar de um crítico severo, sem, porém, entregá-lo à análise de amigos que jamais serão sinceros o suficiente, pois sempre lhe atirarão palavras de entusiasmo que em nada lhe ajudarão. O bom crítico vai poupar o artista de futuros dissabores ao apontar as falhas do texto.

Por tudo isso, o segundo acrescenta que o crítico escolhido deve ser orientado pela razão e pelo saber de forma a ajudar o artífice a esclarecer suas dúvidas. Boileau alerta, entretanto, que esse crítico perfeito raramente é encontrado, pois pode ser um excelente rimador, mas apresentar fraqueza no julgamento e vice-versa. Conforme o teórico, se o autor preferir defender a falha a modificá-la, poderá perder a valiosa ajuda. Corrigir os erros sem protestar é sinal de sabedoria. Adverte, todavia, que o artista não deve render-se a qualquer tolo que o surpreenda.

Huppés já assinalou em seu trabalho que Quintana repelia a crítica apoiado no argumento de que “o contato entre a obra e o leitor deve ser direto e no silêncio da leitura,

---

conforme demonstra no poema: “Pois o que mais me constrangia era quando alguém protestava por eu não ter sido eleito.” (QUINTANA, 1987, p. 751).

a sós.”, ou seja, sem intermediários, de modo a não atrapalhar a comunicação que se estabelece entre autor e leitor (HUPPES, 1979, p. 66).

Ainda que essa autora aponte para o ranço do poeta com a interferência exterior, devemos lembrar que estamos direcionando nosso texto para a reunião das regras quintanianas. Por esse motivo, não poderíamos deixar de nos referirmos à crítica no sentido de que Horácio e Boileau salientam em suas orientações: que o poeta dê o seu poema para a análise de um bom crítico.

Naturalmente que Quintana não entregou seus poemas aos críticos a que se refere como veremos. Isso se deu por consequência da publicação.

Assim, da mesma forma que alguns desses profissionais fizeram com seus poemas, Quintana igualmente endereça a eles algumas alfinetadas deixando claro que não aceitava todas as observações que faziam à sua produção.<sup>41</sup>

No bilhete “Documentário” (DPM), endereçado a James Amado, por exemplo, critica o fato de ter esse julgado que ele tenha se equivocado em relação à sua temática. Pelo que nos informa o autor, o profissional pretendia que os poetas, inclusive Quintana, se limitassem a cantar as reivindicações sociais de sua época. O poeta contesta veementemente o crítico, explicando-lhe, ironicamente, que ao artífice cabe tratar de temas universais como as coisas que são eternas e não de coisas que, ao serem resolvidas, desaparecem ou são esquecidas, o que deixaria os poetas sem material de trabalho:

*Bilhete ao James – À primeira vista, talvez pareça deslocada, nesta sessão, uma resposta ao crítico James Amado. Mas a quem a quem mais no mundo, senão aos meus leitores, devo dar satisfação do que escrevo? Assim sendo, aqui vão as devidas explicações.*

“Meu caro James,

---

<sup>41</sup>Ivete Huppès cita na página 67 da sua dissertação o poema “A perfeição da vida” para dizer que os críticos não podem se colocar entre a obra e o leitor. Nesse texto, o poeta compara esses profissionais às velhas tias solteironas. Queremos acrescentar a isso o fato de o autor (nesse mesmo texto citado por Huppès) demonstrar que o poeta não deve dar ouvidos aos críticos, deixando claro que o melhor mesmo é ignorá-los: “melhor seguiremos o teu próprio caminho com o teu próprio andar. Sem dar ouvidos à boca do mundo.” (QUINTANA, 1987, p. 704).

Li com espanto e apreço o ensaio que V. remeteu a *Província de São Pedro* e no qual tem a bondade de avisar-me que tomei o bonde errado em poesia. Apressei-me então em ver o que fizeram, segundo V., aqueles que tomaram o bonde certo.

Eis don Pablo Neruda: publica ele numa revista nossa, uma ode à senhora mãe de Luiz Carlos Prestes. Abro outra revista e surge-me o sr. Camilo de Jesus com um 'Poema para Anita Leocádia', filhinha do sr. Luiz Carlos Prestes.

Desconsolo-me. Vejo que cheguei muito tarde. Agora só me restam as tias do sr. Luiz Carlos Prestes...

(QUINTANA, 1987, p. 730-731)

Nos primeiros dois parágrafos, o poeta busca uma explicação, em tom irônico, por ter sido julgado equivocadamente quanto à temática de seus poemas. O escárnio com que analisa os feitos dos poetas elogiados por James Amado nos dá a impressão de que pretende deixar o crítico numa situação, no mínimo, desconfortável. Se don Pablo Neruda publicou uma ode à mãe de Luiz Carlos Prestes e se Camilo de Jesus publicou um poema à filha do revolucionário comunista, seria ridículo aos demais poetas continuarem a oferecer poemas para outros membros da família. Por esse motivo, Quintana zomba do crítico ao dizer que chegou tarde, já que lhe restaram somente as tias do Senhor Luiz Carlos Prestes.

No próximo parágrafo, o poeta gaúcho demonstra com total cinismo o quão ridícula considera a exposição de Amado ao repassar o constrangimento de tal situação para Luiz Carlos Prestes. Esse, segundo Quintana, havia de ficar tão constrangido quanto estava ele próprio:

Mas quero crer que não é bem o que V. deseja, e que o próprio sr. Luiz Carlos Prestes será o primeiro a ficar constrangido com essas coisas. Pelo que entendo, quer V. que nós, os poetas, nos limitemos a cantar as reivindicações sociais da época. Não, isso não é negócio para nós, seu James! Pois, em vista da projeção nacional do sr. Prestes e da eficiente atividade de adeptos tão sinceros e convictos como V. e os demais camaradas seus, é de crer que muito em breve a questão social estará definitivamente resolvida no Brasil. E que vai ser de nós então, os poetas brasileiros? Ficaremos irremediavelmente a pé, sem bonde nenhum, certo ou errado.

(QUINTANA, 1987, p. 731)

Naturalmente que nosso poeta faz essa longa introdução para começar, nesse parágrafo, ao abordar o tema proposto pelo crítico: cantar as reivindicações sociais do seu tempo. Mario Quintana se posiciona contrariamente a essa intenção, argumentando que se os poetas tratarem somente das questões sociais, haverão de ficar sem material de trabalho, já que todas essas coisas passam, sendo resolvidas ou não.

O poeta encerra a questão informando o crítico dos valores e objetos que realmente têm significado para os artífices:

Mas felizmente não é bem assim. Há outras coisas, as coisas eternas, que não se resolvem nunca, graças a Deus: estrelas, grilos, penas de amor, saudades, anjos, nuvens, mortos, amadas, todas as paisagens, alegrias e tristezas deste e do outro mundo. Há outras coisas, como aliás já dizia o nunca assaz citado Shakespeare: *'There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy'*, o que, trocando em bom português atual, dá o seguinte: 'Há mais coisas no céu e na terra, ó James, do que sonha o materialismo dialético'. Sem mais, disponha etc. etc."  
(QUINTANA, 1987, p.731)

A resposta de Quintana parece claramente ter a intenção não de dar explicações, mas de desmontar a opinião do crítico e, ainda, questionar a pretensão de James Amado de ditar a temática aos escritores. Para o poeta, as coisas existentes entre o céu e a terra são as únicas que realmente interessam.

Em "A fórmula mágica" (PGI), volta a esse mesmo assunto, quando, novamente, questiona a crítica de um modo geral, por julgar que os temas do artista devem acompanhar à vivência de sua época:

Comunico portanto que, independentemente do seu sentido lógico (que pode até estar brilhando pela ausência), o verso, é antes de tudo, um fórmula mágica.  
Um poeta vale, feiticeiramente, pelo seu poder encantatório.  
E o que mais me penaliza e irrita é quando o crítico X se põe a pontificar que o poeta Y deve ser isto e não aquilo, que deve estar do lado de lá e não do lado de cá, ou vice-versa, que o seu temário tem de obedecer a determinado roteiro, que não

pode fugir à vivência (ou outro palavróide) do tempo (de que tempo me hablas?) e onde é que vamos parar com esse bestialógico? Mas quem está com a palavra não é o autor? O autor que fale por si.

Pobre poeta! Escreve para dar satisfação, simplesmente... e querem obrigá-lo a dar satisfações!

(QUINTANA, 1988, p. 807)

Esse texto transpõe a irritação de Quintana com a crítica especializada. Mesmo fazendo parte de uma sociedade e sendo, portanto um ser social, quer simplesmente instigar o gosto e o prazer no seu público. O autor, por isso mesmo, quer se abster de discutir os problemas sociais.

Finalmente em “Autor aconselha autor” (PGI), o escritor sentencia que não se deve dar tanta importância para a crítica e, tampouco, seguir a modelos literários:

Cair no agrado do público é um feliz acidente. Mas pode trazer esta consequência infeliz: a preocupação de não desagradar, e isso leva o autor a repetir-se, o que é mortal, porque a pior imitação é a imitação de si mesmo... ou, pressentindo o perigo, mascara-se num desses poetas novidadeiros, sempre atrás das modas literárias, sem lembrar que as coisas mais velhas deste mundo são exatamente os figurinos do passado... Não importa que a crítica especializada chame isso de “renovar-se”. Mas, que há de fazer o autor perante o público? Não ligue. Ignore-o. Finja que está sozinho.

(QUINTANA, 1988, p. 807-808)

É preciso ainda e sempre apenas se expressar de modo a poder surpreender na intimidade o mais exigente dos leitores. Para isso, o poeta deve apartar-se dos outros, ignorar completamente o público, pois preocupando-se com a sua pura expressão de sentimentos, com a sua mais pura verdade chegará, naturalmente, a ele quando este estiver absorto na comunicação silenciosa com o texto do poeta.

As palavras de Horácio e Boileau referem-se, obviamente, a um crítico da escolha do autor, enquanto que Mario Quintana trata da crítica especializada. Importa nesse momento a consciência do poeta sobre como deve tratar o seu texto, ou melhor dizendo, como deve criá-lo e a partir de quais temas para atingir o leitor.

Parece oportuno esclarecermos que nossa intenção não é afirmar que Quintana dispensasse totalmente os comentários da crítica especializada. Não aceitava simplesmente tratar de temas que revelassem engajamento social, muito embora ele fizesse parte de uma sociedade. Segundo sua opinião, o artista deve simplesmente cantar sentimentos e coisas que não sejam passageiras, mas que falem a todos os corações humanos. Assim, se a crítica apontar ao poeta a partir de quais temas deve ele trabalhar, que seja ignorada.

Para Quintana, a poesia moderna acabou com os temas poéticos libertando de vez o artista para falar de qualquer assunto que fosse representado de acordo com a emoção do poeta. Essa idéia, expressa em “De uma entrevista concedida a Edla Van Steen” (DPM), revela que a preocupação do autor nunca foi a de abordar as questões sociais do seu tempo:

Pois a minha principal característica foi sempre o bom senso. Foi esse mesmo bom senso que me afastou das questões metafísicas da adolescência, pois se nem Platão e outros craques da Antigüidade, se ninguém, em trinta séculos de pensamento, conseguiu decifrar a significação da vida – muito menos eu! Fiquemos com o mistério da poesia. Nem foi por outro motivo que dei ao meu penúltimo livro o título de *Apontamentos de história sobrenatural*. (...) A conquista da poesia moderna é a transfiguração, acabaram-se os temas poéticos. Antes só se podia falar em cisne, agora fala-se em pato e sapato. O cotidiano, escrevi eu no *Sapato Florido*, o cotidiano é o incógnito mistério. Existe a lenda do rei Midas que tudo quanto ele tocava se transformava em ouro. O verdadeiro poeta, tudo quanto ele toca se transforma em poesia.  
(QUINTANA, 1987, p. 745-746)

Nessa entrevista, Quintana reafirma sua opinião expressada no bilhete ao crítico James Amado, ao mostrar mais uma vez que prefere o mistério da poesia e se defende com o argumento das conquistas da poesia moderna. Reitera também à repórter o que escreveu nesse bilhete sobre a temática de seus textos. Para o poeta, importam as questões mais gerais e, portanto, as mais universais, as quais tratam de coisas que tenham significado aos homens de qualquer tempo. É por isso que ele cita o cotidiano, o pato e o sapato como exemplo de objetos comuns a todos.

Também notamos nesse texto a confirmação do artífice no que se refere à valorização do sentimento. Há uma certa repetição desse assunto que vai se estendendo em vários textos e reaparecendo sempre que convém ao autor. Novamente ele invoca a lenda do rei Midas. Na primeira vez que o fez, em *Caderno H*, no poema “A imagem e os espelhos”, ele se compara ao rei no sentido de que tudo quanto escreve expressa a sua emoção: “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.” (QUINTANA, 1973, p. 280). Neste texto, porém, ele enfatiza a sensibilidade do poeta que transforma tudo quanto observa em texto poético.

Ainda em relação à crítica, na mesma entrevista, o poeta se posiciona contrário às observações dos especialistas da área. Deixa claro que não se importa com as opiniões sobre seu trabalho e ensina que se deve escrever como se não houvesse mais ninguém sobre a Terra:

Um poeta deve escrever como se fosse o último vivente sobre a face da Terra. – Então, para que escrever? – Por isso mesmo! Como o último vivente, ele não tem de pensar no que pensarão os outros. Às vezes – às vezes? – muita vez o poeta é induzido a modas, quando na verdade não há nada tão ridículo como os figurinos da última estação. Só nunca sai da moda quem está nu.  
(QUINTANA, 1987, p. 745-746)

O poeta julga estar equivocado o artista que se lança aos modismos literários. Acredita que ceder a essas tendências e ideologias, pode comprometer a pura expressão, além do que, para se renovar conforme pretendem alguns críticos, o artista teria que acompanhar as novidades de todas as escolas poéticas. A pura expressão se dá, já o dissemos, pela representação do sentimento do autor que escreve, antes de tudo, para se exprimir e, por isso mesmo, pode dar-se ao luxo de não pensar nos outros.



#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso propósito inicial era o de reunir a teoria de Mario Quintana a partir da análise dos poemas estudados com o objetivo de organizar “O manual do poeta” e, ao mesmo tempo, demonstrar a consciência criadora do artífice que aponta para uma técnica no processo de construção da poesia. Por esse motivo, o poeta, enquanto responsável por esse processo, foi o centro fundamental deste estudo.

A análise realizada com os poemas de Mario Quintana revela que tudo começa pela observação do poeta que toma para si o objeto que lhe chama a atenção e realiza uma espécie de fusão entre ele e o seu tema de apreciação. A segunda fase desse processo é a expansão do sujeito poético, que sente necessidade de transformar essas imagens interiores, em texto, utilizando-se do elemento verbal para realizar o poema. A partir daí, Quintana demonstra os vários recursos disponíveis para a concretização dos seus versos. Isso resulta numa reunião de normas que mostram passo a passo o modo como os poetas podem se expressar.

Sendo assim, o estudo da reflexão metapoética, na *Poesia completa* de Quintana, possibilita revelar o conhecimento que o autor acumulava pelo modo como entendia o processo de criação literária. Nossa afirmação se baseia na análise dos diversos poemas escolhidos, os quais confirmam a preocupação do poeta com essa temática e, também, nas aproximações com as teorias estudadas. Não podemos afirmar, entretanto, e nem nos interessa assumir tal responsabilidade, que o poeta tenha adquirido esse conhecimento lendo as teorias nas quais nos apoiamos ou lendo outras quaisquer. Se

aprendeu pelas teorias, pela experiência de leitura de outros escritores referidos por ele mesmo em seus textos, ou, ainda, pelas traduções que realizou, não podemos afirmar.

Apesar dessa incerteza, é lícito reconhecer que a teoria permeia toda a extensão de sua obra. Além disso, podemos relacionar os pensamentos de Quintana com os textos dos teóricos estudados, pois nada do que diz o poeta, como vimos durante a execução deste trabalho, parece absurdo. Para todas as suas reflexões, encontramos uma explicação teórica. E exatamente por esse motivo as regras quintanianas têm relevância para as instituições literárias no que se refere à reflexão e à análise da construção do poema.

Outro motivo que nos leva a considerar as leis do poeta como fundamentais para o exame do texto lírico é o fato de que a sua teoria está exposta tanto nos textos ficcionais como nos não-ficcionais. Em outras palavras: o conhecimento sobre o fazer poético demonstrado por Mario Quintana em seus poemas é igualmente confirmado nas entrevistas e nas cartas endereçadas a outros poetas e críticos.

Resta-nos, ainda, justificarmos a reiteração dos pressupostos de Hegel como principal sustentação para o desenvolvimento da nossa dissertação: encontramos, na obra desse estudioso sempre atual aos estudos de poesia, uma aproximação mais enfática com a teoria quintaniana, confirmando, dessa forma, a nossa idéia da relevância dos conselhos do artífice para a análise do poema.

O estudo da sua *Poesia completa* revela, ainda, que, ao longo da sua existência, o poeta viveu uma certa inquietação sobre o modo de refletir o trabalho do artífice, enquanto (re)criador. Percebemos que cada um dos seus livros é fruto dessa tensão particular, pois que o autor se não está refletindo sobre o fazer poético, está aplicando na sua poesia o conhecimento técnico que possuía no desenvolvimento de outros temas que não esse em questão.

Quintana reafirma suas reflexões em toda a sua obra, nos dando a impressão de que escreveu sempre o mesmo livro. Essa reiteração da teoria, não chega a denunciar, em nenhum momento, que o poeta tivesse a intenção de “ensinar” como se faz poesia.

Entendemos que, primeiro, Quintana responde aos próprios questionamentos e, depois, mostra que existe uma técnica, um modo de refletir e exercitar o texto poético.

Trazendo à luz esse processo interno que ocorre no momento da criação artística, parece ter a intenção de preparar, de auxiliar, de esclarecer o seu público sobre esse método ou ritual interior dos poetas.

Está claro que é preciso trabalhar muito, exercitar, conhecer o modo de se fazer poesia, mas nada disso é válido se o pretense escritor não tiver talento. Ao mesmo tempo em que aponta para essa técnica, adverte que se o poeta não compreender a função da poesia, se não tiver talento, ela de nada servirá. Basta que consideremos, por exemplo, a crítica que faz aos poetas que não entendem a função da poesia, no poema já estudado “Limitação”. Nesse texto, Quintana condena ironicamente a maneira como esses escritores usavam a poesia: para cantar mulheres, segundo as palavras do próprio autor.

Se levarmos em conta a obra de Quintana como um todo, percebemos que há uma evolução dessas reflexões pela confirmação e reafirmação dos temas. Esse foi um dos motivos por que não nos preocupamos em obedecer à cronologia dos poemas. Ora, se essa foi uma inquietação que permeou por toda a vida do poeta, e se alguns poemas completam ou esclarecem melhor uma idéia levantada nas suas primeiras obras e vice-versa, pensar em organizar os poemas por datas perde o sentido.

Temos ciência de que o nosso estudo não encerra a questão sobre a consciência criadora do escritor gaúcho até porque, pela brevidade do trabalho, não foi possível abarcar todas as suas reflexões sobre, por exemplo, a Retórica, os conceitos de literatura e, ainda o aprofundamento da relação entre autor e leitor. Por isso, fica aqui sugerida uma ampliação das normas quintanianas com a possibilidade de melhor esclarecer o público leitor do poeta.

Nossa intenção foi a de contribuir para o entendimento de que a obra de Mario Quintana, pelo valor literário e técnico que encerra, não pode ser lida ingenuamente. Queremos dizer com isso que acreditar que a compreensão dos textos do poeta se dá pela infantilização e simplicidade da sua poesia é, no mínimo, um engano. É justamente pelo conhecimento adquirido, pelo domínio de linguagem e de técnica, pela excelência na construção dos seus textos, que é possível reconhecer que Quintana nada tinha de ingênuo. Ao contrário, de modo simples, ele manejava com a teoria do verso e, talvez por isso, sua poesia revele a sua ciência sobre o fazer poético.

Do mesmo modo como Horácio entendia que não é possível escrever sem obedecer a regras, achamos apropriado reunir as leis quintanianas que explicitam a sua técnica. Essas normas sintetizam como o poeta entendia o processo de criação artística e, ao mesmo tempo, comprovam o seu conhecimento em relação a esse processo.

É como se o escritor gaúcho obedecesse a um conjunto de regras nem tão particulares assim, se levarmos em consideração as aproximações reconhecidas com as teorias estudadas.

Sendo assim, as conclusões a seguir, apresentadas sob o título de “O manual do poeta”, reúnem as normas de Mario Quintana recolhidas na sua *Poesia completa*, de acordo com a análise dos poemas escolhidos.

#### O manual do poeta

- 1- Seja um grande observador do mundo, das coisas e dos próprios sentimentos. Represente esse mundo segundo a sua sensibilidade, ou seja, segundo a sua percepção da realidade:

...o verdadeiro criador se limita apenas a mostrar tudo aquilo que os outros olhavam sem ver.  
(QUINTANA, 1988, p. 841)

- 2- Repita temas já utilizados por outros e por você mesmo, sempre apresentando-os com ineditismo:

Que haverá com a lua que sempre que a gente a olha é com o súbito espanto de primeira vez?  
(QUINTANA, 1973, p. 675)

- 3- Use de temas universais para que seja compreendido pelos homens de todas as épocas. Dessa forma, poderá triunfar sobre o tempo e sobre a morte preservando a sua própria cultura:

Os únicos poetas que os sobreviventes entenderão  
São os que hoje ainda falam no cricilar dos grilos, no  
frêmito

Do primeiro  
Amor...  
Redescobridores encantados da poesia  
(QUINTANA, 1976, p. 412)

- 4- Represente os objetos de acordo com o seu sentimento de modo a lhes conferir um aspecto de novidade. A emoção bem sentida antes pelo poeta, por consequência, provoca no leitor sentimentos semelhantes aos seus:

Poesia tanta e tão minha  
Que por eucaristia  
Possa eu fazê-la sua  
“Eis minha carne e meu sangue!”  
Em toda a sua ardente impureza  
Deste humano coração...  
(QUINTANA, 1989, p. 889)

- 5- Tenha consciência da sua própria individualidade, pois quanto mais individual, mais universal se tornará o seu texto:

E o sonho do escritor, do poeta, é individualizar cada formiga, cada ovelha num rebanho – para que sejamos humanos e não uma infinidade de Xerox infinitamente reproduzidos uns dos outros.  
(QUINTANA, 1987, p. 654)

- 6- Considere a palavra a principal ferramenta para concretizar o seu texto:

Escusado lembrar-lhe que a poesia é uma das artes plásticas e que o seu material são as palavras, as misteriosas palavras...

(QUINTANA, 1973, p. 270)

- 7- Entregue-se à difícil tarefa do bom arranjo das palavras, da busca da elegância e da bela forma, pois uma palavra mal empregada pode invalidar todo um poema:

Outro elemento da poesia é a busca da forma (não da fôrma), a dosagem das palavras. Talvez concorra para esse meu cuidado o fato de ter sido prático de farmácia durante cinco anos. Note-se que é o mesmo caso de Carlos Drummond de Andrade, de Erico Verissimo – que bem sabem (ou souberam) o que é a luta amorosa com as palavras.  
(QUINTANA, 1987, p. 633)

Cala amigo...  
Cuidado amiga...  
Uma palavra só  
Pode tudo perder para sempre...  
(QUINTANA, 1946, P. 126)

- 8- Tenha sempre como objetivo instigar o gosto e a curiosidade do leitor, através do exercício incessante de aprimoramento dos versos:

O que eu queria dizer é que todas, todas as coisas têm de ser dosadas com suspense, para poderem impressionar e encantar.  
(QUINTANA, 1973, p. 235)

- 9- Descubra o seu próprio estilo de modo a ter a sua voz reconhecível dentre os demais poetas:

Cada poeta tem de descobrir, lutando, os seus próprios recursos. (QUINTANA, 1973, p. 343-344)

Ser poeta não é dizer grandes coisas, mas ter uma voz reconhecível dentre todas as outras.  
(QUINTANA, 1973, p. 295)

10-Esforce-se em adquirir domínio de linguagem e prime pela limpidez e clareza do seu texto, de maneira a estabelecer a comunicação com o leitor, sem entediá-lo:

Porque ao ler alguém que consegue expressar-se com toda a limpidez, nem sentimos que estamos lendo um livro: parece que o livro é que está lendo a gente.  
(QUINTANA, 1977, p. 517)

11-Preste atenção nos movimentos e nas inquietações da alma para traduzir esse ritmo interior na forma mais adequada de poema. Dance através do ritmo e cante através dos recursos sonoros:

Verás com o tempo que cada poema, aliás, impõe a sua forma; uns, as canções, já vêm dançando, com as rimas de mãos dadas...  
(QUINTANA, 1973, p. 344)

É preciso que lhe armemos ciladas: com rimas, que são o seu alviste, há poemas que só se deixam apanhar com isto. Outros só ficam presos atrás das catorze grades do soneto. É preciso esperá-lo com assonâncias e aliteraões para que ele cante. É preciso recebê-lo com ritmo para que ele comece a dançar.  
(QUINTANA, 1987, p. 709)

12-Atente para a unidade do conjunto, pois as diversas partes do poema precisam relacionar-se entre si e formar um todo coerente. Se preciso for, sacrifique o seu mais belo verso ou a sua mais bela palavra para garantir a unidade do texto:

...se o todo não apresentar uma misteriosa unidade, o poema se desagrega. Tudo tem de estar interdependente, como num sistema planetário.  
(QUINTANA, 1973, p. 304)

Há muito aprendi, à custa de autocrítica, que um poema não é uma estufa de imagens e muita vez é o poeta obrigado a sacrificar a mais bela de suas filhas pela unidade do conjunto.  
(QUINTANA, 1988, p. 796)

13-Aprenda a poetar de acordo com os modelos tradicionais de forma a obter mais segurança durante a produção artística. Somente após esse exercício terá competência para compor poemas livres com menor chance de erros:

O poema livre é um jogo de equilíbrio, prestes a desabar ao mínimo descuido do construtor.  
(QUINTANA, 1973, p. 304)

14-Trabalhe, exercite, faça revisões e cortes no seu texto; Aperfeiçoe até mesmo os poemas já prontos e publicados; O trabalho do poeta não pára nunca:

“cortar, cortar sempre, meu único processo. E qualquer dia destes publico mais um edição de minhas obras com a indicação seguinte: NOVA EDIÇÃO, CORRETA E DIMINUÍDA.  
(QUINTANA, 1988, p. 802)

15-Não expresse um único sentimento sem que seja depurado pela arte, pois a poesia não se presta a outros meios que não seja esse. Os poemas não devem ser entendidos pelos autores como um mero passatempo ou como um modo de garantir-lhes efêmeros prazeres:



Toda a confissão não depurada pela arte é uma indecência.

(QUINTANA, 1987, p. 659)

A admirável arte poética de Paul G eraldy e Guilherme de Almeida... Mas, pelo visto, a arte da poesia para eles era uma arte de cantar mulher.

(QUINTANA, 1973, p. 277)

- 16- Modere-se para não esgotar os assuntos por completo. Primeiro, para não tornar o texto desagradável; segundo, porque se tudo disser, não sabe escrever e estará somente fazendo relatórios; e, terceiro, porque não deixa nada para ser completado pelo leitor e, por isso, pode não lhe provocar nenhum pensamento mais profundo:

Esses poetas que tudo dizem

Nada conseguem dizer;

Estão apenas fazendo relatórios...

(QUINTANA, 1990, p. 905)

- 17- Busque a glória como conseq ncia natural do seu trabalho, mas jamais como único objetivo da sua cria o:

...quem procura apenas a glória não a merece.

(QUINTANA, 1987, p. 751)

- 18- Desconsidere o outro para que possa realmente atingi-lo. Para tocar a alma do leitor, o poeta deve simplesmente cantar temas universais através da sua verdade:

A maneira de um autor não fazer pose   escrever para ninguém. E muito menos para si mesmo. Pensar num

determinado leitor – ou leitores – prejudica a naturalidade.  
(QUINTANA, 1988, p. 829)

- 19- Considere a crítica, mas não aceite que lhe diga como deve tratar a sua poesia e, muito menos, sobre qual temática deve desenvolver seus poemas:

Pelo que entendo, quer V. que nós, os poetas, nos limitemos a cantar as reivindicações sociais da época. Não, isso não é negócio para nós...  
(QUINTANA, 1987, p. 731)

- 20- Não siga as modas literárias. Nunca sairá da moda o poeta que estiver despido, ou seja, quem estiver apenas comunicando-se através da sua própria verdade, com arte. Esse é o motivo que autoriza o autor a não considerar mais ninguém no momento da sua (re)criação:

...muita vez o poeta é induzido a modas, quando na verdade não há nada tão ridículo como os figurinos da última estação. Só nunca sai da moda quem está nu.  
(QUINTANA, 1987, p. 746)

- 21-Faça poemas com a função de ajudar o leitor a compreender os mistérios da vida e da morte provocando-lhe reflexões que devem ser por ele próprio resolvidas. Se o texto não ajudar o leitor a pensar e a resolver os seus enigmas, será simplesmente um amontoado de palavras sem utilidade:

Um poema não é quando páras no fim,  
porque um verdadeiro poema continua sempre...  
Um poema que não te ajude a viver e não saiba  
preparar-te para a morte

não tem sentido: é um pobre chocalho de palavras!  
(QUINTANA, 1986, p. 627)

Eis Mario Quintana e o seu modo de fazer poesia.

## REFERÊNCIAS

### OBRA DE MARIO QUINTANA

QUINTANA, Mario. **Mario Quintana**: poesia completa: (Org. Tânia Franco Carvalhal). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

### SOBRE MARIO QUINTANA

#### Artigos em jornais e revistas:

LUFT, Lya. É mentira que se morre. **Zero Hora**, Porto Alegre, 9 mai. 1994. Segundo Caderno, p. 6.

Mario Quintana por amigos. **Suplemento Literário**, Minas Gerais, 20 dez. 1986.

Mario Quintana: entrelinhas de um poeta fácil. **Arquipélago Revista de Livros e Idéias**. Porto Alegre, n. 4. jan. 2006. p. 45-52.

QUINTANA, Mario. **Autores Gaúchos**. 6. ed. Atualizada. Porto Alegre: IEL: ULBRA: AGE, 1996. v. 6.

VELLINHO, Moysés. Mario Quintana. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 jul. 1976. Caderno de Sábado, p. 11.

### SOBRE A OBRA DE MARIO QUINTANA

#### Livros:

BECKER, Paulo. **Mario Quintana**: as faces do feiticeiro. Porto Alegre: UFRGS / EDIPUCRS, 1996.

BORDINI, Maria da Glória. A arte do poeta Quintana. In\_\_\_\_. **Na esquina do tempo**: 100 anos com Mario Quintana. / org. João Claudio Arendt; Cinara Ferreira Pavani – Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006. p. 9-15.

CARVALHAL, Tania Franco. Quintana, entre o sonhado e o vivo. In\_\_\_\_. **Centenário de Mario Quintana (1906-2006)**: antologia – poesia e crônica / Ricardo Waherendorff Caldas; Regina Zilberman, organizadores. Brasília: Abaré: Fundação Astrogildo Pereira, 2007. p. 90-98.

CUNHA, Fausto. **A leitura aberta**: estudos de crítica literária. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

FIGUEIREDO, Maria Virgínia Poli de. **O uni-verso de Quintana**. Porto Alegre, UCS, 1976.

MOREIRA, Alice Therezinha Campos; CAMINHA, Heda Maciel; CLEMENTE, Elvo. **A retórica da ironia em Mario Quintana**: teoria e prática. Porto Alegre: Acadêmica, 1983.

PAVANI, Cinara Ferreira. A rua e o fazer poético em Mario Quintana. In \_\_\_ **Na esquina do tempo**: 100 anos com Mario Quintana. / org. João Claudio Arendt; Cinara Ferreira Pavani – Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2006. p. 43-51.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

#### **Artigos:**

CARVALHAL, Tania Franco. A voz reconhecível de Mario Quintana. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 31 jul. 1976. p. 7.

TELES, Gilberto Mendonça. A enunciação poética de Mario Quintana. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, n. 20, jun. 1975. p. 5-29.

#### **Teses<sup>42</sup>:**

BECKER, Paulo Ricardo. **Os quintanares**: uma poética da contradição. 1996. 289f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

NEVES, José Helder Pinheiro. **A representação do tempo na poesia de Mario Quintana**. 2000. 164f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

PINTO, Sérgio Martinho Aquino de Castro. **Longe daqui, Aqui mesmo** (A poética de Mario Quintana). 1999. 131f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1999.

RESTUM, Olga. **Mario Quintana**: recepções críticas e leitura avulsa. 1994. 175f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

YOKOSAWA, Solange Fiúza. **A memória lírica de Mario Quintana**. 2000. 305f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

---

<sup>42</sup> As teses de Doutorado e as dissertações de Mestrado foram retiradas do portal do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

**Dissertações:**

ANTUNES, Dani Leonor. **Imagem e ritmo na construção da linguagem poética: operacionalização** em Apontamentos de História Sobrenatural de Mario Quintana. 2000. 175f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2000.

ARAÚJO, Teobaldo Dias. **Mario Quintana: o moderno cantor de coisas eternas**. 1997. 104f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1997.

CABRAL, Ana Beatriz. **O regime diurno da imagem poética de Mario Quintana**. 1988. 104f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 1988.

CARVALHO, Vinícius Mariano de. **Religião e literatura: suas interpenetrações possíveis a partir da obra de Mario Quintana**. 2001. 94f. Dissertação (Mestrado em Teologia) – Faculdade de Teologia, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2001.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **A ideologia nas canções de exílio, ufanismo e crítica**. 1988. 120f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 1988.

DEUS, Sulema Inês de. **À espera de liberdade: um estudo do envelhecimento prisional**. 2003. 109f. Dissertação (Mestrado em Gerontologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

DUARTE, Noris Eunice W. Pureza. **A sinclise pronominal na prosa de Mario Quintana**. 1989. 69f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1989.

FERNANDES, Mônica Luiza Sócio. **Ecos clássicos da moderna poesia de Mario Quintana**. 2001. 222f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2001.

FERREIRA, Júlio Neves. **Como poetam os poetas? Uma reflexão interdisciplinar sobre o processo de criação dos poemas**. 1998. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

FIRMO, Lúcia Maria. **Percursos temáticos e percursos figurativos em textos de Mario Quintana**. 2004. 174f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2004.

HUPPES, Ivete Suzana Kist. **A poética de Mario Quintana**. 1979. 93f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1979.

JORGE, Leda Maria Braga. **No tempo da delicadeza: uma leitura da obra poética infanto-juvenil de Mario Quintana**. 2001. 170f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

LIMA, Fátima Miranda de Lima. **O batalhão das letras: a história de um livro a caminho do seu leitor**. 1998. 97f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

MACHADO, Marília Corrêa. **O gosto do nunca e do sempre: um estudo sobre o tempo e o espaço na poesia de Mario Quintana**. 2004. 98f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

MESQUITA, Maria Auxiliadora Gonçalves. **O exílio e suas canções na literatura brasileira: um recorte analítico**. 2001. 100f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

MILANEZ, Janaína Guedes. **Metapoesia em Mario Quintana**. 2001. 116f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2001.

MIRANDA, Maria Clara. **Imagens poéticas em Mario Quintana**. 1997. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 1997.

NAZARETH, Miriam Oliveira Rondas. **Tradução como reescrita e retextualização: uma análise do (para) texto de Um amor de Swann, de Mario Quintana, e de Um amor de Swann, de Fernando Py, a partir da abordagem cultural dos Estudos da Tradução**. 2003. 179f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

PERES, Letícia Paula Freitas. **A expressividade na sintaxe da poesia de Mario Quintana**. 2000. 1861f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

RAMOS, Maria da Graça Costa. **Ironia à brasileira: o enunciado irônico em Machado de Assis, Oswald de Andrade e Mario Quintana**. 1995. 135f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 1995.

SORRENTI, Neusa Maria. **Voz de criança na lírica de Mario Quintana**. 1998. 207f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

TAUCHEN, Gionara. **Abrindo as portas: revelações do trabalho docente com educadores de jovens e adultos**. 2004. 158f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2004.

TAPADA, Ellen Neves. **Caderno H: a ironia do cotidiano**. 1999. 93f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 1999.

YASUDA, Ana Maria Bonato Garcez. **Poesia e alfabetização** (Estudo sobre O batalhão das letras, de Mario Quintana e Pare no P da poesia, de Elza Beatriz). 1999. 178f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

YOKOSAWA, Solange Fiúza. **A simplicidade sublime da poesia de Mario Quintana**. 1995. 131f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1995.

## **SOBRE A TEORIA**

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CHIAMPI, Irlemar (Org.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

FONSECA, Orlando. **O fenômeno da produção poética**. Santa Maria: UFSM, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARDNER, John. **A arte da ficção: orientações para futuros escritores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2001.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética: o sistema das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEIDEGGER, Martin. Hölderlin ou a essência da poesia. In: \_\_\_ **Arte e poesia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

LIRA, Pedro. **Conceito de poesia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

LOTMANN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.



STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1971.

ZILBERMAN, Regina. Liberdades e constrações no fazer literário. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n. 33, set. 1978. P.7-12.

#### **BIBLIOGRAFIA DE APOIO**

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ESPANCA, Florbela. **Obras completas**. v. 2. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

#### **SITES**

[www.cnpq.br](http://www.cnpq.br)

[www.capes.gov.br](http://www.capes.gov.br)

## ANEXOS

### TEXTOS SELECIONADOS

X

Eu faço versos como os saltimbancos  
Desconjuntam os ossos doloridos.  
A entrada é livre para os conhecidos...  
Sentai, Amadas, nos primeiros bancos!

Vamos começar as convulsões e arrancos  
Sobre os velhos tapetes estendidos...  
Olhai o coração que entre gemidos  
Giro na porta dos meus dedos brancos!

“Meu Deus! Mas tu não mudas o programa!”  
Protesta a clara voz das Bem-Amadas.  
“Que tédio!” o coro dos Amigos clama.

“Mas que vos dar de novo e de imprevisto?”  
Digo... e retorço as pobres mãos cansadas:  
“Eu sei chorar... Eu sei sofrer... Só isto!”  
(ARC, p. 94)

### 6 DE AGOSTO

Só hoje pude assistir, em repeteço, ao depoimento que a meu respeito prestou Viana Moog no programa de TV sobre autores de mais de sessenta anos. Gostei imenso do esclarecimento dizendo de uma vez por todas que eu jamais quis entrar para a Academia Brasileira de Letras e que a culpa foi toda sua quando apresentou minha candidatura. Obrigado, amigo velho! Pois o que mais me constrangia era quando alguém protestava por eu não ter sido eleito. Aliás, já escrevi há tempos num dos meus agás que quem procura apenas a glória não a merece. Dirá o leitor que é uma contradição minha afirmar ao mesmo tempo que não busco a glória e achar implicitamente que entrar para a Academia seria uma glória. Sim, seria uma glória se a Academia não se tivesse transformado num depósito de ministros e, com perdão de velhos acadêmicos meus amigos, num asilo de velhos! E, se eleito fosse, era meu programa ir apresentando, cada vez que se desse uma vaga, a candidatura de autores jovens. Não esquecer que no tempo de Machado de Assis, com exceção deste, todos os componentes da Academia eram gente moça.  
(DPM, p. 751-752)

## ARTE POÉTICA

Esses poetas que tudo dizem  
Nada conseguem dizer:  
Estão fazendo apenas relatórios...  
(VSD, p. 905)

## A FÓRMULA MÁGICA

... Um poeta vale, feiticeiramente, pelo seu poder encantatório.

E o que mais me penaliza e irrita é quando o crítico X se põe a pontificar que o poeta Y deve ser isto e não aquilo, que deve estar do lado de lá e não do lado de cá, ou vice-versa, que o seu temário tem de obedecer a determinado roteiro, que não pode fugir à vivência (ou outro palavróide) do tempo (de que tempo me hablas?) e onde é que vamos parar com esse bestialógico? Mas quem está com a palavra não é o autor? O autor que fale por si.

Pobre poeta! Escreve para dar satisfação, simplesmente... e querem obrigá-lo a dar satisfações!  
( PGI, p. 806- 807)

## A IMAGEM E OS ESPELHOS

Jamais deves 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.

(CDH, p. 280)

## A MESA

Há muito aprendi, à custa de autocrítica, que um poema não é uma estufa de imagens e muita vez é o poeta obrigado a sacrificar a mais bela de suas filhas pela unidade do conjunto. Em vista do que, também não seria lícito isolar uma imagem do poema a que pertence e apresentá-la sozinha no meio do palco. Contudo, não pude agora resistir à tentação. Eis aqui esta imagem que encontrei na *Lírica consumível* do português Armando da Silva Carvalho e referente à mesa de trabalho do poeta:

“quadrúpede submisso  
onde monto os meus versos.”

(PGI, p. 796)

## A MINHA MENSAGEM

- A minha mensagem? Nenhuma. Não sou moço de recados. Aliás por que você não se deu ao trabalho de ler meus versos antes de entrevistar-me? Se os conhecesse, lembraria certamente aquele que diz:

“Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa condição de poema.”

Talvez dê, este claro e misterioso verso, a pensar que o poema é algo exterior ao poeta, uma realidade objetiva – e não relativa ao sujeito que a expressa.

É o que creio e receio.

Porque nisto de fazer poemas o que há, para mim, é uma necessidade de expressão e não de comunicação.

Tanto assim que, se eu descobrisse um dia que era a única criatura restante sobre a face da Terra, empregaria o meu longo lazer – não necessariamente a cantar a minha situação única, mas a refazer aqueles meus poemas que não me parecessem ainda ter recebido um adequado tratamento expressivo, isto é, o devido trabalho técnico, ou os que, de tão indizíveis, não me animei até agora a defrontar.

E é isto que dá um terrível sentido aos trabalhos do Poeta, uma enorme responsabilidade em face a Esfinge.

(PGI, p. 781-782)

## A VOZ

Ser poeta não é dizer grandes coisas, mas ter uma voz reconhecível dentre todas as outras.

(CDH, p. 295)

## AS TRINTA LINHAS

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 de meus leitores.

(CDH, p. 294)

## APENAS

O criador – seja ele um romancista, um cineasta, um pintor, um poeta - não cria coisa alguma. E num mundo onde as coisas já existiam, o verdadeiro criador se limita apenas a mostrar tudo aquilo que os outros olhavam sem ver.

(PGI, p. 841)

## APRESENTAÇÃO

Nasci em Alegrete, em 30 de julho de 1906. Creio que foi a principal coisa que me aconteceu. E agora pedem que fale sobre mim mesmo. Bem! eu sempre achei que toda confissão não transfigurada pela arte é indecente. Minha vida está nos meus poemas, meus poemas são eu mesmo, nunca escrevi uma vírgula que não fosse uma confissão. Ah! mas o que querem são detalhes, cruezas, fofocas... Aí vai! Estou com 78 anos, mas sem idade. Idades só há duas: ou se está vivo ou morto. Neste último caso é idade demais, pois foi-nos prometida a Eternidade. Nasci no rigor do inverno, temperatura: 1 grau; e ainda por cima prematuramente, o que me deixava meio complexado, pois achava que não estava pronto. Até que um dia descobri que alguém tão completo como Winston Churchill nascera prematuro – o mesmo tendo acontecido a *Sir Isaac Newton! Excusez du peu...* Prefiro citar a opinião dos outros sobre mim. Dizem que sou modesto. Pelo contrário, sou tão orgulhoso que nunca acho que escrevi algo à minha altura. Porque poesia é insatisfação, um anseio de auto-superação. Um poeta satisfeito não satisfaz. Dizem que sou tímido. Nada disso! sou é caladão, introspectivo. Não sei por que sujeitam os introvertidos a tratamentos. Só por não poderem ser chatos como os outros?

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

(DPM, p. 633)

## AULA INAUGURAL

É verdade que na Ilíada não havia tantos heróis  
[como na guerra do Paraguai...]

Mas eram bem falantes  
E todos os seus gestos eram ritmados como num  
[balé]

Pela cadência dos metros homéricos.

Fora do ritmo, só há danação.

Fora da poesia não há salvação.

A poesia é dança e a dança é alegria.

Dança, pois, teu desespero, dança

Tua miséria, teus arrebatamentos,

Teus júbilos

E,

Mesmo que temas imensamente a Deus,

Dança, com Davi diante da Arca da Aliança;

Mesmo que temas imensamente a morte

Dança diante da tua cova.

Tece coroas de rimas...

Enquanto o poema não termina

A rima é como uma esperança

Que eternamente se renova.

A canção, a simples canção, é uma luz dentro da

[noite.



## CLAREIRAS

Se um autor faz você voltar atrás na leitura, seja de um período ou de uma simples frase, não o julgue profundo demais, não fique complexado: o inferior é ele.

A atual crise de expressão, que tanto vem alarmando a velha guarda que morre mas não se entrega, não deve ser propriamente de expressão, mas de pensamento. Como é que pode escrever certo quem não sabe ao certo o que procura dizer?

Em meio à intrincada *Selva Selvaggia* de nossa literatura encontram-se, às vezes, no entanto, repousantes clareiras. E clareira pertence à mesma família etimológica de clareza... Que o leitor me desculpe umas considerações tão óbvias. É que eu desejava agradecer, o quanto antes, o alerta repouso que me proporcionaram três livros que li na última semana: *Rio 1900*, de Brito Broca, *Fronteira*, de Moysés Vellinho e *Alguns estudos*, de Carlos Dante de Moraes.

Porque, ao ler alguém que consegue expressar-se com toda a limpidez, nem sentimos que estamos lendo um livro: parece que o livro é que está lendo a gente.

E como também estive a folhear o velho Pascal na edição Globo, encontrei providencialmente em meu apoio estas suas palavras, à pág. 23 dos *Pensamentos*:

“Quando deparamos com o estilo natural, ficamos pasmados e encantados, como se esperássemos ver um autor e encontrássemos um homem.”

(AVH, p. 517)

## CANÇÃO DE VIDRO

E nada vibrou...  
Não se ouviu nada...  
Nada...

Mas o cristal nunca mais deu o mesmo som.

Cala, amigo...  
Cuidado, amiga...  
Uma palavra só  
Pode tudo perder para sempre...

E é tão puro o silêncio agora!  
(CAN, p. 126)

## CAPRICHOS E CAUTELA

Ontem, à noite, como eu esteja relendo e às vezes refazendo os poemas posteriores ao cinco primeiros livros reeditados em *Poesias*, ontem, dizia eu, tanto experimentei um verso que tinha feito que ele acabou ficando com gosto de mata-borrão mastigado... Para que experimentar tanto? Nem nosso amigo e mestre Dom Quixote era assim. Bem deve estar lembrado o leitor de que ele provou duas vezes, com resultados fatais, o seu improvisado capacete, mas na terceira desistiu e resolveu usá-lo assim mesmo...

Que havemos de fazer? Um poema só termina por acidente de publicação ou de morte. Contentemo-nos, pois, com a publicação. A publicação é aqui e agora. Me lembro de que certa vez um editor me encomendou uma antologia minha. Passados seis meses,

mandou cobrar a encomenda. “Mas como?”, respondi eu, “como posso publicar um livro só com dezesseis ou dezessete poemas?”.

Talvez essa resposta tenha sido resultado do conúbio do orgulho com a preguiça. Mas a verdade é que cada livro que publiquei já era mesmo uma antologia: cada 35 poemas representavam o sacrifício inexorável de mais 55, segundo os meus cálculos. E, como expliquei certa vez a uma pesquisadora atônita, este é o segredo da minha beleza. Bem feito! Pois a pergunta da pesquisadora era a seguinte:

- Seus poemas já saem prontos ou requerem lima (*sic*)?

Ora, não se trata de “lima”, que traz a idéia desmoralizante e manicurística de polimento, brilho.

Nada de brilhanturas. Nada de elegantes passes de esgrimista. Não é uma dança. Um poema é um soco na alma do leitor.

(DPM, p. 696)

## CARTA

Meu caro poeta,

Por um lado foi bom que me tivesses 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 o 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. Por isso há versos de Camões que nos abalam tanto até hoje e há versos de hoje que os pósteros lerão com aquela cara 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!

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 coloca na insustentável situação em que me vejo quando essas meninhas 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 deves seguir e que poetas deves ler. Eu tinha vontade de ser um



grande poeta pra te dizer como é que eles fazem. Só 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 de sua associação. (Em vez de associação de idéias, associação 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 um bônus destes casos). Vêm 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 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 demais nem nada de menos é que o cavalo é o mais belo ser da criação.

Como vê, para isso é preciso uma luta constante. A minha esta 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 lhe diz: “Eu não te largarei até que me abençoes”. Pois bem, haverá coisa 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 deves desconfiar dos truques da moda, que, quando muito, podem enganar o público e trazer-te uma efêmera popularidade.

Em todo caso, bem sabes que existe a métrica. Eu tive a vantagem de nascer numa época em que só se podia poetar 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 da 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 sua forma; uns as canções, já vêm dançando, com as rimas de mãos dadas, outros, os dionisíacos (ou histriônicos, como queiras) até parecem aqualoucos. 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.

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 te convém, pois cada um só gosta de quem se parece consigo. Já escrevi, e repito: o que chamam de influência poética é apenas confluência, já li poetas 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?  
(CDH, p. 342-344)

## CARROSSEL

A coisa mais impressionante que existe são os olhos dos cavalos de carrossel, olhos que parecem estar gritando “avante!” – enquanto eles, nos altibaixos do galope, jamais podem sair do mesmo círculo.

Deviam ser assim, igualmente estranhos, os olhos dos primeiros poetas que apareceram entre os homens, porque olhavam através deles e para além deles. Já ouvi dizer que as tribos primitivas vazavam os olhos dos poetas... Também deviam ser assim os olhos dos Profetas, porque a sua luz não era deste mundo. E aos homens assustava-os a beleza e a verdade.

Ah, meus pobres cavalinhos de pau que acabo de encontrar parados no parque deserto... será que fiz um comício? Não há de ser nada... Em todo caso, do modo como falei, dir-se-ia que a beleza e a verdade são as duas faces da mesma moeda. Nada disso: elas são a mesma moeda. Tanto assim que, quando o sábio joga cara ou coroa, encontra a beleza e, quando o poeta joga cara ou coroa, encontra a verdade.

(AVH, p. 509-510)

## CINEMA

Mudaria o King Kong ou mudei eu? Esta sua nova versão não me impressionou como a primeira. Pelo contrário, achei o macacão por demais parecido com a Rachel Welch: a mesma boca quadrada, os olhos fundos, os gestos mecânicos. E depois, o colorido de cartão-postal nos rouba qualquer sensação de assombro. Quando é que os diretores de filmes descobrirão que os pesadelos são em preto-e-branco? Imagine-se o Frankstein (aquele maravilhoso monstro da primeira versão) todo pintado como uma corista de antigo café-concerto. Faria rir. Pois um dos velhos processos da arte circense é apresentar os palhaços maquiados em cores berrantes.

É de admirar todo o efeito conseguido pelo primeiro King Kong com os poucos recursos técnicos da época. Emendo a boca: não é de admirar, porque a grande arte sempre foi avançada com os meios mais simples: o resto é truque – uma técnica tanto mais ingênua quanto mais avançada, ou sofisticada, conforme hoje se diz.

Como sabem todos os meus detratores, sou um amator de filmes de vampiros. Não perco nenhum. Nem adianta alegarem que é tudo a mesma coisa: o que eu vou ver e comparar são as variações de um mesmo tema. Assim, por exemplo, como quem coleciona sonetos de amor. Que mesmice! – dirão... Mas eis que de repente descobrimos Florbela Espanca, que escrevia exclusivamente sonetos, e unicamente sonetos de amor, o qual – no caso dela – nos parece um sentimento novo. Não resvalem, porém para a poesia, embora todas as artes sejam manifestações diversas da poesia. O que eu ia dizer é que, dentre esses filmes daquele gênero, ainda o melhor me parece *Nosferatu* – exatamente, e por isso mesmo, o mais antigo deles.

E, em matéria de horror, onde é que andarão, como se conseguirão cópias dos filmes do velho Lon Chaney? Há muitos anos que desejo um reencontro com o *Fantasma da Ópera*.

E tu, leitor, não vejas nisto um sentimento mórbido. Em teu mundo, neste mundo, há mais horror do que nessas minhas velhas histórias, mas é um horror em bruto, não sublimado pela arte.

(AVH, p. 553-554)

## COMMEDIA DELL'AMORE

Quanta história a gente inventa com a maior sinceridade – a história de que me quiseste, a história de que te quis... Tudo foi comédia? Não. Um artista põe toda a alma que ele tem no papel que representa. Por isso a gente é tão feliz... e tão desgraçada também.

(DPM, p. 653)

## COMUNICAÇÃO

O público leitor (existe mesmo!) é sensorial: quer ter um autor ao vivo, em carne e osso. Quando este morre, há uma queda de popularidade em termos de venda. Ou, quando teatrólogo, em termos de espetáculo. Um exemplo: G. B. Shaw. E, entre nós, o suave fantasma de Cecília Meireles recém está se materializando, tantos anos depois.

Isto apenas vem provar que a leitura é um remédio para a solidão em que vive cada um de nós neste formigueiro. Claro que não me estou referindo a essa vulgar comunicação festiva e efervescente.

Porque o autor escreve, antes de tudo, para expressar-se. Sua comunicação com o leitor decorre unicamente daí. Por afinidades. E como, na vida, se faz um amigo.

E o sonho do escritor, do poeta, é individualizar cada formiga num formigueiro, cada ovelha num rebanho – para que sejamos humanos e não uma infinidade de xerox infinitamente reproduzidos uns dos outros.

Mas acontece que há também autores xerox, que nos invadem com aqueles seus *best-sellers*...

Será tudo isso uma causa ou um efeito?

Tristes interrogações para se fazerem num mundo que já foi civilizado.

(DPM, p. 654)

## CONFISSÕES

Toda confissão não depurada pela arte é uma indecência.

(DPM, p. 659)

## CORTAR

Cortar, cortar sempre, meu único processo. E qualquer dia destes publico mais uma edição de minhas obras com a indicação seguinte: NOVA EDIÇÃO, CORRETA E DIMINUÍDA.

(PGI, p. 802)

## CRIATIVIDADE

Desconfiar da observação direta. Um romancista de lápis em punho no meio da vida – esse atento senhor acaba fazendo apenas reportagens. É melhor esperar que a poeira baixe, que as águas resserenem: deixar tudo à deriva da memória. Porque a memória escolhe, recria. Quanto ao poeta, que nunca se lembra, inventa. E fica mais perto da verdadeira realidade.

(PGI, p. 785)

## DA RIQUEZA DE ESTILO

O estilo muito ornado lembra aqueles altares barrocos, tão cheios de anjinhos que a gente mal conseguia enxergar o santo.  
(CDH, p. 311)

## DECADÊNCIA E ESPLENDOR DA ESPÉCIE

Não sei o que terá acontecido com a espécie humana.

Esta ausência de pêlos... Para os outros mamíferos a nossa nudez pode parecer repugnante como, para nós, a nudez dos vermes.

E, depois, a nossa verticalidade é antinatural. Estas mãos pendendo, inúteis, são ridículas como as dos cangurus sentados.

Se fôssemos veludos e quadrúpedes, ganharíamos muito em beleza e, sem a atual tendência à adiposidade, poderíamos ser quase tão belos como cavalos.

Felizmente, inventou-se a tempo o vestuário, que, pela variedade e beleza (a par da sua utilidade em vista do fatal desabrigo em que ficamos), redime um pouco esta degenerescência.

E acontece que inventamos também o mobiliário, os utensílios: no caso vigente, esta cadeira em que escrevo sentado a esta mesa, à luz artificial desta lâmpada.

E ainda este ato de escrever, isto é, de expressar-me por meio de sinais gráficos, é mais uma prova da nossa artificialidade.

Mas quem foi que disse que eu estou amesquinhando a espécie? Quero apenas significar que, em face das suas miseráveis contingências, o homem criou, além do mundo natural, um mundo artificial, um mundo todo seu, uma segunda natureza, enfim.

O homem, esse mascarado...

(CDH, p. 275)

## DE UMA ENTREVISTA CONCEDIDA A EDLA VAN STEEN

Pergunta – Você se lembra de como ou quando descobriu que podia fazer versos?

Resposta – Ser poeta não é uma maneira de escrever. É uma maneira de ser. O leito de poesia é também um poeta. Para mim o poeta não é uma espécie saltitante que chamam de Relações Públicas. O poeta é Relações Íntimas. Dele com o leitor. E não é o leitor que descobre o poeta, mas o poeta é que descobre o leitor, que o revela a si mesmo. O poeta que “me descobriu” foi Antônio Nobre do Só. Tínhamos lá em casa aquela bela edição ilustrada por Antônio Carneiro e não sei em que mãos estará agora. A propósito, o jornalista e poeta Egidio Squeff comprou num sebo um exemplar do Só onde estava escrito: “Este é o quarto exemplar do Só que eu compro. Os outros todos me roubaram.”. E vinha assinado em baixo: Álvaro Moreyra. Em meu primeiro livro, *A rua dos cataventos*, tenho, por dever e devoção, um soneto a ele dedicado e mais uma referência em outro poema. Isto bastou para acusarem em mim a influência de Antônio Nobre. Protesto: não há influência – há confluência, pois a gente só gosta de quem se parece com a gente. Porém, mais remota do que a presença de Antônio Nobre, está, entre as recordações da infância, a voz grave e pausada de meu pai a recitar-me o episódio do Gigante Adamastor. Aquele ritmo severo ensinava-me a profundidade da poesia e até hoje me assombra aquele verso: “Que o menor mal de todos seja a morte.”. Em

compensação, minha mãe, educada no Uruguai, recitava-me Espronceda Becquer: “*Ya se van las oscuras golondrinas.*”. A par disso aprendi a ler muito cedo, sem quase saber que estava lendo. E ousou afirmar que as verdadeiras influências na minha formação foram Camões e *O tico-tico*.

P. – Tentou alguma vez escrever conto ou romance?

R. – Aos vinte anos ganhei o primeiro prêmio num concurso estadual de contos, entre duzentos e tantos concorrentes, promovido pelo Diário de Notícias de Porto Alegre. Depois de algumas outras tentativas, reconheci que os meus contos só tinham um personagem: eu mesmo. Desisti.

P. – Conte um pouco de sua infância e adolescência.

R. – Não sei se tive infância. Fui um menino doente, por trás de uma janela. Creio que foi a ele que eu dediquei depois um soneto de *A rua dos cataventos*. O meu “elemento” era a poesia. Comecei a ser poeta como um cachorro que cai na água e não sabia que sabia nadar. (Sabia.) E o meio familiar ajudou. Tanto meu pai e minha mãe, como meus irmãos Milton e Marieta, a quem dediquei meu primeiro livro, gostavam de poesia. Nunca tive a clássica incompreensão da família, de que tanto se vangloriam alguns poetas. Aliás, foi meu próprio irmão Milton, quinze anos mais velho que eu, quem me ensinou a metrificar. Como tive a infância muito presa, devido à precariedade da saúde, quando pude soltei-me no mundo. Um choque. Fui criado num aviário e solto num potreiro. Daí talvez a explicação da minha posterior e prolongada boemia.

P. - De quem herdou os olhos azuis?

R. - De meu bisavô holandês Van Ryter, morto num naufrágio, como bom holandês.

P. - Seu primeiro livro – *A rua dos cataventos* – saiu publicado em 1940, quando você tinha 34 anos. Por que tão tarde?

R. – Preguiça e consciência. Tudo o que prejudica a minha preguiça prejudica o meu trabalho. Consciência, porque eu sempre quis fazer uma coisa muito conscienciosa.

P. – Depois de *A rua dos cataventos* você publicou mais nove livros. Em São Paulo, durante a Semana do Escritor Brasileiro, em 1979, você afirmou numa entrevista que o livro de que mais gosta é exatamente o primeiro. Explique a preferência, por favor.

R. – Eu disse, ou creio que disse, que “era dos livros de que mais gostavam”. É o livro de que mais gosta o público em geral. Augusto Meyer e Manuel Bandeira preferiam *O aprendiz de feiticeiro*. Carlos Drummond de Andrade também (ele até fez um poema sobre *O aprendiz*, intitulado “Quintana’s bar”). Por outro lado, Guilhermino César e os meus colegas poetas daqui acham que o meu melhor livro é *Apontamentos de história sobrenatural*. Isto é ótimo, pois eu os escrevi, na maior parte, depois dos 60 anos.

P. – Muitos poetas e escritores tiveram de pagar a edição dos seus primeiros títulos (alguns ainda são obrigados a isso). Fale do que aconteceu com você.

R. – Como disse, eu ia deixando, adiando... Erico Verissimo, então secretário da Editora Globo, pôs-me contra a parede. Meu irmão Milton disse-me que eu ia ficar como aquela personagem do Eça, muito gabado, muito louvado... e nada! Reynaldo Moura,

poeta e amigo, pôs-me em brios: “Se você não publicar nada vão achar que você é um boêmio. se publicar, dirão: ‘É um escritor!’ Meio extravagante...” Ora, como eu tivesse escrito também sonetos e como o soneto era uma forma meio desmoralizada, eu fiz questão de estreitar com um livro de sonetos para provar que os sonetos também eram poemas. (Provei.) Provei-o muito antes de outros fazerem a “descoberta do soneto”.

P. – “Eu nada entendo da questão social. Eu faço parte dela simplesmente...” Gostaria de comentar algo sobre a poesia de cunho social e político?

R. – A poesia engajada? Eis aí uma questão com que, em certas épocas, costumam ser assaltados os poetas. Impossível não levá-la em conta quando se pensa no que fez pela abolição da escravatura um poeta como Castro Alves. Mas querer obrigar todos a serem Castro Alves é forte. E, convenhamos, uma boa causa jamais salvou um mau poeta. Essa gente poderá fazer mais pelo povo candidatando-se a vereadores. É muito de estranhar essa campanha contra o lirismo, isto é, contra 95% da poesia de todos os tempos. Nem se pense que o poeta lírico está fora do mundo. Os sentimentos que ele canta pertencem a todo mundo, a toda a humanidade, são de todos os tempos e não apenas os de sua época – independentes de quaisquer restrições de nacionalidades, raças, crenças ou partidos políticos. Se não é assim, depois de resolvidos os problemas, o que seria dos poetas? Ficariam simplesmente sem assunto.

P. – Alguns autores escrevem a lápis, outros têm necessidade de ouvir o teclado da máquina. Quais são os seus hábitos pessoais para escrever? Costuma carregar algum caderninho no bolso?

R.- Não sei pensar a máquina. Escrevo a lápis. Depois, com o queixo apoiado na mão, passo a coisa a limpo com um dedo só, na máquina. Não uso caderninhos.

P. – Em geral os poemas saem prontos, ou você tem apenas uma frase poética e constrói o poema em torno dela?

R. – Às vezes a frase nem é poética. Certa vez, por exemplo, disse-me um companheiro ao observar um nosso amigo, desses do tipo “mosquito elétrico”, gesticulante, etc.? “Fulano parece um boneco de engonço”. Pois bem, fui para casa e escrevi um dos meus poemas mais realizados, aquele que assim começa: “Os mortos são ridículos bonecos de engonço a que cortassem os fios.”. Por outro lado, meu poema “O morituro”, em *Apontamentos de história sobrenatural*, saiu ali publicado na sua quarta versão. E olhe lá!

P. – O que gosta de ler atualmente (ou gosta antigamente)? Prefere prosa ou poesia?

R. – Leio de tudo, noite adentro, intercaladamente, novelas, ensaios, poesia. Mas, para ser sincero mesmo, parece que já passei da idade de ler coisas sérias. Em minha adolescência devorei todo o Dostoiévski (como em quadrinhos!). Abominava Camilo, embora gostasse de Herculano. Os meus colegas adoravam Vargas Villa e Coelho Neto, que eu detestava. Pois a minha principal característica foi sempre o bom senso. Foi esse mesmo bom senso que me afastou das questões metafísicas da adolescência, pois se nem Platão e outros craques da Antigüidade, se ninguém, em trinta séculos de pensamento, conseguiu decifrar a significação da vida – muito menos eu! Fiquemos com o mistério da poesia. Nem foi por outro motivo que dei ao meu penúltimo livro o título *Apontamentos de história sobrenatural*. Há pouco você me perguntou se bastava “uma

frase poética”. A conquista da poesia moderna é a transfiguração, acabaram-se os temas poéticos. Antes só se podia falar em cisne, agora se fala em pato e sapato. O cotidiano, escrevi em *Sapato Florido*, o cotidiano é o incógnito do mistério. Existe a lenda do rei Midas que quanto ele tocava se transformava em outro. O verdadeiro poeta, tudo quanto ele toca se transforma em poesia. Há poetas que sempre leio, quero dizer, aos quais sempre volto: Cecília Meireles, García Lorca, Guillaume Apollinaire.

P. – “Às vezes assalta-me o terror de que todos os meus poemas sejam apócrifos”, você disse na “Carta a um jovem poeta”. O que vem a ser esse medo?

R. – Eu tenho medo de ceder a injunções que não sejam a da pura expressão. Pois a gente sente necessidade é de expressão. A badalada comunicação é apenas uma decorrência disso. Um poeta deve escrever como se fosse o último vivente sobre a face da Terra. – Então, para que escrever? – Por isso mesmo! Como o último vivente, ele não tem de pensar no que pensarão os outros. Às vezes – às vezes? – muita vez o poeta é induzido a modas, quando na verdade não há nada tão ridículo como os figurinos da última estação. Só nunca sai da moda quem está nu.

P. – Entre outros autores, você traduziu Proust e Virginia Woolf. Foi amor pelas obras ou alguma necessidade financeira que o teria levado à tradução?

R. – Traduzi Proust por amor à dificuldade da tradução. Quando soube que Proust estava incluído no programa editorial da Globo, pedi para traduzi-lo, de medo que caísse em outras mãos. Retire-me do quadro de funcionários da Globo quando, por ocasião de um aumento de salário, eu não fui contemplado, sob a alegação de que me demorava muito na tradução de Proust. Traduzi da primeira até a quarta parte (*Sodoma e Gomorra*). Por felicidade, o restante foi cair em excelentes mãos (Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade). E Virgínia Woolf? Pois foi isso mesmo: eu não tive medo da Virginia Woolf! *Mrs. Dalloway* é um denso, belo, misterioso poema. Brito Broca julgou a minha tradução à altura do autor. Fiquei contente de ter sido o outro livro de Virginia (*Orlando*) traduzido por um poeta como Cecília Meireles. Lembro-me de que Lea publicou “Canção do meio do mundo” no suplemento do *Diário de Notícias*, com uma bela ilustração de Correia Dias. Outros que sempre fez por mim foi Augusto Meyer, o nosso último humanista. O que mais me admira em Augusto Meyer é a admiração que eu tenho por ele. Embora apenas quatro anos mais velho do que eu, sempre o considerei um mestre. A saudação que ele me fez de improviso na Academia Brasileira de Letras, em 1966, o Aurélio Buarque de Holanda me confessou que era uma obra-prima, com perdão da palavra. Não sei se foi gravada.

P. – No seu entender, o que é uma boa tradução?

R. – Aquela que segue o estilo do autor, e não do tradutor. Os períodos de quadra e meia de Proust (sim, o período dele dava volta na quadra) não poderiam ser divididos em pedacinhos, por amor da clareza ou coisa que o valha, como acontece às vezes na tradução castelhana. Mas a maior alegria que tive como tradutor foi quando a minha tradução dos *Romans* de Voltaire, um calhamaço enorme, com jóias como *Cândido* e *A Princesa da Babilônia*, foi remetida à apreciação de Paulo Rónai, especializado em literatura clássica francesa. Ele devolveu os meus originais com a seguinte nota: “É preciso ortografar”. A tradução de Voltaire foi também a meu pedido. Você há de se espantar que eu, assombrado com Camões, envolto de Virginia Woolf, tenha me comprazido na luz mediterrânea de Voltaire. A culpa foi também de meu pai, que adorava La Fontaine e me fez decorar algumas de suas fábulas antes que eu as pudesse ler.

Assim, as névoas e perigos do Cabo Tormentório eram varados pelo rio claro e simples do *bonhomme* fabulista. Não admira, pois, que, mais tarde, eu adorasse Racine, a par de Shakespeare. Cheguei a começar por conta e risco uma tradução da *Ifigênia* de Racine e uma do *Sonho de uma noite de verão*, as quais infelizmente se perderam. Ou, felizmente, nunca se sabe.

Nem, eu estava falando das minhas atuais leituras. Há uma época de ler e uma época de reler, como diria o *Eclesiastes*. Agora, para descanso, estou na época de desler. E, como continuo insone (uma vez escrevi que não tenho medo do sono eterno, mas da insônia eterna), agora leio principalmente para adormecer. É uma leitura de fora para dentro, como quem olha distraidamente a televisão. As outras leituras, as leituras de dentro para fora, excitam o cérebro e não são recomendáveis no meu caso. Leio ficção científica, uma espécie de volta a *O tico-tico*. A falar a verdade, o que de melhor e pior se publica atualmente nos Estados Unidos são as novelas de ficção científica. Entre elas, descobri as de um grande poeta, Ray Bradbury. É dessas obras que a gente gostaria de ter escrito.

P. – Você gosta da literatura norte-americana?

R. – Gosto de Scott Fitzgerald, o que não é de admirar porque ele pertence à minha geração: o mesmo caldo de cultura, a mesma sensibilidade. Gosto de ler Edgar Allan Poe, que eu não compreendo como é que ele foi aparecer por lá. Deve ter havido um engano de país ou de planeta. Gosto de Gertrude Stein (*Três vidas* eu já li outras tantas vezes).

P. – Só?

R. – Só. Não esquecer que minha infância se passou na *belle époque*, quando até os americanos sabiam falar francês. Tenho uma amiga que foi para a Alemanha apenas sabendo francês. Como eu lhe observasse que era pouco, ela respondeu: “Não vale a pena conhecer alemães que não saibam francês”. Aproveito a ocasião para lançar o meu protesto contra essa idéia de tirarem a língua francesa do currículo escolar. O que devemos à França não é a cultura francesa, é a cultura universal. Toda obra, para universalizar-se, teria de passar pelos tradutores franceses. Se não fosse a França, o mundo ocidental teria perdido Dostoiévski. Imagine você o que teríamos de conhecimento da alma humana se não conhecêssemos Dostoiévski. Nada. Ou quase nada.

P. – Sei que não gosta de dar entrevistas...

R. – Poeta lírico, falo do meu eu, nos poemas, como ser humano. Mas acho incorreto estar falando sobre a minha pessoa. Creio que a minha vida íntima nem a mim interessa. Quando a gente fala sobre si mesmo é para se gabar ou se queixar. No primeiro caso, ainda passa. Mas, no segundo, ninguém gosta de despertar piedade. Disse que minha infância transcorreu na *belle époque*, mas isso implica uma disciplina vitoriana em matéria de educação. Como eu era o caçula, todos me observavam, me aconselhavam, me dirigiam. Havia um mundaréu de coisas que não se podia dizer, que não se podia fazer. A tragédia dos da minha geração é que nascemos e fomos criados numa casa de intolerância.

P. – Mas aquele ambiente familiar de poesia a que você se referiu...

R. – Era um mundo paralelo. Meus pais, embora lhes agradassem meus poemas, temiam a “vida de poeta”. Seria bom você ler, em *Apontamentos de história sobrenatural*, “O velho e o espelho”, em que se nota a comovente tragédia pai-filho. Mesmo depois que



vim para um internato em Porto Alegre. Notei que certo bedel se interessava muito pelo que eu fazia. Desconfiei. Preguei-lhe algumas mentiras. E, nas férias seguintes, meu pai me falou naqueles inocentes pecadinhos inventados. Na adolescência, como eu sempre fui eu mesmo, queriam saber de onde é que eu tirava “aquelas idéias”. Tempos depois, vim a saber que meu pai foi à Biblioteca Pública do Estado informar-se sobre quais livros eu lia. Consultado o fichário, verificou-se que as minhas leituras, feitas nas tardes e noites de sábado, eram os romancistas russos, os poetas simbolistas franceses, as revistas de arte européias.

Dessa s e de outras leituras formativas, falo eu a páginas tantas de *A vaca e o hipogrifo*, creio que para desculpar-me de certas acusações de europeísmo. Puxa! É o diabo ser diferente! Certa vez, numa redação, escrevi eu: “Vasco da Gama transportou as colunas de Hércules para a Índia.”. Creio que o professor morreu sem acreditar que a imagem fosse minha mesmo.

P. – Então a poesia só lhe trouxe transtornos?

R. – A poesia só pode trazer alegria, a alegria criadora que, como no ato genésico, apaga tudo o mais. Em todo caso, os tempos mudaram. O fato de a Câmara de Vereadores conceder-me unanimemente, na passagem de meus sessenta anos, o título de Cidadão Honorário de Porto Alegre, pelo simples motivo de ser poeta, é uma prova de que outros ventos estão soprando. Tanto que, na minha fala de agradecimento, aliás brevíssima, disse eu: “Antes, ser poeta era um agravante. Depois, passou a ser uma atenuante. Vejo agora que ser poeta é uma credencial.”.

Outra coisa que achei extraordinária – e no mesmo sentido – foi que Alegrete, minha terra natal, resolveu gravar um poema meu em praça pública: a principal da cidade. Fiquei numa situação terrível, aquilo já tinha sido votado, mas como é que eu ia escolher um poema? Se eu achava que não poderia escolher, muito menos outros poderiam. Mas eu não podia cometer a grosseria de recusar. Em discussões que tive com o prefeito e o presidente da Câmara, disse-lhes que não podia escolher um poema porque um engano em bronze era um engano eterno. Discutiu-se, discutiu-se e ficou assentado que ficaria apenas isto na placa: “UM ENGANO EM BRONZE É UM ENGANO ETERNO”. MARIO QUINTANA (palavras com que o poeta se eximiu a que fosse gravado um poema seu, nesta praça, como justa homenagem de seus conterrâneos). ALEGRETE, 1968.

Acho que este é um monumento único no mundo – foi uma grande solução. E, depois disto, no caso de não sobrar nada do que fiz, eu lavo as mãos, Alegrete lava as mãos e a Posteridade toma um banho de corpo inteiro nas águas de Ibirapoitã.

P. – Tenciona escrever, já escreveu um livro de memórias?

R. – Se você conhecesse o meu eletroencefalograma... Bem, temo o perigo das falsas recordações. Embora não acredite na observação direta, acontece que tenho tal poder de visualização que às vezes não sei se aquilo que evoco eu vi mesmo ou foi algo que me contaram, ou apenas imaginei. Mas há muito descobri que a mentira é uma verdade que se esqueceu de acontecer. Como vê, nada disto leva a um livro de memórias, só pode levar a um livro de poemas.

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

(DPM, p. 742-750)

## DOCUMENTÁRIO

*Bilhete ao James* – À primeira vista, talvez pareça deslocada, nesta sessão, uma resposta ao crítico James Amado. Mas a quem a quem mais no mundo, senão aos meus leitores, devo dar satisfação do que escrevo? Assim sendo, aqui vão as devidas explicações.

“Meu caro James,

Li com espanto e apreço o ensaio que V. remeteu a *Província de São Pedro* e no qual tem a bondade de avisar-me que tomei o bonde errado em poesia. Apressei-me então em ver o que fizeram, segundo V., aqueles que tomaram o bonde certo.

Eis don Pablo Neruda: publica ele numa revista nossa, uma ode à senhora mãe de Luiz Carlos Prestes. Abro outra revista e surge-me o sr. Camilo de Jesus com um ‘Poema para Anita Leocádia’, filhinha do sr. Luiz Carlos Prestes.

Desconsolo-me. Vejo que cheguei muito tarde. Agora só me restam as tias do sr. Luiz Carlos Prestes...

Mas quero crer que não é bem o que V. deseja, e que o próprio sr. Luiz Carlos Prestes será o primeiro a ficar constrangido com essas coisas. Pelo que entendo, quer V. que nós, os poetas, nos limitemos a cantar as reivindicações sociais da época. Não, isso não é negócio para nós, seu James! Pois, em vista da projeção nacional do sr. Prestes e da eficiente atividade de adeptos tão sinceros e convictos como V. e os demais camaradas seus, é de crer que muito em breve a questão social a questão social estará definitivamente resolvida no Brasil. E que vai ser de nós então, os poetas brasileiros? Ficaremos irremediavelmente a pé, sem bonde nenhum, certo ou errado.

Mas felizmente não é bem assim. Há outras coisas, as coisas eternas, que não se resolvem nunca, graças a Deus: estrelas, grilos, penas de amor, saudades, anjos, nuvens, mortos, amadas, todas as paisagens, alegrias e tristezas deste e do outro mundo. Há outras coisas, como aliás já dizia o nunca assaz citado Shakespeare: ‘*There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy*’, o que, trocando em bom português atual, dá o seguinte: ‘Há mais coisas no céu e na terra, ó James, do que sonha o materialismo dialético’.

Sem mais, disponha etc. etc.”

(DPM, p. 730-731)

## ELA

Mas que haverá com a Lua, que, sempre que a gente a olha, é com um novo espanto?

(CDH, p. 245)

## ESTÁ NA CARA

Uma cara é algo que reconhecemos à primeira vista mas é difícilimo ou impossível descrever traço a traço. Porque a memória é instantânea. Não lhe peçam explicações. Seria como pedir a um relâmpago que nos desse uma exibição em câmara lenta. E da mesma forma que dizemos na rua: “Olha o fulano!” – a gente logo exclama ao folhear um álbum: “Olha um Renoir! Olha um Van Gogh! Olha uma Tarsila!”. E assim também, se nos dizem um poema: “Mas isto só pode ser da Cecília, do Lorca, do Apollinaire!”. Porque o estilo é a cara.

(AVH, p. 562)

## FANTASIA &amp; REALIDADE

As crianças não brincam de brincar. Brincam de verdade. Assim as fantasias do poeta, que não o são no sentido que lhes atribuem os burgueses e os intelectuais materialistas. Um dia numa dessas pesquisas que às vezes elas fazem, me perguntou uma pequena colegial se os Anjos existiam. Respondi-lhe que, em vista da frequência com que costumam aparecer em meus poemas, deviam mesmo existir. Depois fiquei a pensar se a minha resposta não seria mais profunda do que parecia... Pois nisto de criação literária cumpre não esquecer – guardada a infinita distância – que o mundo também foi criado por palavras.  
(PGI, p. 805)

## FIM DO MUNDO

Ponho-me às vezes a cismar como seria belo o fim  
do mundo,

Antes de Cristo...

Nos campos verdes  
Decorativas ossadas  
Branças geometrias.

Na cidade morta  
Colunas. O azul, imóvel, sonha  
A última asa.

A folha,  
Graça infinita,  
Se desprende e tomba

No tanque: leve sorriso da água...

Porém, quando este mundo cibernético for para o  
Diabo que o forjicou  
E todas as nossas bujigangas eletrônicas virarem sucata  
E todas as estrelas perderem os seus nomes,

Os únicos poetas que os sobreviventes entenderão  
São os que hoje ainda falam no cricrilar dos grilos,  
no frêmito

Do primeiro  
Amor...  
Redescobridores encantados da poesia  
Esses pobres homens não serão nem ao menos  
arqueólogos

E nós descansaremos, finalmente, em paz!  
(AHS, p. 411-412)

## INSTRUMENTO

Impossível fazer um poema  
 neste momento.  
 Não, minha filha, eu não sou a música  
 - sou o instrumento.  
 Sou, talvez, dessas máscaras ocas  
 num arruinado monumento:  
 empresto palavras loucas  
 à voz dispersa do vento...  
 (AHS, p. 401-402)

## LIMITAÇÃO

A admirável arte poética de Paul Géraudy e Guilherme de Almeida... Mas, pelo visto, a arte da poesia para eles era uma arte de cantar mulher.  
 (CDH, p. 277)

## MADRIGAL

Ponhamos as coisas no devido lugar. Eu não faço versos a ti: eu faço versos de ti...  
 (AVH, p. 512)

## 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...  
 (CDH, p. 248)

## MASTIGA-ME DEVAGARINHO

“Deu um suspiro, retesou-se no assento e tombou.”

Tomei nota da frase para estudar o que havia de errado nela, ou em mim, visto que a achei de um cômico irresistível.

A anotação e seqüência dos fatos estavam exatas, o estilo, enxuto. Como era, então, que a gente ria tanto, em vez de chorar?

Mas agora, passando alimpo a referida transcrição (de um dos nossos clássicos), não atino como não descobri logo a coisa. O pique estava na rápida e por assim dizer convulsiva sucessão dos gestos, como naqueles jornais cinematográficos de antigamente. O suspense requer suspensão do tempo, emoção em câmara lenta.

O suspense é o *strip-tease* do horror.

“Mastiga-me devagarinho!” – dizem os viciados, no escuro das salas de projeção, enquanto no Outro Mundo, ou quem sabe se logo ali por detrás da tela, Scher Masoch e o Marquês de Sade estão dançando os dois em vagarosa pavana...

Muito bonito, mas não é bem assim. “Suspense”, por culpa de Mestre Hitchcock, tem se aplicado unicamente a essas destrezas. O que eu queria dizer é que todas, todas as coisas têm de ser dosadas com suspense, para poderem impressionar e encantar.

Mestra de estilo, feiticeira da arte narrativa, era aquela negra velha que nos contava histórias em pequeninos. Ficávamos literalmente no ar, nem respirávamos quando ela, encompridando a corda, dizia arrastadamente esta longa frase, cheia de nada e de tudo:

- E vai daí o príncipe pegou e disse...

(CDH, p. 235)

## MAU HUMOR

Os poetas, com os seus moinhos de imagens, rodando e rodando e rodando na manivela dos ritmos, mais parecem uns micos de realejo... Tão engraçadinhos!

Mas essa musiquinha não resolve...

E vejo que, em torno, na praça do mercado, é cada vez mais rara a aglomeração de basbaques e ociosos...

E eu, se não fora o compromisso da hora H, não escrevia nada hoje. Nem teria escrito nunca. Pelo simples motivo de que tudo quanto me venha acaso à cabeça, já no mesmo instante, e por isso mesmo, deixa de ser novidade pra mim.

De modo que me aborreço muito antes do leitor...

Não sei o que fazer desta minha máquina de pensar, seu moço. Sua falta de surpresa desinteressa-me.

E não há a mínima esperança.

Pois até seus desarranjos redundam tão-somente em novas combinações dos mesmíssimos elementos, como um caleidoscópio que fosse rolando escada abaixo. E ainda que eu jogasse para as alturas, iria dar no mesmo.

Em vista disso, alguns me aconselham a escrita automática, que é afinal de contas o que os surrealistas consideram poesia pura.

Mas isto me lembra, e muito, o baixo espiritismo, de tão pífios resultados...

E em última análise, não é mais ou menos o que se tem feito em todas as épocas, com o clássico automatismo do metro e da rima?

Ah! os poetas com os seus moinhos de imagens mais parecem etc. etc....

(PGI, p. 823)

## MOBILIZAÇÃO

Eu olho, no papel, letra após letra, esta linha avançando. Cada letra vai surgindo do nada – ou do outro mundo, como almas urgentemente convocadas.

E cada letra é um recruta atônito. Ignora a causa da mobilização desse exército fantasma.

“Para onde vamos?”, cada qual pergunta-se.

Ah! meu bobo b, meu hirto h, meus efes e erres – todos vocês enfim -, exultem-se e consolem-se com o seu próprio comandante...

Pois eu juro que agora mesmo o ouvi dizer, bem baixinho, enquanto cofiava as suas invisíveis barbas metafísicas: “Que bela marcha” Mas à conquista do quê?”

(DPM, p. 649)

## NOBREZA

Escreveu Buffon que o cavalo é um nobre animal.  
 Bobagem... Nobre animal é o poeta!  
 (CDH, p. 268)

## NOTURNO

O cão está ganindo para a lua. Romantismo? Pura azia... – alguma daquelas abomináveis gulodices de festas de casamento abocanhada numa lata de lixo.

A lua, essa, continua, sonâmbula como sempre.

Ela não sabe, a eternamente virgem, das titiquinhas que por lá deixaram uns escafandros do ar; ela não sabe, ela nunca soube das serenatas que - ainda e sempre e sempre - cantam-lhe aqui da Terra os poetas por demais meninos e os poetas muito velhos.

Ela não sabe, a eternamente inédita, que cada encontro seu é como um assalto na esquina... e, no entanto, é como se a gente topasse cara a cara com a própria alma!  
 (AVH, p. 558-559)

## NOTURNO IV

Aquela única janela acesa  
 No casario  
 Sou eu

Aquele balão fantasticamente familiar  
 Subindo  
 É a lua

Aquele grito súbito de mulher assassinada  
 É o rádio

Nós temos sentidos demais!  
 Por que não só a cor e o contato?

Que mais  
 Para o amor?

Palavras? Só as escritas,  
 Bastam as palavras escritas para um poema,  
 Sua música toda interior...

Quando muito uns pianíssimos sutis... Ah,

Tão sutis  
 Que não sabes nunca se os estás ouvindo  
 Ou só pensando neles...  
 (AHS, p. 459)

## NOVIDADES ANTIGAS

O que tem de mais invejável nas criancinhas é que as velhas anedotas que os outros nos impingem são engraçadíssimas para elas. E hão de escutar com renovado encanto os versos mais sovados, os temas mais batidos... Parece que não há para outra coisa que surgem as gerações.

E por isso é que as velhas mentiras sempre hão de parecer verdades.

Graças a isto, nós, os colunistas, nunca nos veremos na contingência de parar de escrever, porque sempre haverá recém-nascidos.

Recém-nascidos de todas as idades.

(DPM, p. 675-676)

## O APANHADOR DE POEMAS

Um poema sempre me pareceu algo assim como um pássaro engaiolado... E que, para apanhá-lo vivo, era preciso um cuidado infinito. Um poema não se pega a tiro. Nem a laço. Nem a grito. Não, o grito é o que mais o espanta. Um poema é preciso esperá-lo com paciência e silenciosamente como um gato. É preciso que lhe armemos ciladas: com rimas, que são o seu alpiste; há poemas que só se deixam apanhar com isto. Outros que só ficam presos atrás das catorze grades de um soneto. É preciso esperá-lo com assonâncias e aliteraões, para que ele cante. É preciso recebê-lo com ritmo, para que ele comece a dançar. E há os poemas livres, imprevisíveis. Para esses é preciso inventar, na hora, armadilhas imprevistas.

(DPM, p. 709)

## O BAILARINO

Não sei dançar.

Minha maneira de dançar é o poema.

(ACI, p. 872)

## O ETERNO ESPANTO

Que haverá com a lua que sempre que a gente a olha é com o súbito espanto da primeira vez?

(DPM, p. 675)

## O ETERNO SACRIFÍCIO

Como dar vida a uma obra de arte

A não ser com a própria vida?

(VSD, p. 904)

## O FORASTEIRO

Nada mais chato que nos quererem mostrar uma paisagem. Quando compreenderão que a gente as vê sem saber? É como se fossem elas que estivessem

olhando pra nós. Assim como o sol matinal nos entra janela adentro e fica aguardando o nosso despertar. Mas olhar detidamente uma paisagem que nos impingem é como ouvir um discurso de luzes e cores. Ninguém ouve um discurso por muito tempo: começa-se a pensar em outras coisas... É preciso que haja paulatinamente uma osmose entre nós e a paisagem. Uma paisagem é sempre grande em demasia: só quando reduzida em cartões-postais – que aliás a gente manda para outras gentes... Quando se chega numa cidade, as belezas naturais da terra logo nos obrigarão a vê-las e estão geralmente longe: uma estopada. Sou um tipo urbano. Eu gosto mesmo é de ficar no centro, furungando cafés e livrarias; às vezes até encontro um livro meu, por descuido dos distribuidores.

Mas há pior: é quando certos aborígenes nos levam a visitar monumentos.  
(DPMT, p. 680)

### O OLHAR

O último olhar do condenado não é nublado sentimentalmente  
por lágrimas  
 nem iludido por visões quiméricas.  
 O último olhar do condenado é nítido como uma fotografia:  
 vê até a pequenina formiga que sobe acaso pelo rude braço do  
verdugo,  
 vê o frêmito da última folha no alto daquela árvore, além...  
 Ao olhar do condenado nada escapa, como ao olhar de Deus  
 - um porque é eterno,  
 o outro porque vai morrer.  
 O olhar do poeta é como o olhar de um condenado...  
 como o olhar de Deus...  
(BES, p. 610)

### OS INVASORES

Há muito que os marcianos invadiram o mundo:  
 são os poetas  
 e  
 como não sabem nada de nada  
 limitam-se a ter os olhos muito abertos  
 e a disponibilidade de um marinheiro em terra...  
 Eles não sabem nada de nada  
 - e só por isso é que descobrem tudo.  
(AVH, p. 552)



## OLHO AS MINHAS MÃOS

Olho as minhas mãos: elas só não são estranhas  
 Porque são minhas. Mas é tão esquisito distendê-las  
 Assim, lentamente, como essas anêmonas do fundo do mar...  
 Fechá-las, de repente,  
 Os dedos como pétalas carnívoras!  
 Só apanho, porém, com elas, esse alimento impalpável do tempo,  
 Que me sustenta, e mata, e que vai secretando o pensamento  
 Como tecem as teias as aranhas.  
 A que mundo  
 Pertença?  
 No mundo há pedras, baobás, panteras,  
 Águas cantarolantes, o vento ventando  
 E no alto as nuvens improvisando sem cessar,  
 Mas nada, disso tudo, diz: “existo”.  
 Porque apenas existem...  
 Enquanto isto,  
 O tempo engendra a morte, e a morte gera os deuses  
 E, cheios de esperança e medo,  
 Oficiamos rituais, inventamos  
 Palavras mágicas,  
 Fazemos  
 Poemas, pobres poemas  
 Que o vento  
 Mistura, confunde e dispersa no ar...  
 Nem na estrela do céu nem na estrela-do-mar  
 Foi este o fim da Criação!  
 Mas, então,  
 Quem urde eternamente a trama de tão velhos sonhos?  
 Quem faz – em mim – esta interrogação?  
 (AHS, p. 398-399)

## ORAÇÃO

Dai-me a alegria  
 Do poema de cada dia.  
 E que ao longo do caminho  
 Às almas eu distribua  
 Minha porção de poesia  
 Sem que ela diminua...  
 Poesia tanta e tão minha  
 Que por uma eucaristia  
 Possa eu fazê-la sua  
 “Eis minha carne e meu sangue!”  
 A minha carne e meu sangue  
 Em toda a ardente impureza  
 Deste humano coração...  
 Mas, ó Coração Divino,  
 Deixai-me dar de meu vinho,

Deixai-me dar de meu pão!  
Que mal faz uma canção?  
Basta que tenha beleza...  
(ACI, p. 889)

## PALAVRAS

### I

Há palavras verdadeiramente mágicas. O que há de mais assustador nos monstros é a palavra “monstro”. Se eles se chamassem leques ou ventarolas, ou outro nome assim, todo arejado de vogais, quase tudo se perderia do fascinante horror de Frankenstein...

### II

Mas há palavras infelizes. Umbigo, por exemplo. Um dia Álvaro Moreyra me disse que “umbigo” era a palavra mais engraçada da língua portuguesa. Engraçada, não! Triste é que é. Por culpa sua, como jamais poderemos cantar o umbigo da bem-amada? Eis aí um encanto para sempre oculto...

### III

Em compensação, temos a palavra “voluptuosidade”, tão sinuosa, tão espreguiçada, tão ela mesma... Por sinal que, como a suspeitasse de galicismo, propôs o clérigo Bluteau, já no século XVIII, substituí-la por “voluptade” – o que bem evidencia as castas virtudes do saudoso frade.

### IV

E não sei ao certo quem era ela, nem o que ela fez, mas tenho a certeza de que Dona Urraca foi uma das princesas mais infelizes do mundo...

### V

A palavra volutabro merecia ter outro significado.

### VI

E badulaques sempre me pareceu que fossem crótalos de bispo.

### VII

Nem faltará algum leitor metido a profundo que me julgue à tona das coisas ao me ver tão ocupado com palavras. Escusado lembrar-lhe que a poesia é uma das artes plásticas e que o seu material são as palavras, as misteriosas palavras...  
(CDH, p. 269-270)

## PAUSA

Quando pouse os óculos sobre a mesa para uma pausa na leitura de coisas feitas, ou na feitura de minhas próprias coisas, surpreendo-me a indagar com que se parecem os óculos sobre a mesa.

Com algum inseto de grandes olhos e negras e longas pernas ou antenas?

Com algum ciclista tombado?

Não, nada disso me contenta ainda. Com que se parecem mesmo?

E sinto que, enquanto não pude captar a sua implícita imagem-poema, a inquietação perdurará.

E, enquanto o meu Sancho Pança, cheio de si e de senso-comum, declara ao meu Dom Quixote que uns óculos sobre a mesa, além de parecerem apenas óculos sobre a mesa, são, de fato, um par de óculos sobre a mesa, fico a pensar qual dos dois – Dom Quixote ou Sancho? – vive uma vida mais intensa e portanto mais verdadeira...

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

Esse enigma, eu o passo a ti, pobre leitor.

E agora?

Por enquanto, ante a atual insolubilidade da coisa, só me resta citar o terrível dilema de Stechetti:

*Io sonno un poeta o sonno un imbecile?*

Alternativa, aliás, extensiva ao leitor de poesia...

A verdade é que a minha atroz função não é resolver e sim propor enigmas, fazer o leitor pensar e não pensar por ele.

E daí?

- Mas o melhor – pondera-me, com a sua voz pausada, o meu Sancho Pança – o melhor é repor depressa os óculos no nariz.

(AVH, p. 528-529)

## POESIA E EMOÇÃO

O palavrão é a mais espontânea forma de poesia. Brota do fundo d'alma e maravilhosamente ritmada. Se isto indigna o leitor e ele solta sem querer uma daquelas, veja o belo verso que lhe saiu, com as características do próprio: ritmo e emoção – sem o que, meu caro senhor, não há poesia. Escute, não perca discussão de rua, especialmente entre comadres italianas, e se verá então em plena poesia dramática de empalidecer de inveja o maravilhoso e refinado Racine, mas não o bárbaro Shakespeare, igualmente maravilhoso, embora destrambelhado de boca. Por isso é que não nos toca a poesia feita a frio, de fora pra dentro, mas a que nos surge do coração como um grito, seja de amor, de dor, de ódio, espanto ou encantamento.

(AVH, p. 525)

## PROJETO DE PREFÁCIO

Sábias agudezas... refinamentos...

- não!

Nada disso encontrarás aqui.

Um poema não é para te distraíres

Como com essas imagens mutantes dos caleidoscópios.

Um poema não é quando de deténs para apreciar um detalhe.

Um poema não é também quando páras no fim,  
 porque um verdadeiro poema continua sempre...  
 Um poema que não te ajude a viver e não saiba preparar-te para a morte  
 não tem sentido: é um pobre chocalho de palavras!  
 (BES, p. 627)

## RESPOSTA

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 se 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 o 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 completarem, se o 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...

(CDH, p. 303-304)

## SEM FAZER POSE

A maneira de um autor não fazer pose é escrever para ninguém. E muito menos para si mesmo. Pensar num determinado leitor – ou leitores – prejudica a naturalidade.  
 (PGI, p. 829)

## SER E 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.  
(CDH, p. 246)

## SETE VARIAÇÕES SOBRE UM MESMO TEMA

## I

Um macaco não pode fingir de homem porque é demasiadamente parecido com um homem.

## II

Quando digo que a lua vem andando esguia como um lírio, estou muito mais próximo da verdade do que se a comparasse a uma foice, uma gôndola, etc.

## III

Um poema é uma Nau do Descobrimento.

## IV

Quem lê um poema é como se de súbito ouvisse gritarem do topo do mastro:  
“Terra à vista! Terra à vista!

## V

Às vezes o gajeiro grita:

“Homem ao mar!” Em vão: ninguém o pode salvar. Foi um leitor que caiu do poema como “a Camélia que caiu do galho”... Ele, porém, foi cair (ou já estava) num banco de praça e não morreu nem nada, tanto assim que diz a seu vizinho, apontando-lhe estas linhas:

“Esses poetas...” E ambos sacodem a cabeça, sacodem irresistivelmente as respectivas cabeças como bonecos de engonço.

## VI

Ou serão mesmo bonecos de engonço?

## VII

Mas uma rosa - num poema – é sempre a primeira rosa.  
(AVH, p. 546-547)

## SONETO

A morte escolhe com gentil cuidado  
e não às cegas, no dizer das gentes.  
Quantas já vi no seu caixão doirado  
Com seus lindos perfis adolescentes...

Pareciam voltar a um internato  
depois de haverem terminado as férias...  
Mas lá seguiam todas, muito sérias,  
- as mais pequenas para um orfanato.

Hoje, porém, são tantos os cuidados  
que se custa a morrer na flor dos anos...  
Mas que mundo, que sonhos, que esperanças

se houvesse apenas jovens e crianças,  
e os Poetas... que não têm nenhuma idade  
e inauguram o mundo a cada instante!  
(BES, p. 609)

## TEXTO E PRETEXTO

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.  
(CDH, p. 282)

## VIDA

Não sei  
o que querem de mim essas árvores  
essas velhas esquinas  
para ficarem tão minhas só de as olhar um momento.

Ah! se exigirem documentos aí do Outro Lado,  
extintas as outras memórias,  
só poderei mostrar-lhes as folhas soltas de um álbum  
de imagens:  
aqui uma pedra lisa, ali um cavalo parado  
ou  
uma  
nuvem perdida,  
perdida...

Meu Deus, que modo estranho de contar uma vida!  
(ETE, p. 477)

## CRONOLOGIA DA VIDA E DA OBRA

- 1906 Nasce Mario Quintana, no dia 30 de julho, na cidade de Alegrete, Rio Grande do Sul, filho do farmacêutico Celso de Oliveira Quintana e Virgínia de Miranda Quintana. O avô materno, Eduardo Jorge de Miranda, e o avô paterno, Cândido Manoel de Oliveira Quintana, eram médicos. Vive toda a infância em Alegrete, num casarão de esquina, e aprende a ler com os pais, soletrando as manchetes do jornal *Correio do Povo*. Também com o apoio dos pais, terá mais tarde acesso à poesia. Enquanto o pai lhe recita o episódio do gigante Adamastor, a mãe, educada no Uruguai, declama Espronceda e Bécquer.
- 1914 Freqüenta a Escola Elementar mista de D. Mimi Coutinho.
- 1915 Freqüenta a escola do professor português Antônio Cabral Beirão, concluindo o curso primário.
- 1919 É matriculado no Colégio Militar de Porto Alegre, em regime de internato. Conta que só estudava Português, Francês e História, não se interessando pelas demais matérias. Publica alguns poemas na *Revista Hyloea*, editada pela Sociedade Cívica e Literária dos alunos do colégio.
- 1924 Emprega-se na Livraria do Globo, trabalhando com Mansueto Bernadi durante três meses. “Era um emprego muito agradável, porque eu trabalhava de desempacotador na seção de livros estrangeiros. Eu devia desempacotar as raridades francesas...”, dirá depois.
- 1925 Retorna a Alegrete, onde trabalha como prático na farmácia de seu pai.
- 1926 Morre sua mãe. É premiado em um concurso de contos do jornal *Diário de Notícias* com o trabalho “A sétima personagem”.
- 1927 Morre seu pai. Um poema seu é publicado por Álvaro Moreyra na revista *Para Todos*, do Rio de Janeiro.
- 1929 Ingressa na redação do jornal *O Estado do Rio Grande*, em Porto Alegre, dirigido por Raul Pilla, renomado político, adepto do parlamentarismo e um dos fundadores do Partido Libertador no Rio Grande do Sul, do qual foi presidente em 1945. Nessa época, começa a conviver com intelectuais de sua geração: Augusto Meyer, Theodemiro Tostes, Athos Damasceno Ferreira, Moysés Vellinho, Sotéro Cosme, Erico Veríssimo.
- Vive só, em pensões modestas ou em quartos de hotéis, em especial no antigo Hotel Majestic. O prédio do Hotel Majestic, residência do poeta entre 1968 e 1980, é tombado como patrimônio histórico do Estado do Rio Grande do Sul em 1982, tornando-se Casa de Cultura Mário Quintana em 8 de julho de 1983.
- Depois de 1980, vê-se, de repente, sem casa. Ironicamente, observou: “Não tem importância. Moro dentro de mim mesmo...”. Em 1983 vai morar no Hotel Royal – na Rua Marechal Floriano, 631—, de propriedade do atleta Paulo Roberto Falcão, que lhe cede o quarto 203 em regime de usufruto. Posteriormente, muda-se para o Hotel

Porto Alegre Residence, na Rua André da Rocha, no centro de Porto Alegre, onde fica até o fim de sua vida.

- 1930 Colabora com a *Revista do Globo*, de Porto Alegre. Em outubro, alista-se como voluntário no Sétimo Batalhão de Caçadores e vai para o Rio de Janeiro, onde permanece por seis meses. “Por ordem do Comandante Nascimento eu fazia o diário da tropa. Eu floreava! Era por encomenda...”, dirá.
- 1934 Sua primeira tradução, do livro *Palavras e sangue*, de Giovanni Papini, é publicada pela Editora Globo de Porto Alegre. Traduz ainda, entre outros autores, Marcel Proust, Guy de Maupassant, Virgínia Woolf, Aldous Huxley, Somerset Maugham e Joseph Conrad.
- 1940 Publica o livro de sonetos *A rua dos cataventos*, pela Editora Globo, de Porto Alegre.
- 1943 Inicia a publicação da seção *Do caderno H*, na *Revista Província de São Pedro*.
- 1946 Publica o livro de poesia *Canções*, pela Editora Globo, de Porto Alegre.
- 1947 Publica o livro de poesia e prosa *Sapato florido*, pela Editora Globo. A mesma editora lança *O batalhão de letras*.
- 1950 Publica o livro de poesia *O aprendiz de feiticeiro*, pela Editora Globo, de Porto Alegre..
- 1951 Publica *Espelho mágico*, reunião de quartetos, pela Editora Globo, de Porto Alegre, com apresentação de Monteiro Lobato.
- 1953 Publica *Inéditos e esparsos*, pela Editora Cadernos do Extremo Sul, de Alegrete. Começa a trabalhar no jornal *Correio do Povo*, onde escreve a seção *Do caderno H* até 1980.
- 1962 Publica *Poesias*, volume que reúne seus cinco livros anteriores, com apoio da Divisão de Cultura da Secretária de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul.
- 1965 Lançamento de um disco com poemas lidos pelo autor.
- 1966 Publica *Antologia poética*, organizada por Ruben Braga e Paulo Mendes Campos, pela Editora do Autor, do Rio de Janeiro. Viaja ao Rio de Janeiro para lançar o livro a pedido expresso de Manuel Bandeira. Responde-lhe assim: “Isso não é um pedido. É uma ordem. Mas você não imagina como sou chato no intervalo dos poemas...”. Em dezembro receberá o Prêmio Fernando Chinaglia de Melhor Livro do Ano por esta *Antologia*.  
No dia 25 de agosto é saudado na Sessão da Academia Brasileira de Letras por Augusto Meyer e Manuel Bandeira, que lhe dedica um poema, intitulado “Quintanares”, e incorporado para sempre à sua biografia. Nessa ocasião, encontra, além de Ruben Braga e Paulo Mendes Campos, Carlos Drummond de Andrade, um de seus poetas prediletos.  
No dia 30 de julho completa 60 anos. Já nessa época, o poeta é uma figura incorporada em definitivo à margem cultural da cidade. Quintana é reconhecido e festejado quando transita pelas ruas de Porto Alegre e em especial na Feira do Livro, que acontece anualmente.



- 1967 Recebe o título de Cidadão Honorário de Porto Alegre, conferido pela Câmara de Vereadores. Nessa ocasião, profere a seguinte frase: “Antes, ser poeta era uma agravante. Depois, passou a ser uma atenuante. Vejo agora que ser poeta é uma credencial.”  
A seção *Do caderno H* passa a ser publicada dentro do suplemento literário “Caderno de Sábado”, do jornal *Correio do Povo*.
- 1968 É homenageado pela prefeitura de Porto Alegre com uma placa de bronze, na praça principal da cidade, onde estão inscritas suas palavras: “Um engano em bronze é um engano eterno”.  
Morre seu irmão mais velho, Milton.
- 1973 Pela Editora Globo, publica *Caderno H*, com trechos em prosa selecionados pelo autor
- 1975 Publica o livro de poesia infanto-juvenil *Pé de pilão*. A introdução de Erico Veríssimo traz a seguinte frase: “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.”
- 1976 Recebe a medalha “Negrinho do Pastoreio” do Governo do Estado do Rio Grande do Sul quando completa 70 anos. Publica o livro de poesia *Apontamentos de história sobrenatural*.  
Publica Quintanares, edição-brinde de poesias.
- 1977 Publica *A vaca e o hipogrifo* pela Editora Guaratuja, de Porto Alegre. Recebe o Prêmio Pen Clube de Poesia Brasileira por seu livro *Apontamentos de história sobrenatural*.
- 1978 Publica a antologia paradidática *Prosa e verso* pela Editora Globo. Pela Editora Globo, publica *Chew me up slowly*, tradução de *Caderno H* feita por Maria da Glória Bordini e Diane Grosklaus.  
Morre sua irmã Marieta Quintana Leães.
- 1979 Publica a antologia *Na volta da esquina*, na coleção Editora Globo.  
Em Buenos Aires, pela Editora Calicanto, publica *Objetos perdidos y otros poemas*, com tradução de Estela dos Santos e organização de Santiago Kovadloff.
- 1980 Publica *Esconderijos do tempo*, pela L&PM Editores.  
Recebe o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto de sua obra literária, no dia 17 de julho.  
Com Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Henriqueta Lisboa, integra o sexto volume da coleção didática *Para gostar de ler*, da Editora Ática, de São Paulo.  
A sobrinha-neta do poeta, Elena Quintana, monta o espetáculo *A estrela e a sucata* com base em poemas do autor. A partir daí se converte em companheira constante do tio, até o seu falecimento.
- 1981 Lançamento de *Nova antologia poética*, pela CODECRI, do Rio de Janeiro.  
Retoma a publicação de textos que compõe a seção *do caderno H* no suplemento literário “Letras & Livros”, do *Correio do Povo*, até 1984, quando o jornal encerra temporariamente suas atividades.

Participa da Jornada de Literatura Sul-rio-grandense, em Passo Fundo, organizada pela Universidade de Passo Fundo e pela 7ª Delegacia de Educação. É homenageado, com Josué Guimarães e Deonísio da Silva, pela Câmara da Indústria, Comércio, Agropecuária e Serviços de Passo Fundo.

1982 em 29 de outubro, recebe o título de Doutor *Honoris Causa*, concedido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

1983 Publica *Lili inventa o mundo*, pela Editora Mercado Aberto, de Porto Alegre. Na coleção *Os melhores poemas*, da Global Editora, de São Paulo, é publicada uma antologia com organização de Fausto Cunha. Na IIIª Festa Nacional do Disco, em Canela, Rio Grande do Sul, é lançado o álbum duplo *Antologia Poética de Mario Quintana*.

1984 Publica *Nariz de vidro*, com seleção de textos de feita por Mery Weiss, pela Editora Moderna, de São Paulo. Sai a 2ª edição de *O batalhão das letras*, pela Editora Globo. Lança *O sapo amarelo*, pela Editora Mercado Aberto, na XXXª Feira do Livro de Porto Alegre. O Instituto Estadual do Livro publica o fascículo "Mario Quintana" da série Autores Gaúchos.

1985 Publicação do álbum *Quintana dos 8 aos 80*. Lança ainda, pela Editora Globo, *Diário poético*, *Nova antologia poética* e a antologia paradidática *Primavera cruza o rio*.

1986 É eleito patrono da XXXIª Feira do Livro de Porto Alegre. Lançamento da antologia *80 anos de poesia*, organizada por Tania Franco Carvalhal para a Editora Globo por ocasião dos 80 anos do poeta. Publica *Baú de espantos*, pela Editora Globo, reunião de 99 poemas inéditos (1982/86). Recebe o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) e do Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

1987 Lança *Da preguiça como método de trabalho*, pela Editora Globo, coletânea de crônicas da seção *Do caderno H* publicada pelo jornal *Correio do Povo*. Publica *Preparativos de viagem*, pela Editora Globo.

1988 Pela Editora Globo, publica *Porta giratória*, reunião de escritos em prosa.

1989 Publica *A cor do invisível*, pela Editora Globo. Pela Ediouro, do Rio de Janeiro, sai *Antologia poética de Mario Quintana*. Recebe o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade Campinas (UNICAMP) e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É eleito Príncipe dos Poetas Brasileiros, entre escritores de todo o país, em promoção realizada Academia Nilopolitana de Letras, pelo Centro de Memórias e Dados de Nilópolis e pelo jornal *A voz dos municípios fluminenses*. É o quinto poeta a receber esse título. Seus antecessores são: Olavo Bilac, Alberto Oliveira, Olegário Mariano e Guilherme de Almeida.

1990 Publica *Velório sem defunto*, livro de poemas inéditos, pela Editora Mercado Aberto, de Porto Alegre.

- 1992 A edição comemorativa de *A rua dos cataventos* é lançada pela Editora da UFRGS.
- 1993 Poemas seus são publicados na *Revista Poesia Sempre*, da Fundação Biblioteca Nacional / Departamento Nacional do Livro.  
Integra a antologia bilíngüe *Marco sul / Sur-poesia*, publicada pela Editora Tchê!.  
Seu texto *Lili inventa o mundo* recebe montagem para teatro infantil por Dilmar Messias.  
Treze de seus poemas são musicados pelo Maestro Gil de Rocca Sales.
- 1994 Publicação da antologia de poesia e prosa poética infanto-juvenil, *Sapato furado*, pela Editora FTD.  
Publicação de textos no número 211 da revista literária *Liberté*, editada em Montreal, Québec, Canadá.  
Publicação, pelo Instituto Estadual do Livro (RS), de *Cantando o imaginário do poeta*, partituras do espetáculo musical constituído de poemas musicados pelo Maestro Adroaldo Cauduro e apresentado no Teatro Bruno Kiefer pelo coral da Casa de Cultura Mario Quintana.  
Morre, no dia 5 de maio, aos 88 anos, em Porto Alegre, onde viveu a maior parte de sua vida. A esta cidade dedicou um de seus poemas mais conhecidos, "O mapa", transcrito em bronze na Praça da Alfândega, no centro da cidade. Nessa praça está também eternizada sua figura em bronze, na companhia do poeta Carlos Drummond de Andrade, em esculturas de Francisco Stockinger.