

**CONSCIÊNCIA E INSPIRAÇÃO COMO POSSIBILIDADES POÉTICAS EM MARIO
QUINTANA**

Tânia Winch Lisbôa¹

RESUMO

Criação poética é trabalho racional ou inspiração divina? Encontrar a resposta para esse questionamento é a mola propulsora deste estudo. Buscando respondê-la, desenvolvemos um texto que aborda o fazer poético, considerando tanto a perspectiva do abandono à inspiração quanto da produção consciente e do trabalho rigoroso do poeta. Para dar sustentação às duas linhas de pensamento, privilegiamos como referencial teórico, textos de Platão, Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Hugo Friedrich, Octavio Paz e Jorge Larrosa. Além do estudo teórico, o texto focaliza a produção literária de Mario Quintana, tomando como objeto de análise poemas do autor. Sem perder de vista as questões relacionadas à inspiração e à construção artística consciente, procuramos identificar como, nos textos analisados, se processa o fazer poético. Visando iluminar o ato de criação em Quintana, investigamos como inspiração e técnica se mesclam ao transformar a vida em matéria poética e nos permitem constatar que é possível aliar liberdade poética e consciência artística, tanto em termos estéticos quanto temáticos.

Palavras-chave: Poeta artífice. Poeta inspirado. Criação poética. Mario Quintana.

INTRODUÇÃO

É freqüente, ao abordarmos a produção literária de determinado poeta, nos questionarmos sobre que força motriz o teria levado a produzir este ou aquele poema. Seria inspiração divina? Necessidade de denúncia? Contexto social? Angústias e vivências pessoais? Construção artística? Afinal, criação poética é trabalho racional ou inspiração divina?

Responder a esses questionamentos de forma abrangente e segura é bastante delicado, porque cada poeta tem suas motivações individuais para o ato de produzir literatura.

Por outro lado, esses poetas também estão inclusos em determinado contexto literário, em um estilo de seu tempo, o que influencia, mas não determina o fazer poético, isto por que

O estilo é o ponto de partida de todo projeto criador, por isso mesmo, todo artista aspira transcender esse estilo comum ou histórico. Quando um poeta adquire um estilo, uma maneira, deixa de ser poeta e se converte em construtor de artefatos. (PAZ, 1982, p.20)

Quando o poeta transcende este estilo comum ao seu tempo, ele automaticamente atinge a essência do fazer poético, tornando-se único. Para que isso aconteça, a pluralidade significativa de cada palavra, em determinada circunstância, deve ser libertada das amarras impostas por seu uso cotidiano e pelas formalidades pré-determinadas pelo texto em prosa, no qual “o ritmo e seu incessante ir e vir cedem lugar à marcha do pensamento” (PAZ, 1982, p. 83). Essa libertação da palavra ocorre no texto poético quando ela

mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. O prosador aprisiona-a. (PAZ, 1982, p. 26)

É necessário buscarmos no texto poético a originalidade intrínseca de cada palavra, a mágica descoberta de seus sentidos, até alcançarmos a profundidade de significados que resultam na emoção propiciada pela poesia, contudo o trabalho artístico do poeta, a construção elaborada das imagens, dos sons, do ritmo e mesmo da forma também são fundamentais para que o texto poético alcance a poesia e faça com que o leitor sintam-se co-autor desses versos. Paz (1982), nesse sentido, reforça que a interação entre poema e leitor é determinante, quando diz haver

uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético. (p.30)

Provavelmente é da combinação da inspiração criadora do autor, aliada à técnica que resultam as maiores e mais significativas manifestações poéticas. A poesia encontrada em cada poema é única, assim como a sua leitura, mas ela advém do trabalho, do esforço poético. A ideia, a “iluminação”, pode vir ao acaso, mas para que se transforme em poema é necessário o trabalho com as palavras, aliado à sensibilidade do poeta, situação que pode ser sintetizada através de um diálogo entre o pintor Degas e Mallarmé, em um momento no qual Degas se referia a dificuldade em concretizar as idéias em poemas: “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem versos. É com *palavras*” (VALÉRY, 1999, p. 200).

Este texto tem como propósito mostrar que a inspiração e a liberdade do fazer poético são essenciais, mas isso não significa dizer que o trabalho artístico pensado não seja necessário para a produção poética. Ideias e imagens inspiradas nada seriam sem o trabalho consciencioso da palavra desempenhado pelo poeta, para que então a concretude do texto poético seja viável. É nesse sentido que tomaremos alguns poemas de Mario Quintana como objeto de estudo.

1 CRIAÇÃO POÉTICA: TRABALHO RACIONAL OU INSPIRAÇÃO DIVINA?

Considerações acerca da criação poética remetem a quase quatro séculos a.C. quando o tema é discutido em *Íon*, de Platão, cuja redação do diálogo data da primeira década do século IV a. C., segundo Jabouille (1988). *Íon* reproduz um diálogo atribuído a Sócrates e ao rapsodo Íon, diálogo no qual aparecem significativos questionamentos quanto ao fato da criação poética ser trabalho artístico ou inspiração.

Victor Jabouille (1988), tradutor de *Íon*, na introdução da referida obra, afirma que a criação poética, conforme Platão, não chega a ser uma forma de saber, mas uma inspiração divina, ou seja, o poeta

é possuído por uma força divina, um entusiasmo que supõe a perda momentânea da actividade racional. [...] Sócrates concluíra que a criação dos poetas não se devia a uma forma de saber, mas sim a um dom que é de inspiração divina.[...] O poeta, possuído, é inspirado pela divindade para compor num domínio específico. (p.17)

A partir do momento em que aceitamos o fazer poético como inspiração divina, como abandono completo à subjetividade apenas receptora, negamos o trabalho artístico de criação como sendo verdadeiramente poético, situação essa muito difícil de ser comprovada, porque no entender de Paz (1982)

A voz do poeta é e não é sua. Como se chama, quem é esse que interrompe meu discurso e me obriga a dizer coisas que eu não pretendia dizer? Alguns o chamam de demônio, musa espírito, gênio; outros o dizem trabalho, acaso, inconsciente, razão. Uns afirmam que a poesia vem do exterior; outros que o poeta se basta a si mesmo. Uns e outros, porém, veem-se obrigados a admitir exceções. E essas exceções são de tal modo frequentes que somente mesmo por preguiça podem ser chamadas assim. (p. 191-192)

Além disso, o mesmo crítico menciona também que

nem todo poema - ou, para sermos exatos, nem toda obra construída sob as leis da métrica - contém poesia. No entanto, essas obras métricas são verdadeiros poemas ou artefatos

artísticos, didáticos ou retóricos? Um soneto não é um poema mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas – foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. (PAZ, 1982, p. 16)

A noção de poeta plenamente inspirado, preconizada por Platão, não é partilhada por todos, já que boa parte dos poetas credita fundamental importância ao trabalho poético, ou seja, análise e reflexão sobre as ideias, as imagens, os sons, o vocabulário, o ritmo, as construções metafóricas... É evidente que, para que o poema seja “tocado pela poesia”, o mesmo requer forte reflexão a partir da sensibilidade individual do poeta, isso porque “o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se ergue e se revela plenamente.” (PAZ, 1982, p.17), o que explicaria a criação de tantos poemas sobre o mesmo tema e ao mesmo tempo tão distintos, tão únicos.

Isso ocorre porque a criação poética remete a uma pluralidade de sentidos de um mesmo vocábulo, para a experimentação de imagens, de ritmos, de sons. Todas essas combinações requerem conhecimento e o trabalho dedicado do poeta, que passa a ser encarado como um artesão delicado e sensível. Um artífice.

Esse artífice deve ser capaz de romper a barreira do óbvio, do literal e do real para criar imagens poéticas, para colocar poesia em sua criação artística. São essas imagens as responsáveis por “dizer” o que as palavras não dizem, por possibilitarem a fuga do lugar comum do texto em prosa, no qual a palavra “é”, para um espaço privilegiado onde a palavra “pode ser”.

Essa relação entre palavra e poesia é, de certa maneira, contraditória, isso porque, na visão de Paz (1982)

A experiência poética é irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. [...] O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. (p.136)

É essa irredutibilidade da experiência poética à palavra que determina o grau de perspicácia do poeta por ocasião da criação poética, porque o artífice deve ser capaz de, mesmo frente à obscuridade natural das palavras, usar a sua capacidade de construtor para torná-las luminosas e cristalinas, ainda que multifacetadas.

Além do trabalho específico com a palavra, o poeta artífice tem o cuidado de não atribuir um tom exclusivamente pessoal, um mostrar-se como homem; ao contrário, busca uma espécie de “eu coletivo”. É pertinente, nesse caso, mencionar o poeta francês Baudelaire que, apesar de escrever a partir do “eu”, tem esse “eu” relacionado a questões bem mais amplas

Quase todas as poesias de *Les Fleurs du Mal* falam a partir do eu. Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para seu eu empírico. Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. Esta pesa sobre ele como excomunhão. Baudelaire disse, com bastante freqüência, que seu sofrimento não era apenas seu. (FRIEDRICH, 1991, p. 37-38)

Ainda em relação a Baudelaire cabe frisar que ele conseguiu associar em sua produção poética como artífice, não só o artefato – o poema – mas também a insensatez da poesia, ainda que tenha cumprido

o propósito de não se entregar à “embriaguez do coração”. Esta pode comparecer na poesia, mas não se trata de poesia propriamente dita, e sim de mero material poético. O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua. (FRIEDRICH, 1991, p.39)

Entretanto, se pensarmos o fazer poético como trabalho engenhoso, como arquitetura, o grande representante dos poetas artífices parece ser Edgar Allan Poe. Tomando como exemplo seu poema “O corvo”, nos surpreendemos quando o próprio poeta descreve passo a passo todos os pensamentos, todos os caminhos

percorridos até alcançar o seu objetivo, como se fosse um engenheiro descrevendo um intrincado projeto de construção

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático. (POE, 1985, p.103)

O poeta vai muito além disso quando põe por terra a concepção de poetas inspirados, daqueles que dizem compor

por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; positivamente estremeceariam ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de idéias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis. (POE, 1985, p.102)

Poe enfatiza também que até a impressão ou o efeito que o poema poderá ocasionar ao leitor deve ser pensado antes, considerando o objetivo a ser alcançado pelo poeta, ainda que admita que atingir um objetivo predeterminado seja mais fácil na prosa do que através do texto poético.

Parece-nos ainda adequado lembrarmos do poeta Rainer Maria Rilke que desenvolveu sua obra poética portando-se inicialmente como um poeta inspirado, completamente abandonado à inspiração divina, em sua fase simbolista e após, por influência de Baudelaire, do escultor Rodin e dos pintores Van Gogh e Cézanne, passou a encarar o fazer poético como um trabalho, afastando-se dos

postulados estéticos pós-românticos que atravessavam sua obra anterior (sobretudo o subjetivismo, o sentimentalismo e o abandono à inspiração) e iniciasse uma etapa poética marcada pela observação rigorosa, a despersonalização frente ao objeto contemplado e a disciplina formal. (LARROSA, 2004, p.98)

Muitos outros aspectos poderiam ainda ser enfocados, mas acreditamos que essa síntese no que tange à produção poética inspirada, bem como àquela advinda do trabalho consciente e rigoroso do poeta, possam favorecer o entendimento do fazer poético, seja ele aparentemente espontâneo, quase autobiográfico ou resultado de um trabalho artístico permeado tanto pela inspiração quanto pela técnica aprimorada, isso por que, retomando Paz (1982)

O ato de escrever poemas se oferece a nossos olhos como um nó de forças contrárias, no qual nossa voz e a outra voz se enlaçam e se confundem. As fronteiras se extinguem: nosso discorrer se transforma insensivelmente em algo que não podemos dominar totalmente; e nosso eu cede lugar a um pronome inominado, que não é inteiramente um tu ou um ele. Nessa ambiguidade consiste o mistério da inspiração. Mistério ou problema? Ambas as coisas [...] essa conversão do mistério da inspiração em problema psicológico é a raiz de nossa impossibilidade de compreender corretamente em que consiste a criação poética. (p. 194)

2 MARIO QUINTANA: TÉCNICA E INSPIRAÇÃO

Retomando o questionamento inicial deste texto, voltamos à pergunta: criação poética é trabalho racional ou inspiração divina? Para tentar respondê-la poderíamos analisar poemas de Manuel Bandeira, que se autodenomina como poeta inspirado em *Itinerário de Pasárgada*², ou de João Cabral de Melo Neto, assumidamente um poeta artífice, no entanto preferimos abordar alguns poemas de Mario Quintana, poeta que parece, assim como Baudelaire, ter uma “disciplina espiritual e a clareza de sua consciência artística” (FRIEDRICH, 1991, p.36).

Falar em consciência artística, não significa dizer que Quintana não tenha feito uso da liberdade própria da poesia, tanto em termos estéticos quanto temáticos, já que o “poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem.” (PAZ, 1982, p. 17). Além disso, subjetividade e humor também fazem parte da produção poética do autor.

Durante muito tempo ficamos “vendo” (mas não lendo!) a poesia de Quintana, como simples, como fácil, como reprodução do cotidiano e das ruas de Porto Alegre. Para alcançarmos o valor poético da Quintana e sairmos do “injustiçado maior poeta gaúcho” é urgente que paremos de citá-lo e o leiamos profundamente, pois sua produção exige

uma nova atenção, talvez um novo tipo de atenção, dirigida à objetividade dos seus poemas, sem jamais esquecer que essa objetividade é impregnada de subjetividade. Podemos projetar no poeta o nosso entorno intelectual e emocional, contanto que não o supervalorizemos. A linguagem permanece, nós passamos. (TREVISAN, 2006, p. 9)

Muitas vezes é o próprio poeta que confunde o leitor, fazendo parecer que sua poesia é inspiração divina, não é trabalho dedicado. Quintana, por vezes, faz isso quando sugere faltar-lhe inspiração:

O POEMA

Uma formiguinha atravessa, em diagonal, a página ainda em branco. Mas ele, aquela noite, não escreveu nada. Para quê? Se por ali já haviam passado o frêmito e o mistério da vida....(QUINTANA, 2006, p. 171)

“O poema” é um texto em prosa, mas nem por isso menos poético, que sugere não ter ocorrido ao poeta uma idéia sequer, entretanto a imagem da formiguinha cruzando o papel já basta para impregná-lo de poesia. Além disso, a pergunta – *Para quê?* – já seria suficiente para quebrar a idéia de falta de inspiração.

Em 1940, Quintana lança seu primeiro livro, *A rua dos cataventos*, um livro de sonetos. Não é necessário dizermos que lançar um livro de sonetos menos de duas décadas após a Semana de arte Moderna (1922), pareceria um retrocesso aos leitores e crítica literária da época, entretanto, sabemos que

foi não só um ato de coragem ou rebeldia contra a poética vigente: foi a certeza de que se não reunisse no primeiro livro, possivelmente não mais os publicaria. Além disso, sabia Quintana que seus sonetos eram peculiares e não se submetiam a padrões rígidos de uso. (CARVALHAL, p. 14, 2006)

Se Quintana teve a perspicácia de perceber que o momento propício para a publicação de *A rua dos cataventos* era aquele, teve também o cuidado de, já a partir do primeiro soneto (soneto I) desse livro, deixar pistas de que tinha consciência de seu fazer poético, quando assume seu trabalho como diurno, como simultâneo ao sol, horário costumeiro da jornada diária da maioria dos trabalhadores:

Escrevo diante da janela aberta.

Minha caneta é cor das venezianas:

Verde!... E que leves, lindas filigranas

Desenha o sol na página deserta!

[...]

Jogos de luz dançando na folhagem!

Do que eu ia escrever até me esqueço...

Pra que pensar? Também sou da paisagem... (p.85)

O poeta demonstra seu comprometimento quando estabelece o local (“Escrevo diante da janela aberta.”) e o instrumento de seu trabalho (“Minha caneta é cor das venezianas”), e mais adiante quando assume que esqueceu o que iria escrever (“Do que eu ia escrever até me esqueço...”), deixa transparecer que a escrita, o poema, é o resultado de seu trabalho.

Ainda em referência à consciência do fazer poético artesanal de Quintana em *A rua dos cataventos*, Tânia Franco Carvalhal (2006), escreve: “A reflexão sobre a poesia, sobre sua natureza e seu fazer, está presente desde o primeiro livro, *A rua dos cataventos*, de 1940. Ali ele já se auto-retrata como ‘carpinteiro’ e como um ‘operário triste’ (soneto VI)” (p.14), como podemos verificar no soneto a seguir transcrito:

VI

*Na minha rua há um menininho doente.
Enquanto os outros partem para a escola,
Junto à janela, sonhadamente,
Ele ouve o sapateiro bater sola.*

*Ouve também o carpinteiro, em frente,
Que uma canção napolitana engrola.
E pouco a pouco, gradativamente,
O sofrimento que ele tem se evola....*

*Mas nesta rua há um operário triste:
Não canta nada na manhã sonora
E o menino nem sonha que ele existe.*

*Ele trabalha silenciosamente...
E está compondo este soneto agora,
Pra alminha boa do menino doente... (p.90)*

Também em relação à produção de sonetos, na obra *A cor do invisível*, de 1989, o poeta joga com a forma do soneto, no que diz respeito ao número de versos e estrofes e uso da rima, no poema a seguir:

SONETO SEGREDADO POR UMA FRINCHA

QUEM

TE

VÊ

BEM,

SEM

QUE

DÊ

NEM

UM

AI

- PUM!

CAI...

AH!

AH! (p.872)

Além de criar uma imagem poética através da disposição dos versos de forma lúdica e bem humorada, Quintana já prepara o leitor através do título, numa clara demonstração de seu trabalho com a palavra. O uso de versos formados por apenas uma palavra cada um e a escolha de palavras constituídas de duas ou três letras dão a dimensão visual de uma “frincha”, de uma pequena fresta por onde é possível “ver, sem ser visto”, participar da intimidade do outro, e isso tudo sem perder de vista o trabalho textual, a sensibilidade e o humor.

Ao lermos as diversas obras produzidas, ao longo dos anos, por Quintana “é possível identificar vários poemas que tratam da figura do poeta, outros que convertem em tema o próprio poema e ainda outros que, ao pensarmos a poesia, iluminam sua função.” (CARVALHAL, 2006, p. 14).

Muitos são os poemas que corroboram o comentário de Carvalhal, ou que falam da matéria poética, como “Canção azul”, em *Canções*; “O poema”, em *Sapato florido*; os dois textos intitulados “O poema” em *O aprendiz de feiticeiro* e tantos outros que poderíamos aqui enumerar, entretanto poucos textos são tão contundentes em assumir o fazer poético, negando a possibilidade de inspiração

divina, de poeta inspirado quanto “O recurso”, em *Sapato florido*, publicado em 1948, como podemos observar no fragmento a seguir

Sempre que o Poeta vai falar, Nosso Senhor desliga o telefone. Alô? Impossível comunicação direta. (p.185)

É pertinente também notar a preocupação do poeta na escolha da palavra mais adequada no que diz respeito à criação do ritmo e de imagens poéticas. Muitas vezes é através do uso de anáforas e repetições que se estabelece um efeito sonoro desejado e que torna possível um sentido que ultrapassa a significação real da palavra. É esse “ultrapassar” os limites usuais da palavra o responsável pelo caráter realmente poético do texto, é nele que reside a poesia. O uso desses recursos acrescido das imagens parece fundamental no poema a seguir.

CANÇÃO DE NUVEM E VENTO

*Medo da nuvem
Medo Medo
Medo da nuvem que vai crescendo
Que vai se abrindo
Que não se sabe
O que vai saindo
Medo da nuvem Nuvem Nuvem
Medo do vento
Medo Medo
Medo do vento que vai ventando
Que vai falando
Que não se sabe
O que vai dizendo
Medo do vento Vento Vento*

Medo do gesto
Mudo
Medo da fala
Surda
Que vai movendo
Que vai dizendo
Que não se sabe...
Que bem se sabe
Que tudo é nuvem que tudo é vento
Nuvem e vento Vento Vento (p.135)

Ainda em relação ao poema “Canção de nuvem e vento”, notamos que a partir do décimo verso, o vocábulo “vento” assume um caráter metafórico, envolvendo tudo ao seu redor, amplia sua força; deixa de ser o “vento”, para ser, quem sabe, “a ventania” do cotidiano, da sociedade muda e surda que envolve o poeta, que envolve o leitor.

É o próprio Quintana quem atribui ao poema o caráter de “estranha máscara” (*O poema*, p.860), e nos faz crer que seus poemas não dizem apenas o que parecem dizer, isto é, estão impregnados de subjetividade ativada pela participação do leitor, como em:

EXEGESE

- *Mas que quer dizer esse poema? – perguntou-me alarmada a boa senhora.*
- *E o que quer dizer uma nuvem? Retruquei triunfante.*
- *Uma nuvem? Diz ela. – Umás vezes quer dizer chuva, outras vezes bom tempo... (p. 175)*

É essa poesia que deve ser buscada nos versos de Mario Quintana. A poesia do cotidiano, não a poesia ingênua e inspirada como alguns atribuem a ele, mas a poesia trabalhada pelas mãos de um eficiente artífice, cujo cuidado com as palavras

era, no dizer do próprio Quintana, o mesmo de sua experiência como prático de farmácia. Uma poesia invadida pelas raízes profundas da reflexão acerca da existência humana ainda que algumas vezes mascarada pela simplicidade, pela ironia ou pelo humor, como em:

O ASSUNTO

E nunca me pergunte o assunto de um poema: um poema sempre fala de outra coisa. (p.260)

Quintana, ao falar das coisas cotidianas com aparente simplicidade e doçura, faz uso do humor, o qual, segundo Paz (1992), “é uma das maiores armas da poesia.” (p.48), e desta forma abordou a hipocrisia e a ignorância sociais, sem que a sociedade percebesse. Isso fez com que alguns leitores criassem dele uma imagem cândida, embora sua produção fosse extremamente crítica.

Somado a isso, quem busca na poesia de Quintana, uma produção autobiográfica, quem procura o homem poeta decepciona-se, porque ele se considera matéria poética, e como tal, passa também a ser objeto de humor, até quando parece autobiográfico:

MOTIVAÇÕES

Quando eu, guri, comecei a fumar, foi para bancar o homenzinho. Mas que adiantou? Agora cigarro é vício de mulher... (p.784)

Outra questão que endossa o fazer poético de Quintana, como trabalho artístico é a presença forte da intertextualidade ao longo de sua produção poética, seja essa intertextualidade decorrente do uso de expressões retiradas de poemas conhecidos, ou referências diretas e indiretas aos títulos ou a seus autores. Essa intertextualidade, muitas vezes, dificulta a leitura dos poemas porque requer do leitor um conhecimento maior da tradição literária como em:

TRÊS POEMAS QUE ME ROUBARAM

Lá pelas tantas menos de um quarto eu suspirei num poema:

“Vontade de escrever Sagesse de Verlaine...”

*Mas o que eu tenho vontade mesmo
é de haver escrito a Pedra no Meio do Caminho
a Balada & Canha, a Estrela da Manhã,
se*

*- ó musa infiel,
não te houvessem possuído antes
Carlos, Augusto e Manuel... (p.614)*

Em relação à intertextualidade da poesia de Quintana com a tradição poderíamos citar outros poemas, contudo queremos lembrar que o poeta também busca essa intertextualidade através de conhecimentos populares como títulos de filmes e personagens do universo da televisão:

A MULHER BIÔNICA

Para Lindsay Wagner

*Eu quero uma mulher biônica
Que me ame como uma suspirosa máquina
Do mais intenso amor.
Uma mulher que quase me mate...
Mas me livre de todos os ataques
Eu quero, eu quero uma mulher biônica
Para que eu possa, a qualquer momento,
Desparafusá-la... (p.863)*

Muitas coisas têm sido ditas e escritas sobre a poesia de Quintana, mas ainda há muito a ser desvendado nas mais de mil páginas de sua *Poesia completa*, de seu trabalho com a matéria poética, onde “inconsciente e consciente, produzem um oásis sonoro de emoção, inteligência, humor e doçura.” (TREVISAN, 2006, p. 54-55).

Cabe aqui reiterarmos a ideia de Trevisan no que diz respeito a consciente e inconsciente integrados no processo de criação de Quintana, tendo em vista que o próprio poeta, em entrevista concedida a Paulo Ribeiro em 1985, revela que seu processo de criação “vem a qualquer momento, como um relâmpago. O problema é fixar o relâmpago. Aí vem a luta do poeta com as palavras, até que estas expressem o que ele queira dizer. No fundo, a poesia é isto: a eternização do momento” (Zero Hora, 06 de maio de 2006), definindo assim a importância tanto da inspiração quanto do trabalho racional no fazer poético de Quintana.

Para finalizarmos, não poderíamos deixar de dizer, que o sentido atemporal de sua poesia reforça ainda mais sua universalidade como poeta e nos remete para uma poesia centrada na existência da vida cotidiana, na qual tempo e espaço parecem pouco significativos. A grandeza de Quintana está em aliar técnica e inspiração, transformando a vida em matéria poética, sintetizando a existência humana e nos obrigando a refletirmos sobre a efemeridade da vida e sobre nossa condição de mortais:

SEISCENTOS E SESSENTA E SEIS

A vida é uns deveres que nós trouxemos para fazer em casa.

Quando se vê, já são 6 horas: há tempo...

Quando se vê, já é 6ª feira...

Quando se vê, passaram 60 anos...

Agora, é tarde demais para ser reprovado...

E se me dessem – um dia – uma outra oportunidade,

Eu nem olhava o relógio

Seguia sempre, sempre em frente...

E iria jogando pelo caminho a casca dourada e inútil das

horas. (p.479)

AWARENESS AND INSPIRATION AS POETICAL POSSIBILITIES IN MARIO QUINTANA

ABSTRACT

Is poetical creation rational work or divine inspiration? Finding this answer is the driving force of this study. A textual development is carried out broaching the poetic making as an attempt to answer this question, considering the perspective of abandonment to inspiration as well as awareness production and strict work of the poet. In order to give support to the two lines of thought, the texts of Platão, Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Hugo Friedrich, Octavio Paz, and Jorge Larrosa were used in the theoretical reference. Apart from the theoretical study, the text focuses on the literary production of Mario Quintana, therefore having his poems as the objective of analysis. Without disregarding matters related to inspiration and the artistic awareness construction, we tried to identify in the analyzed reading texts how the poetic making is processed. Aiming at illuminating the creation act in Quintana, the way inspiration and technique are intertwined and transform life in poetic material, allowing us to state that it's possible to link poetical liberty and artistic awareness, was investigated, in esthetic and thematic terms.

Keywords: Artifice poet. Inspired poet. Poetical creation. Mario Quintana.

NOTAS

¹ Mestranda em Letras pela PPGL UNISC. Bolsista BIPSS.

² Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude e me deixar aliviado de minhas angústias. Longe de me sentir humilhado, rejubilava, como se de repente me tivessem posto em estado de graça. (BANDEIRA, p. 302, 1997)

REFERÊNCIAS

CARVALHAL, Tania Franco. Itinerário de Mario Quintana. In: _____QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: _____ *Seleta de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F.da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

JABOUILLE, Victor. Introdução. In: PLATÃO. *Íon*. 2. ed. Lisboa: Inquérito, 1988.

LARROSA, Jorge. Leitura e metamorfose. In: _____. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascarados*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes, Milton Amado. Organização, revisão e notas de Carmem Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

RIBEIRO, Paulo. O eterno momento. *Zero Hora*, Porto Alegre, 06 mai. 2006. Cultura, p. 2.

TREVISAN, Armindo. *Mario Quintana desconhecido*. Porto Alegre: Brejo, 2006.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.