



**UFC**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADE**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**TATIANA VIEIRA DE LIMA**

**MARIO QUINTANA: A (RE)INVENÇÃO LÍRICA DA INFÂNCIA**

**FORTALEZA**

**2016**

TATIANA VIEIRA DE LIMA

MARIO QUINTANA: A (RE)INVENÇÃO LÍRICA DA INFÂNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- L711m Lima, Tatiana.  
Mario Quintana: a (re) invenção lírica da infância / Tatiana Lima. – 2016.  
86 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2016.  
Orientação: Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho.
1. Poesia. 2. Infância. 3. Imaginário poético. I. Título.

CDD 400

---

TATIANA VIEIRA DE LIMA

MARIO QUINTANA: A REINVENÇÃO LÍRICA DA INFÂNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: \_\_/\_\_/\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Suene Honorato de Jesus  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Dra. Socorro Edite Oliveira Acioli Martins

Ao Gustavo, meu menino impossível.

## AGRADECIMENTOS

Gratidão a Deus.

A meu pai, Luiz e minha mãe, Lúcia, sou grata pelo amor, carinho e apoio incondicional em todas os momentos de minha existência, inclusive durante a realização deste estudo.

A Tacyanna e Tayanna, minhas irmãs, pelo carinho e pelo companheirismo de todos os dias, por acreditarem que este trabalho seria possível mesmo quando a tarefa se apresentava árdua.

A meu irmão, Alexandre, pelo afeto.

A Sandra pela dedicação, alegria e pelo café de todas as tardes.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Fernanda Coutinho pela sua valiosa orientação em todo o processo de construção deste trabalho, pela paciência e compreensão que dedicou a mim entendendo minhas necessidades enquanto pesquisadora.

Aos professores(as) do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e aos funcionários (as), especialmente ao Vitor por ser tão atencioso, sempre.

Ao prof. Dr. Marcelo Magalhães pela leitura e pelas contribuições pertinentes para o aperfeiçoamento deste trabalho durante o exame de qualificação.

À prof. Dra. Suene Honorato e à Dra. Socorro Acioli pela gentileza em ler este estudo e por suas enriquecedoras sugestões a fim de aprimorá-lo com seus conhecimentos.

Ao prof. Miguel Leocádio por apresentar Mario Quintana, há alguns anos.

Aos colegas da turma de mestrado, especialmente, a Amanda e a Carol pelas tardes alegres.

A meus amigos e minhas amigas, irmãos que pude escolher: Bergue, Domingos, Walisson, Marlúcia, Margarida e Kilvia pelas conversas durante o processo de construção deste estudo, pelas palavras de motivação e encorajamento quando as forças estavam escassas, mas principalmente pelos laços de amizade.

Ao Núcleo Gestor da E. E. M. Almir Pinto/SEDUC pela disponibilidade e pelo financiamento desta pesquisa.

E a criança tão humana que é divina  
É esta minha quotidiana vida de poeta,  
E é porque ele anda sempre comigo que  
eu sou poeta sempre,  
E que o meu mínimo olhar  
Me enche de sensação,  
E o mais pequeno som, seja do que for,  
Parece falar comigo.

A Criança Nova que habita onde vivo  
Dá-me uma mão a mim  
E a outra a tudo que existe  
E assim vamos os três pelo caminho que  
houver,  
Saltando e cantando e rindo  
E gozando o nosso segredo comum  
Que é o de saber por toda a parte  
Que não há mistério no mundo  
E que tudo vale a pena.

(Alberto Caeiro)

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo observar os modos pelos quais o imaginário infantil é representado na poesia do escritor sul-rio-grandense Mario Quintana (1906-1994). Busca-se compreender de que maneira se dá essa relação entre infância e poesia, criança e poeta, a partir da leitura das obras iniciais desse poeta: *A rua dos cataventos* (1940) e *Canções* (1946), além disso, compõem o *corpus* dessa pesquisa as obras constituídas por poemas em prosa: *Sapato florido* (1948), *Caderno H* (1973), *A vaca e o hipogrifo* (1977), *Da preguiça como método de trabalho* (1987) e *Porta giratória* (1988). A partir desse *corpus* propõe-se estabelecer uma discussão acerca dos sentimentos de tristeza e melancolia que envolvem a recordação da infância presente nos dois primeiros livros e que são substituídos nos livros de poemas em prosa, pela figuração de uma criança que é tida como um modelo a ser seguido pelo poeta em sua criação literária, a infância é representada não somente como uma fase cronológica da vida humana, mas como uma postura que o poeta assume diante de seu projeto literário. A fim de realizar o que se propõe, estabeleceu-se um diálogo com teóricos da literatura como Octávio Paz (1984, 2012), Michael Hamburger (2007), Wolfgang Iser (2002), Emil Staiger (1997), bem como textos que discutem a infância: Gaston Bachelard, Benjamin (1994), Marisa Lajolo (2009), Marie-José Chombart de Lauwe (1991). Entende-se, portanto, que a criança é representada na poesia quintaniana de forma a desconstruir algumas concepções idealizadas relativas a fase pueril, além do mais, entre as diversas figurações da infância nessa poesia, prevalece de maneira persistente o encontro entre as idades, que só é possível por meio do fazer literário.

**Palavras-chave:** Infância. Poesia. Imaginário.

## ABSTRACT

This paper has as objective to observe the modes in which the children's imagination is represented in the poetry of the writer sul-rio-grandense Mario Quintana (1906-1994). It is sought to understand how this relation between childhood and poetry, child and poet is given, starting from the reading of the initial works of this poet: *A rua dos cataventos* (1940) and *Canções* (1946), furthermore, composes the *corpus* of this search the works constituted for prose poems: *Sapato florido* (1948), *Caderno H* (1973), *A vaca e o hipogrifo* (1977), *Da preguiça como método de trabalho* (1987) and *Porta giratória* (1988). From this *corpus* it proposes to establish a discussion about the feelings of sadness and melancholy that involves the childhood memory present in his two first books and that are substituted in his prose poems books, by the figuration of a child that is seen as a model to be followed by the poet in his literary creation, the childhood is represented not only as a chronological phase of human life, but as a posture that the poet assumes before his literary project. In order to achieve what is proposed, it was established a dialogue with literary theorists as Octávio Paz (1984-2012), Michel Hamburger (2007), Wolfgang Iser (2002), Emil Staiger (1997), as well as texts that discuss childhood: Gaston Bachelard, Benjamin (1994) Marisa Lajolo (2009), Marie-José Chombart de Lauwe (1991). Thus it is understood that the child is represented in the quintaniana poetry in order to deconstruct some conceptions idealized in relation to the puerile phase, moreover, between the diverse figuration of childhood in this poetry, prevails persistently the meeting between the ages, that is possible only through the literary practice.

**Keywords:** Childhood. Poetry. Imaginary.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>UMA ALEGRIA PARA SEMPRE .....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>O MENINO AZUL, O HOMEM E O POETA QUINTANA.....</b>	<b>16</b>
<b>2.1</b>	<b>Um gazeador de todas as escolas poéticas.....</b>	<b>23</b>
<b>2.2</b>	<b>Reconhecimento dos quintanares.....</b>	<b>27</b>
<b>2.3</b>	<b>O eterno menino .....</b>	<b>30</b>
<b>3</b>	<b>A INFÂNCIA EM A RUA DOS CATAVENTOS E EM CANÇÕES....</b>	<b>37</b>
<b>3.1</b>	<b>Traços do Penumbrismo na poesia de Quintana .....</b>	<b>37</b>
<b>3.2.</b>	<b>Criança e o poeta no País de Trebizonda .....</b>	<b>41</b>
<b>3.3</b>	<b>A musicalidade das cantigas de roda .....</b>	<b>51</b>
<b>4.</b>	<b>O POEMA EM PROSA: UMA CONVERSA ENTRE O MENINO E O POETA.....</b>	<b>58</b>
<b>4.1.</b>	<b>Baudelaire e a gênese do poema em prosa .....</b>	<b>58</b>
<b>4.2.</b>	<b>Primeiras manifestações do poema em prosa no cenário da literatura sul-rio-grandense.....</b>	<b>60</b>
<b>4.3.</b>	<b>A singularidade dos quintanares.....</b>	<b>61</b>
<b>4.4.</b>	<b>Infância e poesia: uma poética da transgressão .....</b>	<b>63</b>
<b>5.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>81</b>
<b>6.</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>84</b>

## 1. QUINTANA: “UMA ALEGRIA PARA SEMPRE”

As coisas que não conseguem ser  
olvidadas continuam acontecendo,  
sentimo-las como da primeira vez,  
sentimo-las fora do tempo.  
(Mario Quintana)

O primeiro encontro que tive com a poesia de Mario Quintana ocorreu da forma mais espontânea e natural possível e mesmo já fazendo alguns anos que li seus poemas, a cada releitura há sempre a sensação de estar lendo-o pela primeira vez, porque a experiência de ler a poesia quintaniana se constitui para mim como uma das coisas que não podem ser olvidadas, como ele próprio sentencia em “Uma alegria para sempre”, poema que serve de abertura para esta seção. (QUINTANA, 2006, p. 621)

Havia uma busca como qualquer leitor que folheia livros de poemas, uma linguagem cujas palavras fossem inaugurais, capazes de iluminar a cor monótona da língua desgastada pelo utilitarismo cotidiano. Foi em um momento como esse, simples e gratuito que “descobrimos” Mario Quintana. Ou seria o poeta quem me descobriu? A pergunta surgiu porque mais tarde ao ler uma de suas entrevistas deparei-me com a seguinte afirmação do poeta: “Não é o leitor que descobre o poeta, mas o poeta quem descobre o leitor, e o revela a si mesmo.” (QUINTANA, 2005, p. 742) Essa sensação de revelação diante do poético, do indizível, daquilo que até poderia sentir, mas não possuía palavras para expressar, tornava-se possível naquele momento por meio do lirismo da poesia quintaniana.

Com a convicção de que o poeta é quem descobre o seu leitor, deixei-me conduzir por essa descoberta, por essa poética aventura, e assim segui os seus rastros, a sua indicação. A princípio, eram leituras e releituras desinteressadas e gratuitas, cujo único fim era o puro deleite, o que nos faz lembrar Daniel Pennac quando diz que “A gratuidade, que é a única moeda da arte.” (PENNAC, 1993, 34).

Paralelamente a essas leituras gratuitas, fui levada pela curiosidade em sondar mais de perto a poesia de Quintana e pude realizar o primeiro trabalho acadêmico sobre essa obra; tratava-se de uma monografia de Especialização em Literatura e Formação do Leitor. Finalizada essa fase de minha trajetória acadêmica, persistia o desejo e a curiosidade sobre quem era esse poeta, o que diziam sobre ele ou sobre sua obra e, ainda, surgiu uma nova pergunta: como a infância é representada em sua poética, uma vez que

percebi que essa temática se fazia bastante presente em seu trabalho de criação artística. Esses questionamentos conduziram-me ao segundo passo nesse percurso pela poesia de Mario Quintana que consiste no trabalho que aqui apresento.

Assim, a pergunta central que guiará este percurso interpretativo consiste em compreender o seguinte: Até que ponto e em que medida a infância é realmente relevante para o projeto poético de Mario Quintana?

Em busca de possíveis respostas para esse questionamento foram realizadas leituras da obra completa do poeta de Alegrete o que permitiu apontar algumas hipóteses que podem ou não ser confirmadas ao longo dessa pesquisa. A primeira é a de que a infância tem uma presença ponderável nessa poética, existindo assim, uma variação de feições quanto ao tratamento oferecido a esse tema; a segunda consiste em que as duas primeiras obras: *A rua dos cataventos* (1940) e *Canções* (1946), livros em que prevalece o uso da forma fixa do verso, a temática da infância está, de um modo geral, associada a um sentimento de nostalgia, de melancolia advindo pelo tom de recordação desse tempo. A terceira hipótese é que a partir de *Sapato florido* (1948), primeiro livro de poemas em prosa de Mario Quintana, há uma mudança de configuração dos modos de representar a criança. O aspecto nostálgico das lembranças presentes nos primeiros livros é substituído por uma imagem lúdica, evidenciando-se um caráter inventivo e ficcional acerca da infância. A última hipótese consiste em verificar se, a partir dos livros de poemas em prosa, essa mudança de concepção dá margem ao estabelecimento de uma poética da infância, que poderá estar associada a algumas características bastante específicas do poema em prosa, como o caráter metalinguístico, e a liberdade formal.

Portanto, os livros que constituirão o corpus deste trabalho são os seguintes: *A rua dos cataventos* (1940); *Canções* (1946); *Sapato florido* (1948) *Caderno H* (1973); *A vaca e o hipogrifo* (1977); *Da preguiça como método de trabalho* (1987); e *Porta giratória* (1988).

Dessa maneira, busca-se por meio dessa pesquisa, compreender os modos pelos quais se dá a representação da infância nessa obra; estabelecer uma abordagem comparativa entre as obras iniciais do poeta e aquelas constituídas por poemas em prosa, a partir de *Sapato florido*; mostrar que a infância em alguns poemas, vista sob o enfoque da nostalgia e da melancolia dos primeiros livros é substituída em seus livros de poemas em prosa, principalmente, os metapoemas, por uma poética da infância; entender a imagem lúdica e peralta da personagem Lili como uma metáfora da inventividade infantil e da construção poética na lírica quintaniana.

A fim de observar como se dá a presença da temática da infância na poesia aqui em estudo, será realizada a leitura de algumas referências teóricas que compõem a fortuna crítica do poeta.

*A literatura no Rio Grande do Sul* (1980) de Regina Zilberman, uma das estudiosas pioneiras sobre o tema da infância na poesia de Quintana, que afirma em um dos capítulos “O modernismo e a poesia de Mario Quintana” que a valorização da infância nessa poesia é “...acompanhada de um desejo de regressão à condição pueril, desarticulada de uma consciência do presente e da atualidade, já que é esta que o faz infeliz na sua materialidade.” (ZILBERMAN, p. 58, 1980).

Mais tarde, Tânia Franco Carvalhal em prefácio a *Poesia completa* de Mario Quintana, ao buscar esboçar um retrato do escritor a partir de sua poesia, considera que em suas primeiras obras, principalmente *A rua dos cataventos*, um desses retratos é do “pobre menino [...] que envelheceu, um dia de repente” (CARVALHAL in QUINTANA, 2005, p. 18), afirmando, ainda, que nessa obra de estreia, o poeta adota mais uma postura de observador da realidade do que de participante dela e por isso, busca entre outros mundos, o mundo da infância como paraíso eleito e a construção do País de Trebizonda, para onde se refugia entre os loucos, os mortos e as crianças, chegando a comparar tal espaço imaginário à Pasárgada de Bandeira.

Ideias semelhantes, encontramos também em *A memória lírica de Mario Quintana* (2006) de Solange Fiúza Yokozawa, ao falar sobre a primeira obra do escritor:

“Ao conflito entre o poeta e o contexto social, soma-se aquele entre o poeta e o tempo presente. O artista não está desafinado apenas com os valores burgueses, mas com o tempo coevo, porque este, assinalado pela desesperança, substituiu o tempo mágico e alegre da infância.” (YOKOZAWA, p. 135, 2006)

A negação da passagem do tempo e a valorização da infância apontada pelos trabalhos mencionados anteriormente, como um tempo privilegiado em detrimento do tempo presente que é sempre apresentado como insatisfatório é objeto de estudo da dissertação de mestrado *O regime diurno da imagem poética de Mario Quintana* (1998), de Ana Beatriz Cabral; a dissertação *Uma leitura do espaço da casa na obra de Mario Quintana: um convite ao devaneio* (2007) de Nedli Magalhães Valmorbidia configura-se como um trabalho que ao visitar o universo das casas, compreende-as como espaços de reinvenção do passado e assim da infância; outro trabalho de mestrado: *Ser “livre e liberto como uma asa”*: *Cronos e a imaginação aérea na poesia de Mario Quintana* (2011), de Taiane Porto Basgalupp, ao visitar a temática da dualidade do tempo nessa

poesia, nota que se nas primeiras obras há uma apreciação do passado, da infância como uma forma de negar o presente, a partir de *Apontamentos de história sobrenatural* (1976), a idealização da infância é substituída por uma preocupação com a passagem do tempo.

Já a dissertação *Mario Quintana: A (re) construção lírica do mundo* (2008) de Paulo Henrique da Silva Santos, aborda a infância nessa poética como uma das configurações da criação imaginária, sinalizando para a dedicação do poeta voltada ao público infantil, e também ressalta que a linguagem poética é regida pelo lúdico, o que possibilita um entrelace entre imaginação e a memória.

O artigo “A criança em Mario Quintana” de Sérgio Alves Peixoto, publicado na *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, procura examinar essa linguagem poética que é influenciada pela imaginação, presente tanto no universo poético, como no mundo da criança.

*Na esquina do tempo: 100 anos com Mario Quintana* (2006), coletânea organizada por João Claudio Arendt e Cinara Pavani, podemos consultar três ensaios que abordam a temática da infância na poesia ora em estudo: “Mario Quintana: um poeta também para crianças” de Cecil Jeanine Albert Zinani; “Poesia e infância: “Lá toda vida pode morar!” trabalho de Flávia Brochetto Ramos e “O lugar da infância na poesia de Mario Quintana” escrito por Adiane Fogali Marinello.

No artigo “A obra de Mario Quintana pode ser lida por crianças?” a autora Simone Assumpção propõe, a partir das obras do poeta alegretense destinadas ao público infantil, discutir critérios de seleção de textos poéticos para esse público.

Outro artigo que debate a poesia quintaniana trata-se de “Lili no Espelho de Alice: A linguagem e o sonho da infância em Mario Quintana” de Rejane Pivetta de Oliveira, em que a articulista propõe a leitura dos poemas infantis que compõem a coletânea *Lili inventa o mundo*, de Mario Quintana, à luz do clássico de Lewis Carroll *Alice no País das Maravilhas*.

Importante destacar, ainda, o ensaio “A enunciação poética de Mario Quintana”, parte integrante do livro *Retórica do silêncio I* (1989) de Gilberto Mendonça Telles, publicado pela primeira vez em 1975 e considerado por Paulo Becker (1996) como “o primeiro estudo mais aprofundado sobre a obra de Quintana” (BECKER, 1996, p. 10), que mesmo não abordando a temática da infância, o referido trabalho fornece uma discussão relevante acerca de um traço bastante particular da poesia quintaniana: o cultivo do poema em prosa. A fim de buscar elementos que indiquem reflexões metalinguísticas em sua prática discursiva que contribuem para a construção de uma poética, o crítico

divide a obra do poeta em dois blocos, o primeiro constituído de livros cujos poemas são escritos em versos metrificados e livres; sendo que, no segundo bloco, estariam aqueles livros compostos por poemas em prosa. Segundo o pesquisador, é por meio desses últimos que se pode perceber de forma mais constante a presença de elementos de metalinguagem que contribuem para a construção de uma Poética e Retórica interna à obra desse artista. (TELLES, 1989, p.259)

Além das fontes bibliográficas já citadas, serão consultadas outras que compõem essa fortuna crítica em virtude de sua relevância e contribuição para os estudos da poesia de Mario Quintana: *A leitura aberta* (1978), de Fausto Cunha; *Mario Quintana: as faces do feiticeiro* (1996) de Paulo Becker e *O Quintana que (quase) ninguém viu* (2012), uma coletânea de ensaios organizada por André Luís Mitidieri, Denise Almeida Silva e Lizandro Carlos Calegari.

A metodologia adotada a fim de comprovar as hipóteses aqui propostas consistirá em leituras minuciosas dos livros de Mario Quintana selecionados para essa pesquisa; serão realizadas ainda leituras de textos que pertencem à fortuna crítica do poeta, bem como de textos teóricos que abordem o texto literário. O *corpus* será analisado a partir da articulação entre o texto poético e os textos teóricos, em capítulos que manterão uma ligação entre si.

O primeiro capítulo desta dissertação intenta estabelecer em que contexto literário Mario Quintana estreou como poeta, como foi recebido pela crítica literária do momento e o mais importante: que concepção o poeta apresenta sobre o seu fazer poético e ainda algumas concepções da infância que permeiam sua obra.

Quanto ao segundo capítulo, se inicia com uma apresentação acerca de alguns traços do penumbismo na poesia quintaniana para, logo em seguida, realizarmos uma leitura de seus dois primeiros livros: *A rua dos cataventos* e *Canções*, obras em que os traços penumbistas são percebidos com mais ênfase. É importante ressaltar, no entanto, que esse não é o objetivo principal nessa seção e sim compreendermos quais sentimentos se relacionam à infância e de que forma essa temática pode conduzir discussões acerca do fazer poético.

No terceiro e último capítulo, trazemos uma breve história sobre a gênese do poema em prosa, além de apresentarmos de que forma e por intermédio de quais considerações os críticos avaliam a presença desse gênero na poesia de Quintana, para, em seguida, apreciarmos poemas em prosa cuja temática é a infância. Procuraremos ainda

verificar qual concepção acerca dessa fase permeia esses textos e se, de alguma forma, há uma relação entre o fazer poético e o modo de ser da criança.

## 2. O MENINO AZUL, O HOMEM E O POETA QUINTANA

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

De acordo com Mario Quintana, no trecho que reproduzimos para abertura desta seção, os poetas são marcianos, ou seja, são invasores, estrangeiros que pela sua condição de desconhecedores do mundo onde estão, dirigem-lhe um olhar sempre inaugural e passam a sondar, a explorar a existência como se tudo fosse visto com o espanto e a surpresa da primeira vez. Talvez por isso, a escritora Lya Luft, ao falar sobre Quintana tenha afirmado que ele é alguém a quem podemos atribuir o qualificativo de maravilhoso e ainda, que sua poesia é sempre permeada por “incontáveis achados quase miraculosos” (LUFT, 2009, p. 20). Pensamos que essa habilidade anunciada pela escritora a respeito de Quintana seja proveniente de sua condição de marciano, invasor e estrangeiro, como ele mesmo define o poeta.

Como outros marcianos, não nasceu, mas invadiu a terra no dia 30 de julho de 1906, na cidade de Alegrete, a 490 quilômetros de Porto Alegre, “no rigor do inverno, temperatura: 1 grau; e ainda por cima prematuramente...” (QUINTANA, 2005, p.633). Por isso as pessoas não acreditavam que ele pudesse sobreviver, ficando conhecido durante sua infância como “o menino azul”, pois era tão branco que suas veias ficavam bastante visíveis. Por ser uma criança com saúde frágil, estava sempre rodeado de cuidados e proteção (VASSALO, 2005, p. 8-9). Pode ser que, em virtude desses acontecimentos a fase pueril tenha uma importância significativa em sua poesia, a ponto de o poeta admitir em uma de suas entrevistas que não sabe se teve uma 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*. (...)” (QUINTANA, 2005, p. 743). No entanto, se o menino Mario teve uma infância solitária e doente, os pais, Celso de Oliveira Quintana e Virgínia Miranda Quintana, apresentaram-lhe a poesia:

(...) 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 Espocendra e 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.” (QUINTANA, 2005, p. 742-743)

Esse depoimento aponta para uma convivência de Quintana com a poesia, de forma marcante, ainda durante a infância, companhia que ele levou para o resto de sua vida e mais tarde se transformaria em sua constante busca pela palavra precisa e a exigência formal com que conduziu o seu projeto poético, marcado por incontáveis poemas que podem ser considerados verdadeiros tratados poéticos, além de entrevistas e depoimentos em que a busca pela exatidão das palavras é assunto central. Um desses textos, trata-se de “Variété”, inicialmente publicado na revista *IstoÉ*, em 1984, que passou depois a integrar *Da preguiça como método de trabalho* (1987), livro singular dentro do conjunto da poesia quintaniana, por misturar textos ficcionais a entrevistas, depoimentos, cartas, bem como outros textos de caráter mais documental e mnemônico. Ao propor uma apresentação biográfica, o poeta estabelece uma comparação entre seu trabalho de artífice da palavra, e a minuciosa tarefa do farmacêutico, função que exerceu, como prático, junto ao seu pai na Pharmácia Quintana, pois como não possuía formação técnica, apenas ajudava-o na composição das fórmulas:

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 Érico Veríssimo – que bem sabem (ou souberam) o que é a luta amorosa com as palavras. (QUINTANA, 2005, p. 633)

É interessante observar por meio da fala de Quintana que, assim como ele, os escritores citados, cada um ao seu modo e em seu contexto específico, estiveram sempre à procura da dosagem das palavras, à semelhança do farmacêutico ao preparar a dosagem certa das substâncias a fim de compor suas fórmulas.

E tal ocupação não seria para o jovem Quintana uma espécie de brincadeira? A exemplo daquelas brincadeiras em que as crianças misturam miudezas, pequenos nada que não teriam nenhuma utilidade no mundo dos adultos? No entanto, esse pequeno universo funciona para a criança como uma espécie de achado, de tesouro, lição que o poeta levaria para sua vida, porque alguns anos mais tarde sua brincadeira não seria mais

com as fórmulas da farmácia do pai, ou com os achados de criança em seu dia a dia, mas enquanto poeta, seria constituída pelo jogo lúdico com as palavras, seus sons, ritmos e sentidos.

A exemplo do trabalho com as fórmulas milimétricas pertencentes ao mundo farmacêutico, Quintana experimentaria algumas fórmulas poéticas, o que resultou mais tarde em sua primeira publicação: *A rua dos cataventos* (1940), volume constituído por 35 “sonetos vagabundos”<sup>1</sup>, que acompanham o leitor por uma “ruazinha sossegada” com seus “lampiões”, “luas enormes” e “jardins tranquilos” e de onde é possível ver por uma das janelas abertas, um poeta que escreve com sua caneta “cor das venezianas: verde!...” (QUINTANA, 2005, p. 85). De outra janela, observa-se um “menininho doente” e solitário, que sonha em ser livre como as outras crianças, para quem secretamente o operário triste compõe um soneto. (QUINTANA, 2005, p. 90) É também espaço de resistência lírica, de exílio do poeta, pois é lá onde ele rege suas “estranhas contradanças”, erigindo assim, seu “vago país de Trebizonda...”, em companhia dos Loucos, dos Mortos e das Crianças” (QUINTANA, 2005, p. 89).

O surgimento desse livro, Embora Quintana já fosse conhecido como poeta entre o grupo de amigos, foi necessária certa pressão por parte deles e do irmão para que ele decidisse publicar sua primeira obra, uma estreia duplamente tardia, segundo Fausto Cunha, uma vez que

(...) o poeta já andava pela casa dos 34 anos e seu primeiro livro era de sonetos aparentemente convencionais. O soneto caíra de moda. Só uns dez anos depois seria “ressuscitado” pela chamada “Geração de 45” e mesmo assim com um tratamento que o diferenciava consideravelmente do soneto parnasiano e do soneto simbolista ou neo-simbolista. (CUNHA, 1978, p. 215)

Sempre questionado em entrevistas acerca do motivo pelo qual publicou seu primeiro livro tão tarde, o poeta afirmava que foi por preguiça e consciência, pois se considerava muito exigente consigo mesmo, em busca pelas palavras que fossem capazes de expressar aquilo que ele realmente tencionava dizer. (STEEN, 1981, p. 14; TÁVORA, 1986, s/d;).

A ligação com a estética simbolista, a adoção do soneto como forma exclusiva para a composição desse livro e o descaso do poeta no que diz respeito à poesia de

---

1 Expressão utilizada pelo próprio Quintana em “Desde muito”, poema em prosa publicado em *Caderno H*.

engajamento social foram determinantes para que ele fosse visto como um alienado em relação às propostas herdadas pelo movimento modernista de 22. No entanto, um olhar mais atento às especificidades desse livro permite-nos notar que ele não se situa em um plano tardio ou é desconhecedor das estéticas que circulavam em 1940. Conforme Solange Yokozawa acerca da presença de aspectos simbolistas na poesia quintaniana. Especialmente, em *A rua dos cataventos*, é preciso levar em consideração que não há uma relação de exclusividade com essa estética, mas antes, há uma afinidade, do mesmo modo que se dá entre outras correntes artísticas, como o surrealismo e o impressionismo. E ainda, o aparecimento de traços simbolistas na poesia aqui em estudo, não pode ser revelador de anacronismo, uma vez que outros poetas considerados modernistas como Manuel Bandeira e Cecília Meireles também apresentavam elementos simbolistas em suas referidas obras. (YOKOZAWA, 2006, p. 128).

A presença de Antônio Nobre, poeta simbolista português, como um dos personagens nostálgicos de sua “ruazinha sossegada”, também foi alvo de polêmica. Álvaro Lins, em artigo publicado no *Jornal de Crítica*, em 1940, afirma que o livro de Quintana “... comoveria ainda mais se não fosse tão generalizada, e tão ostensiva, em sua obra, a presença de Antônio Nobre.” (LINS *apud* CUNHA, 1978, p. 219). No entanto, a referência ao poeta do *Só* em sua obra de estreia não significava que ele desconhecesse outros escritores. Basta lembrar que desde 1934, o poeta trabalhava como tradutor na Editora Globo e

“... por essa época ele assinava traduções de algumas das obras mais avançadas e decisivas da moderna literatura mundial: Proust, Virgínia Woolf; traduziu Charles Morgan, autor menor mas que não só no Brasil, como na Europa era o ídolo de uma legião de jovens escritores (...)” (CUNHA, 1978, p. 217).

Mais tarde, ele declara em entrevista, sua predileção por poetas como Cecília Meirelles, Garcia Lorca e Guillaume Apollinaire, (STEEN, 1981, p. 17), desvelando assim, um rol de leituras diversas, que não se limitavam apenas ao poeta português do *Só*.

Quanto à escolha do soneto como forma exclusiva para a composição de sua obra de estreia, em um momento que se vivia a conquista da liberdade formal legada pelos modernistas de 22, também não pode ser visto como expressão de alienação estética. Augusto Meyer<sup>2</sup> em seu famoso ensaio “O fenômeno Quintana” declarou que se deveu

---

2 Em homenagem a Augusto Meyer, por ocasião do seu falecimento, Quintana afirma considerá-lo amigo e mestre, embora a diferença de idade fosse de apenas poucos anos: “... figura intelectual mais completa de nossa geração. Nós outros éramos apenas poetas, apenas isto ou aquilo, mas ele era tudo isso ao mesmo tempo e com aquela sutileza, aquele toque de Ariel que todos lhe reconhecemos. Grande poeta, seus versos eram daqueles que mal pareciam repousar sobre o papel. (QUINTANA, 2005, p. 728-729)

mais a uma teimosia e a um capricho, porque na verdade os poemas que compõem *O aprendiz de feiticeiro* (1950), livro considerado mais avançado esteticamente e preferido por Meyer, já estavam escritos à época do lançamento de *A rua dos Cataventos* (MEYER in FACHINELLI, 1976, p. 67); além disso, o próprio poeta oferece-nos indicações acerca do contexto em que sua primeira obra foi publicada:

Naquele tempo, o soneto estava muito desmoralizado. Desde que comecei a escrever sempre fiz poemas de todo jeito, segundo a forma que fosse mais apropriada. Uns eram sonetos, outros eram canções, outros eram poemas francamente surrealistas, oníricos, outros eram quartetos. Então, achei que devia provar que o soneto era também um poema. Provei. “A Rua dos Cataventos” foi um bruto sucesso. Os críticos se enganaram pensando que eu tivesse feito uma evolução do soneto ao poema surrealista. Nada disso... Eu tinha vários livros prontos ao mesmo tempo. Apenas não misturei, porque gosto de conservar a unidade dos meus livros. Em todos os livros que publiquei depois “Canções” (1946), “Sapato Florido” (1947), “Espelho Mágico” (1948), *O aprendiz de feiticeiro* (1950), havia poemas da época em que foi publicado “A Rua dos Cataventos”. O meu livro mais avançado, surrealista, “O aprendiz de feiticeiro”, é daquela época. Os críticos acham que eu evolui até chegar ao “Aprendiz”, que era a forma mais avançada de poesia naquela época. Então disseram: “Finalmente ele foi conquistado por nós”. Nada disso. Eu já havia chegado antes deles... (TÁVORA, 1986, s/p)

Tal afirmativa é reveladora de que o poeta detinha uma forte autoconsciência e autonomia em relação ao seu fazer literário, não havendo, assim, uma evolução entre as primeiras obras que apresentam uma influência simbolista e aquelas em que ficam mais evidentes características modernistas, mas uma unidade e harmonia ao longo de sua produção poética (CUNHA, 1978, p. 216). Tânia Franco Carvalhal, em prefácio à *Poesia Completa* de Mario Quintana, dialoga com Fausto Cunha, ao entender que há nessa poesia “...uma forte noção de continuidade, (...)”, situações que (...) criam uma linha interna” que conecta ideias, temas, trechos de poemas e até poemas inteiros são vistos em diversos livros de épocas distintas. (CARVALHAL in QUINTANA, 2005, p. 16).

Ao apreciarmos a poesia quintaniana em sua totalidade, percebemos que essa “harmonia”, “unidade” e “linha interna” que a perpassa é notada, por exemplo, em relação ao posicionamento do poeta sobre o engajamento social da poesia. Nesse sentido, emblemático e polêmico é o verso: “Eu nada entendo da questão social” (QUINTANA, 2005, p. 89), que inicia o soneto V do livro *A rua dos cataventos* e se constitui como uma espécie de porta-voz da postura lírica que Mario Quintana adotou não somente em sua obra de estreia, mas ao longo de toda a sua construção literária. E ao acompanharmos esse fio condutor, essa unidade que perpassa os quintanares, encontramos em seu penúltimo livro, *A cor do invisível*, de 1989, a reiteração dessa condição de poeta lírico, daquele que

não sabe ou não entende acerca de questões sociais: “Não sou mais que um poeta lírico/ Nada sei do vasto mundo...” (QUINTANA, 2006, p. 877).

Essa autoafirmação de sua condição enquanto poeta lírico, desde os primeiros poemas, esse dar de ombros ou “de asas”<sup>3</sup>, para as questões de cunho social, rendeu ao poeta alegretense a incompreensão, a hostilidade e o silêncio de parte da crítica especializada:

Não se pode atribuir a isso a responsabilidade exclusiva pela recepção não muito favorável dos quintanares. Mas a predominância de uma crítica historicista e sociológica quando do lançamento dos livros iniciais de Quintana concorreu, conforme observa Olga Restum (1994), para um retardamento de duas décadas no reconhecimento de sua obra: reconhecimento tardio e incompleto que coincide com a penetração, no país, de correntes críticas marcadamente intrínsecas. (YOKOZAWA, 2006, p. 38)

Ao propor uma reconstrução da recepção crítica de orientação sociológica dos quintanares, a pesquisadora Solange Fiúza Yokozawa cita o ensaio “Irmão, eu falo da morte”, escrito por James Amado, publicado em 1946 na revista *Província de São Pedro*. Segundo o crítico, “onde quer que a vida não esteja livre e amante para todos, a arte se transforma numa arma de luta para que as condições se modifiquem” (AMADO *apud* YOKOZAWA, 2006, p. 39). O crítico defende a teoria de que Mario Quintana seria um poeta pequeno-burguês, uma vez que sua obra não se opõe a essa classe social e busca, por outro lado, a solidão, o isolamento, em sua “ruazinha sossegada” iluminada pelas “luas enormes”, onde pode-se ouvir somente o cricrilar dos grilos e os “lindos pregões da madrugada” em companhia dos loucos, dos mortos e das crianças.

Em resposta ao crítico, Quintana escreve um “Bilhete ao James”, publicado também na revista *Província de São Pedro*, em junho de 1946 e posteriormente, em 1987 no livro *Da preguiça como método de trabalho* com o título “Documentário”, em que o poeta informa o objetivo ao escrever o “bilhete”: oferecer uma resposta ao crítico, mas principalmente aos seus leitores. E de forma irônica declara com espanto que James Amado entenda-o como aquele que tomou o bonde errado em poesia, pois segundo o crítico, aqueles que tomaram o bonde certo abordam em seu ato de poetar questões ligadas a problemas sociais. No entanto, a esse apelo de James Amado em considerar a poesia como uma arma contra as injustiças sociais, Quintana responde de maneira irrefutável:

---

3 Para Érico Veríssimo “o Quintana na verdade é um anjo disfarçado de homem”. (VERÍSSIMO in QUINTANA, 2005, p. 921) E como asseverou o próprio Quintana, “Os anjos não dão de ombros, não; quando querem mostrar indiferença, os anjos dão de asas” (QUINTANA, p. 338, 2006).

cantar as reivindicações sociais da época. (...) não é negócio para nós, seu James! (...) 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, 2005, p. 633)

E o poeta continua afirmando que a poesia trata de outras coisas, que para ele são “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 de outro mundo.” (QUINTANA, 2005, p. 633), não faltando assim, matéria para o ofício do poeta.

Esse posicionamento de Quintana datado do início de sua carreira é reiterado em entrevista a Edla Van Steen, décadas depois: “Se não é assim, depois de resolvidos os problemas, o que seria dos poetas? Ficariam simplesmente sem assunto.” (QUINTANA in STEEN, 1981, p. 15-16). Além disso, rejeitar a abordagem de temáticas sociais e a auto declaração do poeta como um lírico não implicava dizer que fosse um indicativo de alienação em relação ao mundo a sua volta, como o próprio poeta assegura: “Nem se pense que o poeta lírico está fora do mundo. Os sentimentos que ele canta pertencem a todo o mundo, a toda a humanidade, são de todos os tempos e não apenas os da sua época...” (QUINTANA in STEEN, 1981, p. 15-16). Dessa forma, o poeta entende, acima de tudo, que a poesia não deveria ser reduzida a mera bandeira com a qual se objetiva defender causas sociais ou políticas.

A reiteração de seu depoimento, anos mais tarde, após a resposta a James Amado, é um demonstrativo de que o poeta lança um olhar crítico e autoconsciente sobre seu trabalho com as palavras, e ainda é reveladora de uma poesia independente dos ditames estéticos. Dessa forma, não se encaixa nos limites inflexíveis estabelecidos pelas escolas literárias. O “boêmio esquisitão” de Porto Alegre, como o qualificou Augusto Meyer, estava só no que fazia e fazia o que ninguém fazia – isto é sonetos...” (TREVISAN, 2006, p. 38) Entre uma poesia combativa e futurista dos paulistas de 22 de um lado, e a preocupação nativista e regionalista desse movimento de outro, surge o “fenômeno Quintana”. Para Meyer era o que “Faltava criar, fora daqueles moldes tradicionais, uma poesia sem compromissos, mais subjetiva, de visão mais ampla e direta, livre também das peças dialetais.” (MEYER, in FACHINELLI, 1976, p. 65).

## 2.1. Um gazeador de todas as escolas poéticas

A publicação da primeira obra de Quintana causou certa polêmica e despertou duras críticas, uma vez que revelou sua não adesão a algumas das propostas frequentemente visitadas pelos modernistas, como, por exemplo, a poesia de engajamento social. No entanto, de acordo com Solange Yokozawa (2006), enquanto Meyer estabeleceu um contato mais direto com Mário de Andrade, um dos representantes máximos do modernismo de 22, o poeta dos quintanares “firmou vínculos de poesia e de amizade especialmente com Manuel Bandeira, um dos mais moderados e críticos da nova vanguarda, com Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles.” (YOKOSAWA, 2006, p. 177). Ainda segundo a pesquisadora, juntamente com Meyer e outros escritores, Quintana fez parte do grupo modernista de Porto Alegre, o Grupo da Globo, e publicou textos em revistas e jornais responsáveis pela divulgação dos escritores modernistas sulinos, como o Diário de Notícias, Revista do Globo, Revista da Madrugada e A província de São Pedro (YOKOSAWA, 2006, p. 177-178). Podemos falar, portanto que o poeta dos quintanares integrou formalmente o grupo de artistas e levou à frente o projeto modernista no Rio Grande do Sul, já iniciadas por Augusto Meyer (ZILBERMAN, 1980, p. 55), porém não aderiu de forma incondicional às propostas desse movimento.

Embora isolado e até mesmo solitário, o poeta de Alegrete consolidou-se como um destaque entre os demais em seu estado (MEYER in FACHINELLI, 1976, p. 67) e “faz com que sua poesia seja uma das maiores contribuições sul-rio-grandenses para o patrimônio da moderna poesia brasileira.” (YOKOZAWA, 2006, p. 178). Soube, dessa forma, construir, a seu modo, um lirismo que incorporou lições aprendidas com a modernidade<sup>4</sup> e o modernismo<sup>5</sup>, como por exemplo, “... a libertação formal, que o leva à experiência com o poema em prosa e da quebra da distinção entre motivos, linguagens e ritmos poéticos e não poéticos, o que resulta na preferência de sua poesia pelo cotidiano.”

---

4. Genericamente encontrado na *belle époque* seu momento de explosão, como bem atestam esses “ismos”, a modernidade não apresenta uma cronologia rigorosa. Remontando a Baudelaire e Rimbaud (...) Identificado com as vanguardas, que se sucedem na voragem do tempo, durando o instante efêmero das novidades e descobertas, o Modernismo, ainda compreendido como movimento internacional, mergulha raízes na insatisfação geral perante o estado do mundo que as ciências descortinavam em meados do século XIX. Refletindo, por outro lado, o sentimento de euforia característico da *belle époque*, trazia no bojo o gosto da aventura e do individualismo, que o vincula à cosmovisão romântica: conquanto repelisse a sentimentalidade reinante na literatura oitocentista, o moderno não disfarçava os nexos secretos com o Romantismo. Menos que ruptura com esse movimento de rebelião e egolatria, a modernidade se manifesta como uma retomada em diversa escala e registro, das suas teses centrais. (MOISÉS, 1989, p. 16)

5 Entende-se por Modernismo o período que tem seu início marcado pela Semana da Arte Moderna (1922), evento considerado por Antonio Candido como “... catalisador da nova literatura, coordenando, graças ao seu dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação, na poesia, no ensaio, na música e nas artes plásticas. (CANDIDO, 2000, p. 108)

(YOKOZAWA, p. 180, 2006). Esse reconhecimento de que não há mais temas considerados poéticos, e sim que a poesia bebe na fonte do prosaico e do dia-a-dia é uma afirmação do próprio poeta:

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 do mistério. Existe a lenda do Rei Midas que tudo quanto ele toca se transformava em ouro. O verdadeiro poeta, tudo quanto ele toca se transforma em poesia. (QUINTANA in STEEN, 1981, p. 17)

O espírito de independência e autonomia expresso por Quintana através do lirismo em que pauta sua poesia, levou Gustavo Corção a defini-lo como “O poeta, em sua soberba independência...” (CORÇÃO in QUINTANA, 2005, p. 70). Como uma criança, que em seu mundo de faz-de-conta, burla as regras racionais do mundo adulto. Soberba independência, rebeldia, brincadeira? O que sabemos é que Quintana criou um estilo próprio e autêntico: “O segredo da arte – o segredo da vida – é seguir o próprio nariz.” (QUINTANA, 2005, p. 521). Essa é uma afirmativa de Quintana que aponta para a modernidade de sua poesia, pois de acordo com as ideias discutidas por Octávio Paz em “A tradição da ruptura”, ensaio que consta em seu estudo *Os filhos do barro*, o moderno não é a continuação do passado no presente, o hoje não é filho do ontem, mas trata-se, antes de tudo, de uma negação e uma ruptura com o passado: “O moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição.” (PAZ, 1984, p. 18). Para o poeta e ensaísta mexicano, a novidade nem sempre pressupõe modernidade, é preciso que haja, além do novo, o elemento inesperado. Os poetas ‘metafísicos’ ingleses e os barrocos espanhóis exerceram o que Paz chama de estética da surpresa.

Os conceitos, metáforas, sutilezas e outras combinações verbais do poema barroco são destinados a provocar o assombro: o novo só é novo se for inesperado. A novidade do século XVII não era crítica nem trazia a negação da tradição. Ao contrário, afirmava sua continuidade; Gracián disse que os modernos são mais sutis que os antigos, mas não que são diferentes. Entusiasma-se ante certas obras de seus contemporâneos não porque seus autores tenham negado o estilo antigo, mas porque oferecem novas e surpreendentes combinações dos mesmos elementos. (PAZ, 1989, p. 19)

Assim, podemos pensar a partir das discussões de Octavio Paz sobre a modernidade, que, diferentemente da afirmação de alguns críticos acerca da poesia quintaniana atribuindo a ele em alguns momentos a pecha de anacrônico em relação às escolhas temáticas e formais que o poeta estabeleceu para a sua construção poética, seria antes, a sua cota de surpresa e de inesperado, em contraposição a alguns programas já

estabelecidos pelo Modernismo brasileiro. Esse aspecto reforça, mais uma vez, o diálogo com o crítico que nos diz:

A modernidade é uma tradição que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a, para um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. (PAZ, 1989, p.18)

A originalidade e o lirismo de Quintana são reafirmados por Augusto Meyer que diz acreditar na “cristalinidade e autenticidade” dessa poesia. E continua: “Não sei de outro poeta em que o poema seja uma consubstanciação tão perfeita entre viver e cantar, entre sofrer vivendo e sofrer cantando. Ele é dando luz na corrida a todos o maior poeta moderno do Rio Grande.” (MEYER in FACHINELLI, 1976, p. 67) Essa relação tão próxima entre “viver, cantar e sofrer”, da qual fala Meyer, é o que atesta a singularidade dos versos quintanianos. A vida e suas dores são cantadas, ou melhor, transfiguradas em uma linguagem poética rica em apelos sensoriais: sugestões visuais, imagéticas, cromáticas e de intensa musicalidade.

Tânia Franco Carvalhal, organizadora da *Poesia Completa* (2005) de Mario Quintana, corrobora a opinião anterior ao afirmar em prefácio a esse volume que o conjunto dessa obra apresenta “traços que lhe são essenciais e a tornam inconfundível no panorama da literatura brasileira.” (CARVALHAL, In: QUINTANA, 2005, 13). E reconhece, ainda, que se alguns críticos atribuem simplicidade a sua poesia, esqueceram que a aparente facilidade de tais versos esconde na verdade, um trabalho consciente e um domínio pleno de seu fazer poético, opinião partilhada por Armindo Trevisan ao assegurar que “É por isso que o hábito de se considerar Quintana um poeta fácil e cristalino não permitiu, às vezes, descobrir o Quintana histórico, mergulhado na dor, na alegria e na agitação geral dos seres vivos.” (TREVISAN, 2014, p. 35)

A individualidade do poeta é reafirmada por ele mesmo em um dos seus inúmeros fragmentos poéticos que compõem o *Caderno H*: “Pertencer a uma escola poética é o mesmo que ser condenado à prisão perpétua.” (QUINTANA, 2005, p. 267) ou ao admitir que sempre foi “...um gazeador de todas as escolas. Desde assinzinho... Tão bom!” (QUINTANA, 2005, p. 267). Embora o poeta tenha demonstrado a sua condição de menino vadio que não frequenta nenhuma escola, ou ainda que frequente, burla as regras estabelecidas, Massaud Moisés afirma que poderia situá-lo, cronologicamente na “geração de 1945” ou poderia estar em meio àqueles que

(...) pregavam o retorno às formas tradicionais do verso. Sucede, no entanto, que sua poesia está nitidamente marcada pelo clima de década de 30 (sobretudo no plano da literatura gaúcha), numa de suas vertentes, a espiritualista, por sua vez caudatária do Simbolismo. Por temperamento, por formação, ou por escolha, colocou-se à margem do Modernismo, cultivando uma poesia sem data, atemporal (...) (MOISÉS, 1989, p. 347)

O crítico e historiador literário continua ao longo de sua exposição acerca a obra do poeta de alegrete a defender que apesar de ele só ter publicado seu primeiro livro em 1940, “nele se divisa o sentido contrarrevolucionário ou anti modernista de certa poesia de 30, evidente nos que o precederam” (MOISÉS, 1989, p. 349).

A fim de entendermos mais especificamente o motivo pelo qual Quintana se alinharia aos modernistas da década de 30, apresentamos aqui o ensaio “A poesia em 1930” de Mario de Andrade, sendo o ano de 1930 lembrado pela publicação de quatro livros que marcam consideravelmente a poesia desse período: “*Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade; *Libertinagem*, de Manuel Bandeira; *Pássaro Cego*, de Augusto Frederico Schmidt; e *Poemas*, de Murilo Mendes.” (ANDRADE, 1972, p. 27). Segundo o autor de *Macunaíma*, um dos pontos fortes em comum entre os quatro poetas diz respeito ao fato de que todos estão vivendo um período de maturidade literária, característica essencial para aquele que pretende fazer poesia. Todos “são poetas feitos”, mesmo que dois deles tenham publicado seu primeiro livro naquele ano.:

Quatro livros de poetas na força do homem. Acabaram as inconveniências da aurora. A poesia brasileira muito que tem sofrido destas inconveniências, principalmente a contemporânea, em que a licença de não metrificar botou muita gente imaginando que ninguém carece de ter ritmo mais e basta ajuntar frases fantasiosamente enfileiradas pra fazer verso-livre. Os moços se aproveitaram dessa facilidade aparente, que de fato era uma dificuldade a mais, pois, desprovido o poema dos encantos exteriores de metro e rima, ficava apenas... o talento. (ANDRADE, 1972, p. 27)

Para Mário de Andrade, o que salta aos olhos nos quatro poetas Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Augusto Frederico Schmidt e Murilo Mendes é a questão do ritmo livre (ANDRADE, 1972, p. 28). Aspecto que confere, por sua vez, ritmos pessoais, individualidade e um certo espírito de independência a esses autores, características que por várias razões já mencionadas podemos atribuir também a Quintana. Publicou seu primeiro livro, como diz Mário de Andrade, “na força do homem”, ou seja, quando já desfrutava de um período de maturidade cronológica e literária e, apesar de ainda não utilizar o verso livre em sua estreia, a adoção do soneto como forma exclusiva para compor *A rua dos cataventos* é demonstrativo, conforme as

discussões que viemos realizando até aqui, de que o poeta dos quintanares soube conduzir seu projeto poético pautado em características como a individualidade e a independência.

## 2.2. Reconhecimento dos quintanares

Quintana produziu uma obra vasta, ao longo de sua vida: 15 livros, além daqueles destinados às crianças: *O batalhão das letras* (1948) e *Pé de pilão* (1975), criações inéditas, e *Lili inventa o mundo* (1983), *Nariz de vidro* (1984), *Sapo amarelo* (1984), *Primavera cruza o rio* (1985) e *Sapato furado* (1994) que foram resultados de organizações de poemas já publicados pelo próprio poeta ou por estudiosos de sua obra. Há duas edições em que seus poemas aparecem reunidos: *Antologia Poética* de 1966, e *Poesia completa* (2005), reunião de toda a sua obra. Há também a organização de seus poemas em 17 antologias autorais, além de ter participado de várias outras antologias coletivas. Parte dos textos que compõem o *Caderno H* foram traduzidos para o inglês, com o título de *Chew me up slowly* além de o poeta ter seu nome na capa de uma antologia em espanhol, *Objetos perdidos y otros poemas*.

Para a Editora Globo, “Assinava traduções de algumas das obras mais avançadas e decisivas da moderna literatura mundial: Proust, Virgínia Woolf; traduziu Charles Morgan, autor menor mas que não só no Brasil, como na Europa era o ídolo de uma legião de jovens escritores (...)” (CUNHA, 1978, p. 217). Sempre trabalhou em jornais e revistas, como *Ibirapuitã*, por meio da qual Monteiro Lobato leu, pela primeira vez, os poemas de Quintana e ofereceu-se, inclusive, para editá-los: “Não tem já matéria desse gênero que dê para um livro? Se tem, é com prazer que me empenharei para que a editora Nacional o lance com todas as honras.” (LOBATO *apud* FISHER, 2009, p.12). Foi colaborador, também em *Revista Província de São Pedro*, *Jornal Correio do Povo* e revista *Isto É*, por meio dos quais publicava a coluna “Caderno H”, antes de receber o formato de livro.

Os primeiros reconhecimentos da poesia de Quintana, fora do Rio Grande do Sul, ocorreram em 1966, quando foi publicada *Antologia poética*, coletânea organizada por Paulo Mendes Campos e Rubem Braga, que reúne composições já lançadas em obras anteriores e alguns inéditos. Foi por meio dessa publicação que ele recebeu o Prêmio Fernando Chinaglia, como melhor livro daquele ano e também foi homenageado em uma sessão da Academia Brasileira de Letras, por Augusto Meyer e Manuel Bandeira. O poeta pernambucano saudou-o recitando o poema “A Mario Quintana”, a partir do qual ficou

mais conhecido o neologismo “quintanares”<sup>6</sup>. Essa encantatória ode-metapoética foi inserida por Tânia Franco Carvalhal no volume *Poesia Completa*, em seção intitulada “Homenagens poéticas”.

Quintana recebeu outras premiações muito importantes, como título de *Doutor Honoris Causa* por três universidades; a medalha Negrinho do Pastoreio (1967) do governo do estado do Rio Grande do Sul; o Prêmio Machado de Assis (1980), da Academia Brasileira de Letras; o prêmio Jabuti de Personalidade literária do Ano (1981) da Câmara Brasileira do Livro. Além disso, foi agraciado com homenagens como o título de Cidadão Honorário de Porto Alegre (1967), concedido pela Câmara de Vereadores, “ocasião em que profere algumas palavras marcantes, irônicas, ligeiramente amargas, sempre agudas e antienfáticas: “Antes, ser poeta era um agravante, depois passou a ser uma atenuante, mas diante disso, vejo que ser poeta é agora uma credencial.”” (QUINTANA *apud* FISCHER, 2009, p. 14). No ano seguinte, em 1968, foi homenageado com a construção de uma placa em bronze na praça principal de sua cidade natal, Alegrete. “É consultado sobre a frase que deve constar ali, para a eternidade, e Quintana mantendo seu senso de humor amargo, dita as seguintes palavras: “Um engano em bronze é um engano eterno”” (FISCHER, 2009, p. 14). Em 1983, o Hotel Majestic, onde o poeta viveu parte de sua vida<sup>7</sup>, foi tombado como patrimônio histórico e passou a denominar-se Casa de Cultura Mario Quintana, instituição cultural do estado do Rio Grande do Sul que, além de homenageá-lo com seu nome, mantém em um de seus espaços o quarto do poeta reconstituído fielmente por sua sobrinha Elena Quintana através de móveis e de objetos pessoais do poeta. Apesar de ter sido agraciado com tantos prêmios e homenagens, concorreu três vezes a uma vaga para a Academia Brasileira de Letras, porém não foi eleito. Ao ser perguntado em entrevista acerca da Academia, afirma que as homenagens e os prêmios literários recebidos foram espontâneos, não partiam ou

---

6 O termo surge pela primeira vez em “Canção de barco e de olvido”, poema que consta no livro *Canções* (1946): “(...) Que eu vou passando e passando,/ Como em busca de outros ares.../ Sempre de barco passando,/ Cantando os meus quintanares...” (QUINTANA, 2005, p. 161). No mesmo ano Cecília Meireles escreveu um poema denominado “Quintanares”, mas publicado em abril de 1975, no *Suplemento Literário*, Belo Horizonte. Em sessão da Academia Brasileira de Letras, realizada no dia 25 de agosto de 1966, Manuel Bandeira saudou o poeta com o poema “A Mario Quintana”: “Meu Quintana, os teus cantares/não são, Quintana, cantares:/ São, Quintana, quintanares.” (BANDEIRA in QUINTANA, 2005, p. 76), momento a partir do qual esse termo passa a ser mais conhecido como designador para a poesia de Quintana.

7 O poeta sempre viveu em hotéis. “Desse hotel, Quintana foi hóspede de 1968 a 1980. Também nesse ano, Mario vai residir, por favor especial, no Hotel Royal, propriedade do ex-jogador de futebol Paulo Roberto Falcão; depois vai mudar-se para outro hotel, o Porto Alegre Residence, onde passará os últimos anos da sua vida.” (FISCHER, 2009, p. 17)

dependiam dele; entretanto, para participar da academia dos imortais das letras era “preciso o próprio candidatar-se, mexer os pauzinhos. Ainda mais, eu tenho a coragem de não animar-me a solicitar pessoalmente o voto a cada um dos acadêmicos, como é de praxe obrigatória”. (QUINTANA in STEEN, 1981, p. 24). “Anos depois será convidado a candidatar-se, sem necessidade de fazer todo o périplo de visitas e agradados, mas então recusará”. (FISCHER, 2009, p. 17).

Em 2006, ano de comemoração do centenário de nascimento de Mario Quintana, instituído pelo governo do estado do Rio Grande do Sul, ocorreram diversos tipos de celebrações. Dentre elas, podemos citar a reedição de toda a obra do poeta pela editora Globo: 16 livros e 2 antologias, projeto que se justifica na medida em que algumas edições dos seus livros estão esgotadas, além do que, de uma maneira geral, o público conhecia mais o poeta dos quintanares por meio de antologias, o que implicava não conhecer a particularidade de cada livro. Outro acontecimento que marca essa data é o lançamento de sua *Poesia Completa* pela Nova Aguilar, ambos os projetos são coordenados pela pesquisadora Tânia Franco Carvalhal.

Esse momento foi fundamental, ainda, pelo fato de a fortuna crítica do poeta ter sido ampliada com vários estudos sobre a vida e a obra do poeta: *Mario Quintana desconhecido* (2006) de Armindo Trevisan; *Na esquina do tempo: 100 anos com Mario Quintana* (2006) organizado por João Claudio Arendt e Cinara Ferreira Pavani; *Mario Quintana: cotidiano, lirismo e ironia* (2006), organização de José Édil de Lima Alves; *Mario Quintana: uma vida para a poesia* de Luís Augusto Fischer e Sérgio Luís Fischer; *Mario Quintana, poeta caminhante e sonhador* (2006), lançado pelo Instituto Estadual do Livro, que faz parte da coleção Autores gaúchos.

As homenagens a Quintana não ficaram circunscritas a relançamentos de suas obras ou publicações de estudos acerca de sua poesia e de sua vida. Vale destacar, dessa forma, o espetáculo criado e encenado pela Téspis Cia de Teatro, *Lili reinventa Quintana*, baseado nos poemas do livro *Lili inventa o mundo*; como também, a criação de um sítio na *web*, onde podemos encontrar entrevistas e depoimentos de pessoas que conviveram com o poeta, cronologia de sua vida e obra, alguns de seus poemas, uma galeria de fotos e estudos sobre sua obra. Foi ao ar entre fevereiro e agosto de 2006, a série de programas intitulada *Quintana: anjo poeta* da RBS TV que, posteriormente, ganhou formato em DVD, possibilitando a divulgação maior dos quintanares, embora, o poeta já desfrutasse de um amplo reconhecimento.

Acreditamos que esse reconhecimento se deva ao fato de que Mario Quintana tenha conseguido, ao longo de seu trabalho como artífice da palavra, demonstrar uma consciência apurada de seu fazer poético, além de expressar as sutilezas do cotidiano, através de uma linguagem cristalina, mas não simplista ou medíocre e como poucos, conseguiu ser um lírico com humor. Fez das palavras a matéria de sua poesia e utilizou-as de maneira lúdica e descontraída, como as crianças o fazem, comunicando-se não apenas com os leitores da academia, mas tornou-se um poeta conhecido entre o grande público leitor comum. Adorado pelas crianças e admirado pelos adultos, sua poesia ultrapassou as fronteiras de Porto Alegre, onde é tido como componente da paisagem e do imaginário, e tornou-se conhecido em todo o país.

### 2.3. O eterno menino

Em “Máquina de sentidos poéticos” um dos textos que integram a publicação de número 25 dos Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles, dedicado a Mario Quintana, Fabio Lucas afirma que o poeta

Tornou-se, com o tempo, cada vez mais fiel ao próprio estilo. Calcado no talento, na capacidade de estruturar poemas de larga aceitação popular – pelo ritmo, pelo repertório vocabular, pela criação límpida e cadenciada do encantamento verbal, da superabundância oracular que os seus versos transmitem –, teve a noção de que encontrara o caminho certo. O caminho certo da comunicação com o público brasileiro. (LUCAS, 2009, p. 80)

A aceitação da poesia quintaniana por parte de um público mais abrangente sobre a qual nos fala o ensaísta possibilitou que as pessoas associassem ao poeta algumas imagens ficcionais que povoam sua poesia, uma delas diz respeito a ideia do eterno menino. Armindo Trevisan em “O homem Quintana” – texto de abertura de sua belíssima coletânea de ensaios críticos *Mario Quintana Desconhecido* (2006) que se assemelham mais a ensaios poéticos, tal a leveza com que são abordados aspectos estéticos dessa poesia – apresenta-nos qual ficção o imaginário coletivo gaúcho criou em torno do poeta:

Em se tratando de Quintana, tais ficções preservam a ideia de que o menino, que subsiste em cada ser humano, nunca morre dentro de nós – como, de fato, não morreu dentro do autor de *A rua dos cataventos*. Não morre, é claro, até certo ponto. A ficção, em última análise, consiste nisto: o público sempre quis que Quintana fosse um menino-adulto...” (TREVISAN, 2006, p. 14).

A associação que o público leitor estabeleceu entre o menino-Quintana e o poeta-Quintana pode ser resultado de uma imagem carismática atribuída ao poeta que

passou a compor o panorama social sul-rio-grandense, mas pode ser também devida ao fato de a meninice se fazer presente e ser uma constante na poesia quintaniana desde as suas primeiras manifestações literárias.

A criança que habita e permanece em cada alma humana (BACHELARD, 1988, p. 94) é um ser privilegiado por Mario Quintana, tanto é que reinava soberana em sua poesia. Em 1926, quase duas décadas antes da publicação de seu primeiro livro *A rua dos cataventos* (1940), Mario Quintana é premiado com o primeiro lugar em um concurso de contos promovido pelo *Diário de Notícias*, um importante jornal de Porto Alegre. O título do texto era “A sétima personagem”. Apesar da tentativa como narrador, o poeta admite que seus contos só tinham ele mesmo como personagem e desistiu de escrever em prosa, (QUINTANA in STEEN, p. 14, 1981) talvez por isso e para sorte dos leitores de poesia, ele tenha se tornado um dos grandes líricos da poesia brasileira. Mesmo sendo uma das primeiras publicações do poeta e em um gênero que ele não adotou em sua carreira literária, posteriormente, já conseguimos entrever características que mais tarde serão encontradas em seus textos líricos futuros, como a poetização de situações que envolvem o cotidiano, as metáforas visuais e, principalmente, o mundo entrevisto pelo imaginário infantil, uma vez que Toninho, um menino de doze anos é quem narra os fatos. Décadas mais tarde, esse conto foi publicado em *Da preguiça como método de trabalho* (1987).

A exemplo de Toninho do conto “A Sétima personagem”, presenciamos ao ler os textos que compõem a poesia de Mario Quintana outras tantas personagens ligadas ao mundo pueril. Em seu livro de estreia, *A rua dos cataventos* (1940), logo às primeiras páginas, destaca-se a presença de um dos moradores dessa mítica rua: “Na minha rua há um menininho doente./ Enquanto os outros partem para a escola,/ Junto, à janela, sonhadoramente,/ Ele ouve o sapateiro bater sola.” (QUINTANA, 2006, p. 90); nos dois últimos tercetos, a voz lírica (um operário triste) declara que compõe um soneto em homenagem ao menininho solitário.

Assim, a presença do menino doente como uma recordação da infância é reiterada por outras situações que pertencem ao passado, como as brincadeiras de roda à luz do luar, as leituras do *Tico-tico*, a sensação de liberdade que havia quando os portões do internato eram abertos aos sábados, o medo do menino em relação ao “Mormaço”, que para ele era a personificação de um velho que pegava crianças, ou ainda, Tia Tula que nunca sabia onde estavam seus óculos. Personagens, sentimentos e situações que embora sejam pertencentes às vivências da vida biográfica do poeta, uma vez que são recordadas

e passam a fazer parte do imaginário poético, burlam as leis da realidade e comunicam-se com os sentimentos da infância de outros homens. De acordo com Bachelard, “É, pois, um problema de psicologia positiva o de perceber a causa da idealização muito real das recordações da infância. E é assim que há comunicação entre um poeta da infância e seu leitor, por intermédio da infância que dura em nós”. (BACHELARD, 1988, p. 99).

Outra personagem pueril que habita os quintanares é a Primavera, que no poema “Família desencontrada” assume as feições e características de uma menina alegre e levada, que adora brincar com a chuva e o vento, enquanto as outras estações do ano: o Verão, o Outono e o Inverno são descritos como homens que se põem sempre a reivindicar algo:

O Verão é um senhor gordo, sentado na varanda,  
Suando em bicas e reclamando cerveja.

O Outono é um tio solteirão que mora lá em cima no  
sótão e a toda hora protesta aos gritos: “Que  
barulho é esse na escada?!”

O Inverno é o vovozinho trêmulo, com a boina enterrada  
até os olhos, a manta enrolada nos queixos e  
sempre resmungando: “Eu não passo deste agosto,  
eu não passo deste agosto...”

A Primavera, em contrapartida  
- é ela quem salva a honra da família! –  
é uma menininha pulando na corda cabelos ao vento  
pulando e cantando debaixo da chuva  
curtindo o frescor da chuva que desce do céu  
o cheiro da terra que sobe do chão  
o tapa do vento na cara molhada!

Oh! a alegria do vento desgrenhando as árvores  
revirando os pobres guarda-chuvas  
erguendo saias!  
A alegria da chuva a cantar nas vidraças  
sob as vaias do vento...  
Enquanto  
- desafiando o vento, a chuva, desafiando tudo – no meio da praça a menininha  
canta  
a alegria da vida  
a alegria da vida! (QUINTANA, 2006, p.593)

Fernanda Coutinho (2012) em sua pesquisa de doutorado *Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry* ao refletir acerca da noção polissêmica de infância na cultura ocidental, apresenta como era entendida essa correspondência entre as estações do ano e as idades da vida poeticamente representadas por Mario Quintana em seu poema “Família desencontrada”:

Por sua vez, Klibansky; Panofsky e Saxl (1989) apontam para um esquema de correspondências, possivelmente de origem pitagórica, entre as quatro estações do ano e as idades do homem: primavera/infância, verão/juventude, outono/maturidade e inverno/velhice. (COUTINHO, 2012, p. 23)

Assim como a Primavera é personificada por meio da imagem alegre e cheia de vida de uma menininha, a Esperança nos quintanares também é assim representada: “encontrada miraculosamente incólume na calçada/ outra vez criança.../ E em torno dela indagará o povo:/ – Como é teu nome, meninazinha de olhos verdes?” (QUINTANA, 2005, p. 605).

É Lili, portanto, a “menina dos olhos” de Quintana, personagem fictícia que surge em vários momentos dos quintanares, menina peralta que reinventa o mundo à sua volta, como o poeta o faz. Surge pela primeira vez em *Sapato florido* (1948), daí em diante, estará sempre presente na poesia quintaniana. Essa personagem é tão importante que o poeta constrói um metapoema em que ele apresenta algumas supostas explicações para o surgimento dela em sua obra e uma delas é a possibilidade de que Lili seja a infância do poeta, se levarmos em consideração que foi um menino doente, “por trás de uma janela”, a menina sempre tão presente poderia ser uma espécie de alter-ego do poeta. Em 1983, foi publicada uma reunião de poemas já publicados em outros livros com o título *Lili inventa o mundo*.

Juntamente com Lili, é ainda em *Sapato florido* que aparece o Anjo Malaquias, menininho que, ao nascer, seria devorado pelo ogro feroz. A fim de impedir tal atrocidade, Nossa Senhora faz um milagre e oferece asinhas ao menino, no entanto devido à pressa com que o milagre foi realizado, nasceram na bunda e não um pouco mais acima como é costumeiro que os anjos tenham asas. E assim, “Todos escutam, no seu imenso desamparo, o choro agudo do Anjo Malaquias!” (QUINTANA, 2005, p. 192). Segundo o narrador da pequena história, a literatura é um disfarce para o choro desamparado do anjinho.

Além de a imagem da criança ocupar um espaço significativo na poética de Mario Quintana, suas falas e depoimentos em entrevistas balizam a ideia de que o escritor nutre por ela um apreço especial, como se desejasse tê-la como um modelo a ser seguido em seu fazer poético. Um desses momentos em que o poeta de Alegrete afirma seu deslumbramento pelo universo infantil se dá em uma entrevista a Edla Van Steen. Quando perguntado sobre a significação de seus livros infantis, ele admite que essas obras compõem o menino que faz parte do poeta. (STEEN, 1981, p. 21). Nessa ocasião,

confessa que existe uma semelhança entre a dinâmica de seu ofício como poeta e o modo de ser da criança, chegando a admitir que a escrita de *Pé de pilão*, uma de suas obras endereçada ao público infantil, tenha sido inspirada pela linguagem lúdica e poética das crianças:

... porque as crianças gostam muito de rimar. As brincadeiras delas são rimas entre parselhas. Assim: “Olha a Gabriela Cuma cara de panela. Olha o João Cuma cara de feijão”. Coisas assim. Nada mais que duas linhas. Eu consegui escrever uma história dentro dessa poética infantil: duas linhas, ponto, duas linhas, ponto, duas linhas, ponto, duas linhas, ponto.” (STEEN, 1981, p. 21)

A partir desse padrão rimático, nasce *Pé de Pilão*. Narrativa em versos de sete sílabas, organizados em dísticos, estrutura que confirma aquilo que o próprio poeta já sugeriu: a inspiração nos jogos lúdicos com a linguagem tão apreciados pelas crianças, ao construírem rimas a partir de palavras utilizadas em seu cotidiano.

Vale dizer, ainda, que não é apenas a musicalidade e a sonoridade das redondilhas que aproximam esse conto ao mundo da infância, devemos chamar atenção também para o elemento mágico e fantástico que permite uma gama de situações inusitadas, em que o *nonsense* prevalece: meninos transformados em animais, animais que falam e vivem papéis humanos, fadas que enfeitiçam e outras que são enfeitiçadas convivendo lado a lado. Tudo isso possibilitando a criação de um mundo do faz de conta, fazendo lembrar os contos de fadas tão apreciados pela criança. Nem por isso, no entanto, essa narrativa deixa de agradar e encantar o público adulto, como muito bem afirmou Érico Veríssimo, em prefácio ao livro: “*Pé de pilão* é um livro para crianças de várias idades, mas que também pode – e deve! ser lido por gente grande.” (QUINTANA, 2005, p. 923).

Essa convivência salutar e natural entre o menino que já foi e o poeta do presente, que Quintana admite prevalecer em sua criação poética, é reiterada em outro depoimento:

Portanto, é bom ser poeta, é bom ser criança, porque o poeta consegue conservar durante toda a vida aquela franqueza, sinceridade e disponibilidade das crianças. As crianças não mentem: elas gostam ou não gostam. E se alguém consegue conservar por toda a vida a criança que tem em si, esse alguém será realizado e nunca envelhecerá. Por isso eu costumo dizer que o poeta não tem idade. (TÁVORA, 1986, s/p)

No mini poema “Da mesma idade”, Quintana reafirma essa concepção acerca da atemporalidade do poeta, capaz de conservar em si a criança que já foi: “A criança que brinca e o poeta que faz um poema/ – Estão ambos na mesma idade mágica!”

(QUINTANA, 2006, p. 905). O tempo mágico ao qual o poeta aqui faz referência, momento em que se situa a criança e o poeta não diz respeito a uma idealização dos tempos da infância, está além da ideia de cronologia, ou seja, é, antes, uma condição existencial em que prevalece o devaneio, a imaginação, o olhar inaugural sobre o mundo, a capacidade de transgressão da realidade, vivenciados pela criança e também pelo poeta. Em outro poema, o poeta reafirma essa convivência das idades:

“Vem Jesus Cristo com o Menino Jesus ao colo”. Impossível maior coexistência. E nesse extraordinário poema autobiográfico que é o “8 ½” de Fellini, o menino e o adulto confundem-se. Porque, no fim de contas, a cronologia deve ser um truque do calendário para efeitos de computação histórica. Temos todas as nossas idades ao mesmo tempo. (QUINTANA, 2006, p. 357)

É o que propõe Bachelard ao afirmar que “O ser do devaneio atravessa sem envelhecer todas as idades do homem, da infância à velhice.” (BACHELARD, 1988, p. 96)

É, portanto, a partir desse ponto de intersecção, onde se encontram a criança em seu mundo de faz de conta e o poeta em sua realidade criadora e fictícia que abordaremos a poesia de Mario Quintana, nos dois capítulos seguintes.

### 3. A INFÂNCIA EM A RUA DOS CATAVENTOS E CANÇÕES

Considerando a representação da infância na poesia de Mario Quintana permeada por variadas feições, mudanças de concepções que em alguns momentos de sua poesia tentaremos observar estão relacionadas à forma poética adotada pelo poeta, é que realizaremos no decorrer deste capítulo a leitura das suas duas primeiras obras: *A rua dos cataventos* (1940) e *Canções* (1946).

#### 3.1. Traços do Penumbrismo na poesia de Quintana

Um dos pontos polêmicos acerca da obra de estreia de Mario Quintana no cenário da literatura brasileira trata-se de sua possível vinculação com a estética simbolista, fato que seria para alguns críticos da época um retrocesso estético, no entanto, conforme Solange Yokozawa (2005): “a afinidade do poeta com a estética de Paul Verlaine aparece como uma das afinidades possíveis, da mesma forma que o são, também, entre outras, aquelas com o surrealismo e o impressionismo, e não como exclusividade” (YOKOZAWA, p. 131, 2005). Como tal corrobora-se a ideia do próprio poeta ao se colocar como um gazeador de todas as escolas, como abordado na seção anterior. Dessa forma, é possível encontrar traços simbolistas, assim como de outras correntes estéticas na poesia que aqui lemos. Segundo a pesquisadora já citada, é nos dois primeiros livros: *A rua dos cataventos* (1940) e *Canções* (1946) que essa relação é percebida de forma mais evidente:

O fato de o presente representar a antítese de uma infância feliz e de o criador não estar afinado com a sociedade desencadeiam as constantes simbolistas (...): o predomínio de uma atmosfera crepuscular, com a presença do tema da morte; um certo “dar de ombros” para o social; a preferência pela sugestão em detrimento do descritivismo; a valorização do sonhar acordado e a construção de uma poesia intimista, calcada na emoção e na sensibilidade. A atmosfera crepuscular que perpassa grande parte dos sonetos de *A rua dos cataventos* é remanescente do decadentismo simbolista e, como este, é sintomática da dissintonia do poeta com a sua realidade. (YOKOSAWA, 2005, p. 135).

O Crepuscularismo, cujos traços podemos encontrar nas páginas do livro de estreia de Quintana, como nos diz Yokozawa, se constitui como “uma espécie de fumaça ou poeira do Simbolismo” (OTÁVIO FILHO in COUTINHO, p. 545, 2002). Rodrigo Otávio Filho, por intermédio do ensaio “Sincretismo e transição: o Penumbrismo”, presente no volume 4 de *A literatura no Brasil*, organizado por Afrânio Coutinho considerado por (GOLDSTEIN, 2002) como sendo um dos mais complexos estudos

acerca desse movimento, informa que o Crepuscularismo é também conhecido como Penumbrismo, designação atribuída por Ronald de Carvalho, que por ocasião da publicação do livro *Jardim das confidências* (1921), de Ribeiro Couto, escreveu um artigo com o título “A poesia da penumbra”, cujo conteúdo indica que se trata de uma poesia nova, a poesia de penumbra. “É pois, Ribeiro Couto, o principal responsável pelo Penumbrismo no Brasil” (OTÁVIO FILHO in COUTINHO, p. 586, 2002), e se constitui como uma espécie de transição entre o Simbolismo e o Modernismo, não podendo ser vista como uma escola poética, seria antes:

uma atitude, um movimento emocional, uma coincidência temática, tendente a um acentuado *intimismo* poético, já nitidamente manifestado em certa fase da obra de Mário Pederneiras, e que pode ser definido, numa tentativa de enquadramento em nossa história literária, como nítido exemplo de literatura de transição ou intermediária. (OTÁVIO FILHO in COUTINHO, p. 546, 2002)

Norma Seltzer Goldstein (1983) pondera que o Crepuscularismo ou Penumbrismo é muito

Mais tendência poética do que grupo propriamente dito, ele se caracteriza por uma melancolia agridoce, pelos temas ligados ao quotidiano, por uma morbidez velada – atitude doentia de perplexidade em face do progresso e da técnica, traduzida no plano afetivo, por uma atenuação dos sentimentos. (GOLDSTEIN, p. 5, 1983)

Após essa definição, Goldstein apresenta-nos algumas considerações acerca desse movimento a partir de críticos literários italianos, como é o caso de Salinari, que ao estudar Pascoli, um dos poetas crepusculares italianos explicita a postura poética crepuscular ou penumbrista, reiterando que ela:

enfoca a não-adesão enquadrada no contexto sócio-econômico da civilização industrial. A atitude de evasão seria a reação ao predomínio das coisas sobre o homem: refreada no homem comum, ela aparece no plano poético sob a forma de fuga doentia, de refúgio no campo, de evocação da infância (...) (GOLDSTEIN, p. 6, 1983)

Por sua vez, Rodrigo Otávio Filho, ao discutir a poesia de Ribeiro Couto afirma que essa poesia é construída com apoio em

uma série de “temas humildes”, do humilde cotidiano. E isso tudo em forma inspirada e vestida de Simbolismo numa linguagem musical, de tons imprecisos, reticentes, num certo *smorzando* que correspondia, sinceramente, ao seu modo de ser e de sentir. (OTÁVIO FILHO, 2002, p. 587)

Sobre o reconhecimento de características do Penumbriismo na poesia de Quintana conforme sugerido por (YOKOZAWA, 2006), importa grifar sua presença, embora cronologicamente o poeta não se alinhe aos poetas citados por Rodrigo Otávio Filho, do início do século XX, uma vez que seu primeiro livro só veio ao público em 1940. Essa atitude de evasão por parte dos poetas crepusculares, em virtude da não adesão ao contexto socioeconômico da civilização industrial, é também percebida por Regina Zilberman (1980) na poesia quintaniana. Há, principalmente, a valorização de uma infância perdida pelo tempo, mas considerada como um mundo ideal, bem como uma persistência em buscá-la, e ao mesmo tempo, um certo menosprezo pelo tempo presente, proporcionando assim uma atmosfera permeada por sentimentos de nostalgia, saudade e melancolia, mediante a impossibilidade de retorno ao passado pueril. (ZILBERMAN, 1980, p. 58).

A substituição de “temas nobres” por uma poesia em que se dá mais vazão ao cotidiano, aos temas “humildes”, características encontradas na poesia de Ribeiro Couto é uma constante na poesia de Quintana e merece nossa especial atenção em seu primeiro livro: *A rua dos cataventos*. Para Armindo Trevisan (2006)

A poesia de Mario Quintana impressiona, em primeiro lugar, por sua humildade – palavra que deriva remotamente de *húmus*. Humildade é quem tem os pés sobre a terra. Ora, o poeta, que a legenda tornou aéreo, nunca foi desligado da realidade. Possuía o dom de ser, a um tempo, uma espécie de anjo, e uma espécie de mineiro engolfado na sua mina, preocupado em revolver-lhe o pó e o ouro. (TREVISAN, 2014, p. 27)

Nesse livro, a rua é a grande e central personagem e ao vagarmos por ela e por entre seus sonetos, somos apresentados aos elementos que estão presentes no cotidiano, aqueles que podemos chamar de humildes, como nos diz o crítico da poesia de Quintana, por ser essa palavra exatamente proveniente daquele que está ligado ao húmus, ao chão, à terra e que, por isso, revolve-a para extrair dali suas preciosidades, na firme crença de que o chão esconde tesouros. Ainda em diálogo com Armindo Trevisan, “a rua é a casa de todos, o lugar onde se apagam as distinções, as idiosincrasias e a humildade se dá encontro no unânime” (TREVISAN, 2014, p. 28).

Talvez por ser a rua esse espaço de encontro onde as diferenças se anulam é que, no soneto II, ela recebe um tratamento por parte do eu lírico como se uma mãe estivesse a embalar seu filho, ou seja, há um cuidado, um zelo em preservar esse espaço: “Dorme, ruazinha... É tudo escuro.../ E os meus passos, que é que pode ouvi-los?” (QUINTANA, p. 86, 2006) e nela enfatiza aspectos corriqueiros como os jardins, os

lampiões, as estrelinhas e os grilos. Em outro soneto, o eu lírico convida o Anjo da Guarda a escutar os pregões, o bulício, o ritmo que ecoam por essa rua e alega que não se trata de poesia socialista, mas sim que “É... simplesmente... a Vida!” (QUINTANA, p. 88, 2006), a humilde e cotidiana vida. É nesse espaço da ruazinha sossegada ainda, que encontramos os sons das velhas rondas, das canções de outrora e os lindos pregões da madrugada. (QUINTANA, p. 93, 2006).

Além da preferência de Quintana pelos temas humildes e cotidianos da rua – como já vimos essa temática está presente também na poética do penumbriista Ribeiro Couto – há ainda, a presença de Antônio Nobre em dois dos 35 sonetos de *A rua dos cataventos*, fato que motivou, como já nos assinalado anteriormente, a crítica da época a considerar o poeta como alguém que está fora das discussões em voga naquele momento. O soneto XI é dedicado ao poeta de *Só*: “Para Antônio Nobre, à maneira do mesmo”. É o próprio Quintana quem afirma ter sido “descoberto” por Antônio Nobre, pois segundo ele “... não é o leitor que descobre o poeta, mas o poeta é que descobre o seu leitor, que o revela a si mesmo” (QUINTANA, in STEEN, p. 13, 1981). Talvez por isso ele confesse: “Contigo fiz, ainda em menininho,/ Todo o meu Curso d'Alma... E desde cedo/ Aprendi a sofrer devagarinho,/ A guardar meu amor como um segredo...” (QUINTANA, p. 95, 2006). Nas estrofes seguintes, Quintana reitera essa identificação ou, como ele mesmo diz essa confluência e afirma: “Nas minhas chagas vinhas por o dedo” e denomina a si mesmo como “o Triste, o Doído, o Pobrezinho!”. As notas penumbriistas são percebidas, ainda, por meio das predileções do eu lírico, como aquele que amava as Luas de bruxedo e tinha como Padrinho o Pôr do sol. O soneto é permeado por um sentimento afetivo, a voz lírica se refere a Antônio Nobre como “Anto querido” e revela ao leitor que o livro *Só* encheu de luar sua infância triste, permitindo que ele não ficasse tão só.

Sentimentos como tristeza, melancolia e solidão relacionados à infância, que Quintana repercutiu com base no livro *Só* de Antônio Nobre, representam uma das várias feições que Quintana oferece à essas temáticas em sua obra, principalmente no livro de estreia, *A rua dos cataventos* (1940).

### 3.2. Criança e o poeta no país de Trebizonda

O soneto VI é exemplar dessa relação entre infância e sentimentos de tristeza, melancolia e solidão:

Na minha rua há um menininho doente.  
 Enquanto os outros partem para a escola,  
 Junto à janela sonhadoramente,  
 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...  
 (QUINTANA, 2005, p. 90)

A infância aqui, assim como no soneto XI, sobre o qual já falamos, se configura como uma fase da vida em que predomina o sofrer, a tristeza, a solidão. No poema ofertado a Antônio Nobre, o eu lírico declara que o livro *Só* era a sua companhia durante uma infância triste e solitária. A atmosfera que permeia esse poema é de penumbra, o que se pode perceber no segundo quarteto: “Amava, à noite, as Luas de bruxedo,/ Chamava o Pôr do sol de Meu Padrinho...” (QUINTANA, 2005, p. 95). Já no soneto VI, o aspecto de morbidez e de solidão também estão presentes, como veremos logo a seguir, se opondo à imagem de uma infância enquanto uma idade feliz, alegre, idílica e até mesmo, edênica, à qual poderíamos atribuir claridade, luz. Tal concepção da idade pueril pode ser facilmente percebida nos conhecidos e emblemáticos versos de “Meus oito anos” do romântico Cassimiro de Abreu que ao se referir a essa fase, identifica-a como um momento em que predomina a felicidade, a alegria, assim, o eu lírico sente-se saudosos de sua infância: “Oh! Que saudades que tenho/ Da aurora da minha vida,/ Da minha infância querida/ Que os anos não trazem mais!” (ABREU *in* TRINDADE, 1995, p. 222) concepção de infância que se contrapõe ao soneto de Quintana que lemos agora, em que os primeiros anos da vida são envoltos em uma penumbra. Para Marisa Lajolo,

Esta representação edênica da infância, parece ter calado tão fundo no imaginário brasileiro (em função, talvez, da frequência com que compareceu a antologias e manuais escolares) que se transformou em clichê, conjunto empoeirado de metáforas, que ocorre à boca de quem quer que se prepare para falar da infância. (LAJOLO, 2009, p. 329)

A criança, por vezes é representada na poesia quintaniana em oposição a esse clichê casimiriano. No soneto VI, o menino é designado como uma criança doente e

solitária, pois enquanto os outros meninos vão à escola, ele, da janela, pode apenas observar e sonhar em também ser livre, aliás, a janela funciona como a única maneira de acessar o mundo a partir do interior da casa. Essa condição de criança solitária está presente em outro poema, “A casa grande” do livro *Esconderijos do tempo*, publicado em 1980: “... mas eu queria ter nascido numa dessas casas de meia-água/ com o telhado descendo logo após as fachadas/ só de porta e janela/ e que tinham, no século, o carinhoso apelido de cachorros sentados.” (QUINTANA, 2005, p.479); a verdade, porém, é que nasceu “em um solar de leões/ (...escadarias, corredores, sótãos, porões, tudo isso...)/ e assim, não foi possível ser “um menino de rua” (QUINTANA, 2005, p. 479).

Juntamente com esse tom de solidão e reclusão, permeia pelo soneto VI um tom melancólico e nostálgico, proveniente do desejo reprimido do menino que não pode ser um menino de rua como os outros. Esse sentimento é marcado ao longo do soneto por uma série de sons provenientes do cotidiano da rua: seja pelas batidas do sapateiro, ou pela canção napolitana mal cantada do carpinteiro, que enfatizam ainda mais o sofrimento do menininho. As expressões “pouco a pouco”, “gradativamente” reiteram essa sensação de tristeza, monotonia e melancolia. O poeta é outro operário que, envolto também em sua tristeza, assim como o menino, trabalha em silêncio ao contrário dos outros operários e em sua reclusão compõe a melodia, os ritmos e rimas do soneto, que se dirige não ao corpo doente, mas à alma boa do menino.

Um fato que chama atenção, apesar de ser exterior ao texto literário, está relacionado a uma das falas do poeta sobre a criação desse poema. Ao ser questionado acerca de sua infância em entrevista que já citamos aqui, o poeta afirma que não sabe se teve infância e admite ainda:

“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*. (...) 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” (QUINTANA in STEEN, 1981, p. 14).

De acordo com Vassalo, Mario Quintana “teve todas aquelas típicas doenças de infância. E vivia debilitado, vivia protegido, vivia olhado. Por isso, seus pais o mantinham dentro de casa sempre que possível” (VASSALO, 2005, p. 9). Em outro poema denominado “Confessional”, que compõe o livro *A vaca e o Hipogrifo* (1977), o poeta faz a mesma afirmação, mas com outras palavras:

Eu fui um menino por trás de uma vidraça – um menino de aquário.

Via o mundo passar como numa tela cinematográfica, mas que repetia sempre as mesmas cenas, as mesmas personagens.  
 Tudo tão chato que o desenrolar da rua acabava me parecendo apenas em preto-e-branco, como nos filmes daquele tempo.  
 O colorido todo se refugiava, então, nas ilustrações dos meus livros de histórias, com seus reis hieráticos e belos como os da carta de jogar.  
 E suas filhas nas torres altas – inacessíveis princesas.  
 Com seus cavalos – uns verdadeiros príncipes na elegância e na riqueza dos jaezes.  
 Seus bravos pajens (eu queria ser um deles...)  
 Porém sobrevivi...  
 E aqui, do lado de fora, neste mundo em que vivo, como tudo é diferente! Tudo, ó menino do aquário, é muito diferente do teu sonho...  
 (Só os cavalos conservam a natural nobreza.)  
 (QUINTANA, 2006, p. 507)

A janela do soneto aqui em evidência, bem como a vidraça do aquário presente no poema “Confessional” simbolizam, em certa medida, uma proteção, um limite que assegurava a integridade física do menino doente, balizando sua condição de criança sempre protegida dos perigos que a rua ou o mundo ofereciam. A descrição do mundo sob a perspectiva do menino que está dentro do aquário é apresentada como algo repetitivo, enfadonho, chato, e o menino é apenas um espectador, uma vez que não pode participar do mundo que ele presencia do lado de dentro da vidraça. O título aponta claramente para a declaração de uma informação subjetiva e confidencial. Para Solange Yokozawa, Quintana construiu uma poesia confessional de perspectiva autobiográfica, assim como Manuel Bandeira e Drummond

(...) para lembrar apenas o coração do cânone da literatura brasileira, são tributários de uma lírica memorial. (...) A simples lembrança desses nomes como praticantes de uma poesia de vertente autobiográfica já constituiria argumento suficiente para atestar que essa poesia, pelo menos o que vale a pena nesse gênero, ultrapassa a experiência privada que a originou, de modo que o conhecimento da biografia do poeta é prescindível no ato da leitura.  
 (YOKOZAWA, 2006, p. 200)

Esse imaginário poético permeado por uma infância triste, enferma e solitária de Quintana, nos faz lembrar a poesia de Manuel Bandeira, um dos nomes citados por Yokozawa como praticante de uma poesia confessional. Embora não tenha tido uma infância marcada pela doença, como Quintana, vivenciou-a durante sua adolescência e soube como bem poucos transfigurar essa dor em poesia. Como afirmou Fernanda Coutinho (2012) em um de seus ensaios, a “Memória da infância em Manuel Bandeira” que compõe o livro *Representações da infância na literatura*:

“...a enfermidade será sempre uma sombra pesada na vida de Bandeira. A infância, portanto, vai significar para ele um período não tocado pela infelicidade, uma espécie de ilha de contentamento. [...] A tuberculose vai

estabelecer um marco divisório na vida de Bandeira (...)” (COUTINHO, 2012, p. 37).

No poema “Ruço”, integrante do livro *Cinza das horas*, também citado pela pesquisadora, podemos ler essa despedida dos dias felizes que a infância representava para o eu lírico:

Muda e sem trégua  
Galopa a névoa, galopa a névoa.

Minha janela desmantelada  
Dá para o vale do desalento.

Sombrio vale! Não vejo nada  
Senão a névoa que toca o vento.

Lá vão os dias de minha infância  
- Imagens rotas que se desmancham:

O vento do largo na praia,  
O meu vestidinho de saia:

Aquele corvo, o voo torvo,  
O meu destino aquele corvo!

O que eu cuidava do mundo mau!  
Os ladrões com cara de pau!

As histórias que faziam sonhar;  
E os livros: *Simplício olha pra o ar*,

*João Felpudo, Viagem à roda do mundo*  
*Numa casquinha de noz.*

A nossa infância, ó minha irmã, tão longe de nós!  
(BANDEIRA, p. 46-47, 1993)

Enquanto nos poemas de Quintana, a janela é um espaço que dá acesso à rua, ao mundo e, assim, à liberdade negada ao menino por conta da fragilidade de sua saúde, a janela presente no poema de Manuel Bandeira dá acesso ao “vale do desalento”, de onde a voz lírica entrevê somente a névoa que “galopa sem trégua” e poderia simbolizar a doença que o atinge; por outro lado, fica evidente a despedida de dias felizes que compuseram a infância: “Lá vão os dias de minha infância/ - Imagens rotas que se desmancham:/ O vento do largo na praia,/ O meu vestidinho de saia” (BANDEIRA, p. 46-47, 1993).

A atmosfera melancólica, turva, densa que permeia o poema “Ruço” de Bandeira, dialoga com outro soneto de Quintana:

## VIII

Recordo ainda... E nada mais me importa...  
 Aqueles dias de uma luz tão mansa  
 Que me deixavam, sempre, de lembrança,  
 Algum brinquedo novo à minha porta...

Mas veio um vento de Desesperança  
 Soprando cinzas pela noite morta!  
 E eu pendurei na galharia torta!  
 Todos os meus brinquedos de criança...

Estrada afora após segui... Mas, ai,  
 Embora idade e senso eu aparente,  
 Não vos iluda o velho que aqui vai:

Eu quero os meus brinquedos novamente!  
 Sou um pobre menino... acreditai...  
 Que envelheceu, um dia, de repente!...  
 (QUINTANA, 2005, p. 92)

O soneto VIII apresenta uma visão positiva acerca da infância, havendo, dessa forma, um desejo em vivenciá-la novamente, perspectiva que entra em contradição com aquela presente nos dois sonetos já mencionados aqui, pois tanto o soneto VI quanto no Soneto XI a infância é uma fase marcada pela tristeza e pela solidão. Há nesse soneto o que Regina Zilberman entende como uma valorização dessa fase "acompanhada de um desejo de regressão à condição pueril, desarticulada de uma consciência do presente e da atualidade, já que é esta que o faz infeliz na sua materialidade" (ZILBERMAN, p. 58, 1980).

Sendo assim, é importante notar que o primeiro verso do soneto VIII, "Recordo ainda... e nada mais me importa", já apresenta ao leitor essa valorização do passado, uma vez que só recordamos aquilo que já passou. Emil Staiger ao definir o gênero lírico como aquele em que predomina a recordação, entende que não há distância temporal entre, por exemplo, passado e presente; há, antes, uma diluição, uma aproximação entre esses dois tempos: "Recordar deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para um-no-outro lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica." (STAIGER, 1997, p. 59-60). Dessa forma, o primeiro verso, ao sugerir que recordar é o que importa, transporta o passado, a infância para o presente, para a atualidade.

Esse passado que entendemos ser a infância pela alusão ao brinquedo, é descrita como dias de "uma luz tão mansa"; enquanto isso, o segundo quarteto é iniciado com a conjunção "mas", e somos apresentados a um cenário denso, nebuloso, oposto ao descrito antes. A escuridão que agora se apresenta é trazida por um vento qualificado

como sendo de desesperança, grafado com inicial maiúscula, o que pode expressar a ação do tempo, pois a seguir temos a imagem dos brinquedos que agora estão sem uso, abandonados na “galharia torta”. Condição semelhante acontece em “Ruço”: as imagens da infância surgem “rotas” e se desmancham, não exatamente pela ação do tempo, como ocorre aqui no soneto de Quintana mas, como já sugerimos, em virtude da enfermidade.

Além do antagonismo estabelecido entre a luz/dia (infância) e a escuridão/noite (velhice), bem como a perda dos brinquedos, as estrofes seguintes corroboram uma necessidade de retorno à idade pueril, pois o eu lírico reclama sua condição de menino, assim como a posse de seus brinquedos. Essa reivindicação dos tempos idos e a negação do tempo presente encontra afinidade com outro soneto de Quintana: “O velho no espelho” que foi publicado em *Apontamentos de história sobrenatural* (1976). O eu-lírico ao mirar-se no espelho fica surpreso quando encontra as feições de um velho, que é identificado como o seu pai: “Nosso olhar – duro – interroga:/o que fizeste de mim?!”/Eu, Pai?! Tu é que me invadiste,/Lentamente, ruga a ruga... Que importa? Eu sou ainda,/Aquele mesmo menino teimoso de sempre”. (QUINTANA, 2005, p. 410). Em ambos os poemas, parece haver um jogo de máscaras entre a velhice e a meninice, em que a velhice é apenas aparente; na verdade, o ser é de um “pobre menino” que de repente envelheceu ou, no segundo poema, de um “menino teimoso” em sua luta contra a imagem da velhice refletida no espelho, indicando, além da reivindicação da meninice, essa convivência das idades, que só seria possível por meio da literatura.

Outra maneira de convivência entre as idades criança e adulto/poeta se dá por meio da criação do País de Trebizonda, espaço inventivo e imaginário:

Eu nada entendo da questão social.  
Eu faço parte dela, simplesmente...  
E sei apenas o meu próprio mal,  
Que não é bem o mal de toda a gente,

Nem é deste Planeta... Por sinal  
Que o mundo se lhe mostra indiferente!  
E o meu Anjo da Guarda, ele somente,  
É quem lê os meus versos afinal...

E enquanto o mundo em torno se esbarronda,  
Vivo regendo estranhas contradanças  
No meu vago País de Trebizonda...

Entre os Loucos, os Mortos e as Crianças  
É lá que eu canto, numa eterna ronda,  
Nossos comuns desejos e esperanças!...  
(QUINTANA, 2006, p. 89)

O primeiro verso “Eu nada entendo da questão social.” (QUINTANA, 2005, p. 89), se constitui como uma espécie de postura lírica que Mario Quintana adotou em sua obra de estreia, fato que lhe rendeu algumas críticas, conforme já afirmamos antes; no entanto tal postura percorre outras obras do poeta, o que podemos perceber em um pequeno poema intitulado “Madrigal recusado”, presente em dois livros de épocas diferentes: “Não sou mais que um poeta lírico/ Nada sei do vasto mundo...” (QUINTANA, 2006, p. 374; p. 877), reiterando essa condição de poeta lírico, daquele que não sabe ou não entende acerca de questões sociais. Em uma de suas falas, o poeta apresenta uma reafirmação de sua condição como poeta lírico:

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 o 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. (QUINTANA in STEEN, 1981, p. 15-16)

A afirmação de que o poeta lírico não está fora do mundo conversa com o segundo verso do soneto que estamos lendo: “Eu faço parte dela, (questão social) simplesmente...” e que, apesar de não dar conta dela em sua poesia, o poeta lírico não está isolado, e, mais ainda, que o seu “mal”, o seu problema enquanto poeta, é diferente daqueles que afligem a “toda a gente”, ou ainda à sociedade de uma forma geral. Segundo Paulo Becker (1996), os traços metapoéticos desse soneto revelam

O alto grau de autoconsciência que o criador possui sobre a natureza e a situação histórica de seu próprio ofício. Esse traço de autoconsciência, tipicamente moderno, vem aflorando nas obras líricas a partir da segunda metade do século XIX, época a partir da qual a criação poética vem se constituindo em um dos assuntos prediletos, e às vezes exclusivos dos poetas. (BECKER, 1996, p. 30-31)

No segundo quarteto, o poeta continua a indicar o que seja o seu “mal”: a sociedade é indiferente à sua arte, à sua poesia; ele não encontra, assim, ressonância em relação ao seu ofício. Segundo Octávio Paz, “a característica da idade Moderna, do ponto de vista da situação social do poeta, é sua posição marginal. A poesia é um alimento que a burguesia – como classe – foi incapaz de digerir.” (PAZ, 2012, p. 47). Se a poesia lírica é indigesta à burguesia, o poeta passa a vivenciar um processo de isolamento e solidão, por isso admite que apenas o seu Anjo da guarda, um ser mágico e imaginário que não faz parte da realidade concreta, é quem lê seus poemas.

Enquanto o mundo se "esbarronda", o poeta busca um sentido para a sua arte, uma vez que ele e sua poesia não se adequam à sociedade moderna, assim, ele prefere caminhar pela "ruazinha sossegada", e se refugia em seu "vago País de Trebizonda", onde pode, enfim, reger suas "estranhas contradanças", irmanando-se aos loucos, aos mortos e às crianças que possuem os mesmos desejos e esperanças do poeta, pois também não se adequam às engrenagens dessa sociedade, atitude que poderia equivaler à distração que Octávio Paz sugere, como uma negação do mundo moderno:

Um homem que se distrai nega o mundo moderno. Ao fazê-lo aposta no estilo tudo ou nada. Intelectualmente, sua decisão é igual ao do suicida sedento por saber o que há do outro lado da vida. O distraído se pergunta: o que há do outro lado da vigília e da razão? A distração significa: atração pelo avesso deste mundo. (PAZ, 2012, p. 46)

Logo, a fuga para esse país fantástico ou, como nos diz Paz, a distração como uma forma de olhar o mundo pelo avesso, não significa, pois, total isolamento das questões que pertencem à sociedade ou até mesmo alienação por parte do poeta, acusação recebida ao publicar seu primeiro livro, pois o eu lírico admite que faz parte dessas questões. Paulo Becker, ao realizar a leitura desse poema em seu estudo *Mario Quintana: As faces do feiticeiro* (1996), entende que

Para Quintana, não cabe ao poeta isolar-se completamente do mundo de todos, para viver sua fantasia privada, como defende por exemplo o poeta simbolista Villiers de L'Isle-Adam, que coloca na boca de Axel, personagem do livro homônimo, esta frase decisiva: "Viver? Nossos criados farão isso por nós... Este desdém elitista pelos aspectos mais prosaicos da existência está ausente da poesia de Quintana. (BECKER, 1996, p. 32)

O crítico da poesia quintaniana nos lembra ainda o soneto IV, que já citamos aqui a fim de discutir a preferência do poeta por temas humildes e prosaicos; nesse poema, o eu lírico convida o seu Anjo da Guarda a entrar no bulício da vida:

(...)  
Mas vem, Anjo da Guarda... Por que pões  
Horrorizado as mãos em teus ouvidos?  
Anda: escutemos esses palavrões  
Que trocam dois gavroches atrevidos!

Pra que viver assim num outro plano?  
Entremos no bulício quotidiano...  
O ritmo da rua nos convida.

Vem! Vamos cair na multidão!  
Não é poesia socialista... Não,  
Meu pobre Anjo... É simplesmente... a Vida!...  
(QUINTANA, 2005, p.88)

Além do convite do poeta ao seu Anjo a “cair” na multidão, e ouvir o som da vida que a rua manifesta por meio dos seus pregões ou dos palavrões que os gavroches trocam entre si, é perceptível como já mencionamos aqui que a rua é a grande personagem de seu primeiro livro, dando-nos indicações de que o “mal” sobre o qual o poeta fala, diz respeito a sua recepção nessa sociedade. Ainda dialogando com Paulo Becker, “torna-se óbvio que o problema não é viver aqui na Terra como um homem, mas o de viver numa certa época e sociedade que se mostram indiferentes à poesia, ou aquilo que no ser humano faz brotar a palavra poética.” (BECKER, 1996, p. 33)

De acordo com Hugo Friedrich essa resistência da poesia lírica constitui uma característica da poesia lírica moderna:

Até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito da ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras (...) Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

Ainda segundo o crítico, a poesia moderna apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes... (FRIEDRICH, 1978, p. 20); no entanto, Michael Hamburger contradiz essa postura veiculada em *A estrutura da lírica moderna*:

Porquanto as palavras nunca podem desvincular-se de todo da relação com as ideias e o sentido. Tampouco é preciso ser marxista para reconhecer que toda poesia tem implicações políticas, sociais e morais, independentemente de a intenção ser didática e “ativista” ou não. De forma contrária ao que Hugo Friedrich asseverou, um bom exemplo poderia ser a humanidade específica de grande parte da poesia moderna, uma preocupação pela humanidade como um todo muito mais intensa por ser “depersonalizada” de um modo que a poesia romântica não era, porque os poetas românticos estavam mais interessados principalmente em sua própria individualidade e nas coisas que faziam deles pessoas diferentes das outras. (HAMBURGER, 2007, p. 58-59)

Assim, o fantástico País de Trebizonda representa não simplesmente que o poeta busque uma despersonalização de sua poesia, um isolamento total do mundo ou da sociedade onde vive, pois, como assegura Hamburger, a função da poesia é comunicar “mesmo quando o poeta está consciente de não querer comunicar nada em particular, quando ele escreve para os mortos ou para ninguém. Um poema pode ser um monólogo; mas é um monólogo feito em voz alta.” (HAMBURGER, 2007, p. 31). Entendemos, portanto, que esse exílio sugere, de certo modo, a função social do poeta, embora ele mesmo assevere que nada entende da questão social. No entanto é nesse país imaginário

que o poeta oferece voz, por meio da sua poesia, àqueles silenciados pela sociedade por perceberem as coisas que os rodeiam pelo avesso em seu momento de distração como nos diz o poeta e crítico literário Octávio Paz.

A relação entre poeta, louco e criança pode ser observada em outros poemas da obra de Quintana. Ainda em *A rua dos cataventos*, no soneto XXX, o poeta demonstra essa afinidade com a criança e o louco. Como se retornasse de uma longa viagem, cansado pois os sapatos emitem um som estridente, o eu lírico se diz leve por ter se livrado de suas “penas”, e por isso, sente-se iluminado por Deus. Tal privilégio não é compreendido pelos “Doutores Sotis”, uma vez que não houve a devida “doutrinação”, e conclui informando que: “Mas entendem-me o Céu e as criancinhas./ E ao ver-me assim, num poste as andorinhas/ “Olha! É o idiota desta Aldeia!” dizem...” (QUINTANA, 2006, p. 114). Essa falta de compreensão por parte dos “Doutores sotis”, em relação à condição do poeta como alguém iluminado e o fato de as andorinhas o denominarem como idiota podem simbolizar a posição marginal do poeta, da qual nos fala Octávio Paz, ao afirmar que a poesia nunca foi “digerida” pela burguesia. (PAZ, 2012, p. 47). Por outro lado, o poeta diz ser aceito pelo Céu, instância etérea, e pela criança, que assim como ele não possui voz própria ou reconhecimento nessa sociedade.

A tríade poeta, louco e criança reaparece posteriormente em *Apontamentos de história sobrenatural* (1976), no poema “Autorretrato”. Como o próprio título já sugere, à maneira de um pintor, o poeta busca uma imagem que possa defini-lo. Em vão, pinta-se árvore, nuvem, ora tenta retratar-se como coisas das quais não possui mais lembranças, ora como coisas que só existem na imaginação; no entanto, o poeta não encontra identificação, entendendo que isso só é possível por meio da irracionalidade e ingenuidade de “Um desenho de criança.../corrigido por um louco!” (QUINTANA, 2006, p. 393)

A eterna busca do poeta por uma imagem que o defina cessa quando o desenho de si mesmo é realizado por uma criança com a ajuda de um louco, reafirmando a convivência entre o menino e o poeta, o que só é possível no âmbito da poesia.

### 3.3. A musicalidade das cantigas de roda.

*Canções* (1946) é a segunda publicação de Mario Quintana e aponta desde o título para temas e motivos ligados à música e à dança, o que se pode notar quando observamos que todos os poemas desse livro têm no título o vocábulo “canção”, exceto “Pequena crônica policial”. Para Solange Yokozawa, “o espírito crepuscular que dita a

atmosfera da maioria dos sonetos de *A rua dos cataventos* é substituído pela alegria festiva do canto sazonal e pelo ritmo encantatório da tradição popular” (YOKOZAWA, 2006, p. 149).

Essa atmosfera é percebida também quando observamos a forma adotada para a composição dos poemas, há, diferentemente do livro anterior, a utilização do verso livre, mas prevalece, em sua grande maioria, a utilização da redondilha maior, versificação típica de uma poesia mais ligada às tradições populares e infantis: são “construções de tipo marcadamente popular como as cantigas de roda e o acalanto” (BITTENCOURT, 1983, p. 81). Dos 35 poemas, pelo menos oito deles apresentam algum tipo de diálogo intertextual com cantigas de roda, acalantos, ou brincadeiras da infância, permitindo ao leitor não apenas um retorno aos tempos da infância individual, mas uma viagem de volta a um passado que diz respeito à coletividade.

Em “Canção da chuva e do vento” encontramos uma proximidade de alguns versos com canções que pertencem ao imaginário popular, cuja primeira quadra: “Dança, Velha. Dança. Dança./ Põe um pé. Põe outro pé./ Mais depressa. Mais depressa. / Põe mais pé. Pé. Pé.” (QUINTANA, 2005, p. 149) poderíamos associar aos versos frenéticos e entusiásticos da cantiga de roda tão conhecida entre as brincadeiras infantis: “Ora, palma, palma, palma!/ Ora, pé, pé, pé!/Ora, roda, roda, roda,/ Caranguejo peixe é!”. Helder Pinheiro, ao discutir a presença de elementos da dança em alguns poemas do livro *Canções* e embora não mencione uma relação entre esses poemas e as brincadeiras de roda, entende, que neste poema, o motivo central é a dança:

Em “Canção da Chuva e do Vento”, somos colocados diante de uma espécie de *roteiro para a dança*. Os passos a serem dados (“Põe um pé. Põe outro pé.”), o andamento a ser seguido (“Mais depressa. Mais depressa”, “Mansinho, agora, mansinho”) e os movimentos (“Upa. Salta. Pula. Agacha”) são claramente apontados. (PINHEIRO, 2006, p. 78)

“Canção de muito longe” é outro poema em que podemos perceber o motivo da dança e também um diálogo com a tradição oral das brincadeiras infantis:

Foi-por-cau-sa-do-bar-quei-ro

E todas as noites, sob o velho céu arqueado de bugigangas,  
A mesma canção jubilosa se erguia.

A canoooovirou  
Quem fez elavirar? Uma voz perguntava.

Os luares extáticos...

A noite parada...

Foi por causa do barqueiro,  
Que não soube remar.  
(QUINTANA, 2005, p. 151)

Ao lermos o primeiro verso: “Foi-por-cau-sa-do-bar-quei-ro”, relembramos de imediato uma cantiga de roda bastante conhecida: “A canoa virou”, fato indicativo de que a expressão “muito longe” presente no título do poema pode fazer referência aos tempos da infância que estão distantes do eu lírico, do leitor e que por meio da poesia seria possível reviver esses tempos. É notório, ainda, o fato de o verso estar impresso com as sílabas separadas por hífen, indicando uma certa cadência, um certo ritmo que nos faz lembrar a cantilena infantil, sugerindo talvez, por meio desse canto, que a voz que fala no poema convida o leitor a percorrer o caminho de volta aos tempos da meninice.

A segunda estrofe, composta de dois versos introduzidos pelo poeta, ou seja, que não pertencem ao imaginário popular, complementa essa ideia de rememoração do passado, o adulto está situado no tempo presente e recorda a infância, esse distanciamento temporal é percebido pelo uso do verbo no pretérito imperfeito e apresenta ao leitor o cenário onde a brincadeira acontecia: “E todas as noites, sob o velho céu arqueado de bugigangas/ A mesma canção jubilosa se erguia.” Alguns elementos presentes nesses dois versos chamam atenção pela força com que sugerem a presença do universo lúdico da infância.

Um deles é o fato de que a brincadeira se repetia todas as noites; isso é enfatizado no verso seguinte, quando o leitor entende que a brincadeira entre as crianças era acompanhada pelo som da “mesma canção”, no caso “A canoa virou”, o que vem a comprovar uma característica própria da criança que é a repetição daquilo que lhe dá prazer: “Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como ‘brincar outra vez’” (BENJAMIM, 1994, p. 252) Além disso, temos o caráter jubiloso atribuído à canção: “A ideia de júbilo, grande contentamento, associada a uma cantiga infantil, enfatiza a alegria devido ao jogo proposto e à faixa etária descompromissada, como se entende que seja a infância” (ZINANI, 2006, p. 84).

Outro elemento que, na poesia de Quintana, está sempre associado à criança é o céu, que aqui é particularizado pelo adjetivo “velho” e pela expressão “arqueado de bugigangas”. A presença desse elemento e sua caracterização como “velho”, nesse poema, pode ser entendida como uma testemunha ancestral e primitiva das ações humanas, inclusive das brincadeiras de roda das crianças, que geralmente se dão ao ar

livre, costume presente geração após geração. De acordo com Manfred Lurker, para alguns povos antigos, a noção de “Céu” era entendida como uma reificação “... pois surge como uma tenda de pastores do mundo (mesopotâmico antigo) ou como manto de estrelas (persa antigo)” (LURKER, 1997, p. 129), imagens equivalentes àquela sugerida em “Canção de muito longe”: a de um arco enfeitado por bugigangas (as estrelas) sob o qual as crianças brincam ao som de suas próprias cantigas, como se fosse um cenário, um palco onde a representação infantil pudesse ocorrer.

A terceira estrofe, também um dístico, apresenta a pergunta acusatória grafada de forma a evocar na mente do leitor a musicalidade da cantiga, cuja resposta já foi obtida no verso inicial: “A canooovirou/ Quem fez elavirar? Uma voz perguntava” Os dois monósticos seguintes interrompem a resposta imediata e causam um certo suspense, o que nos faz lembrar que a cantiga de roda re-apropriada por Quintana substituiu a palavra “barqueiro”, responsável pelo fato de a canoa virar, pelo nome de cada criança que participa da brincadeira. O efeito de êxtase provocado pela lua e a imobilidade da noite complementam tanto o cenário celestial já sugerido na segunda estrofe, quanto a espera da resposta pelas crianças, apresentada no último dístico pela reprodução dos versos que pertencem ao domínio popular. Segundo Paulo Becker,

Já nas canções sobre a infância, a apropriação de versos como os de “A canoa virou” representa o resgate de fragmentos da memória coletiva sobre este período da existência; ao mesmo tempo, o poeta cria, através de seus versos, uma perspectiva crítica em que o presente do adulto e o passado da criança se iluminam mutuamente, revelando-se as virtudes e limitações de cada momento particular da vida. (BECKER, 1996, p. 96)

É notório que Mario Quintana, ao dialogar com a cantiga de roda, colhida da tradição oral, demonstra que os jogos lúdicos e as brincadeiras das crianças com a linguagem são a argamassa que constituem a sua construção poética. No entanto, ao recorrer a essas brincadeiras infantis, fica evidente não apenas esse encontro de afinidades entre a criança e o poeta, mas também podemos afirmar que há um certo desejo de evocar os tempos de meninice, de revivê-los, de torná-los presentes; portanto, é por meio da linguagem poética que o passado da criança e o presente do adulto se iluminam, como afirmou Paulo Becker (1996).

“Canção de garoa” é outro poema presente no livro *Canções* que embora não estabeleça um diálogo com as canções de roda, como ocorre nos dois textos lidos antes, apresenta uma estrutura formal que remete o leitor a essas construções orais; além do

mais, se faz presente também neste poema elementos sonoros que são utilizados a fim de estabelecer esse jogo lúdico com a linguagem tão caro ao poeta e à criança:

Em cima do meu telhado,  
Pirulin lulin lulin,  
Um anjo, todo molhado,  
Soluça no seu flautim.

O relógio vai bater:  
As molas rangem sem fim.  
O retrato na parede  
Fica olhando para mim.

E chove sem saber por quê...  
E tudo foi sempre assim!  
Parece que vou sofrer:  
Pirulin lulin lulin...  
(QUINTANA, 2005, p. 134)

Durante a leitura desse poema, o aspecto que mais se sobressai é a sonoridade. A princípio, isso ocorre pela estrutura simples adotada: o poema apresenta quadras formadas por versos em redondilha maior, cujas rimas se alternam entre si, no entanto essa sugestão sonora é construída a partir de um jogo com as palavras de forma semelhante à brincadeira das crianças ao utilizarem onomatopeias a fim de reproduzir os sons necessários ao faz-de-conta. Aqui, o efeito sonoro que o poeta pretende obter relaciona-se ao barulho emitido pelos pingos da chuva que caem sobre o telhado do eu lírico criando “uma atmosfera lúdica em que o sentido se constrói por meio da sonoridade das palavras” (ZINANI, 2006, p. 85).

A primeira quadra apresenta ao leitor não a chuva propriamente dita, mas a existência de um anjo todo molhado sobre o telhado do eu lírico, em consequência desse fenômeno, obviamente. Notamos, portanto, que a primeira onomatopeia “Pirulin lulin lulin” presente no poema relaciona-se, de certa forma, ao som emitido pelo flautim do anjo, que não é propriamente uma canção, mas um soluço.

Ao passarmos para a segunda quadra, o eu lírico se volta para objetos que estão localizados dentro da casa, como o relógio e o retrato, o que deixa transparecer uma atitude de introspecção do eu lírico, motivada, em parte, pelo dia de chuva, mas o ruído que chama sua atenção agora diz respeito àquele proveniente das engrenagens do relógio que anuncia a passagem das horas, causando uma atmosfera de expectativa diante da passagem do tempo: “O relógio vai bater”, que poderia ser uma metáfora para a fugacidade da vida.

O retrato é outro objeto mencionado que indica o espaço interior da casa e é atribuído a ele, a ação de olhar para o eu lírico. Interessante, chamar atenção para o fato de que, em outro texto, o retrato também é personificado, trata-se de um pequeno poema em prosa intitulado “O encontro”, em que o eu lírico depara-se com a sua infância: “Eis que descubro um retrato meu, aos 10 anos. Escondo, súbito, o retrato. Sei lá o que estará pensando de mim aquele guri!” (QUINTANA, 2006, p. 310) Há nesse poema, o mesmo espanto diante da imagem retratada em “Canção da garoa”, o retrato em ambos os casos parece simbolizar a capacidade de imobilizar em uma imagem a passagem de um determinado tempo, diferentemente do relógio que expressa mobilidade, no entanto ver fotografias antigas de si mesmo ou de parentes que podem já estar mortos, evocaria também sensações de angústia frente à fugacidade do tempo e à perenidade da vida. De acordo com Lurker (1997), a motivação para o surgimento do retrato na história antiga da humanidade consistia em

fazer reviver os mortos. (...) Retratos de soberanos egípcios eram muito comuns. Eram colocados sobre túmulos e serviam de substitutos para a alma das sombras, Ka, da qual se admitia que flutuasse sobre o corpo mumificado, enterrado na câmara dos mortos. Caso a múmia fosse danificada ou furtada, a alma das sombras passaria a residir no retrato (...) (LURKER, 1997, p. 600)

Dessa forma, poderíamos realizar uma leitura da imagem do retrato nesse poema de Mario Quintana como a indicar não só a passagem do tempo, como o relógio o faz, mas de prenunciar a chegada irremediável da morte.

A última estrofe retoma a onomatopeia “Pirulin lulin lulin”, presente no segundo verso da primeira estrofe, expressando o barulho da chuva que ocorre sem uma explicação assim como não pode ser compreendido o sofrimento humano, estabelecendo uma ideia cíclica de tempo em relação à existência humana (ZINANI, 2006, p. 86).

Até aqui, podemos retomar a ideia de que a construção desse poema se baseia em um jogo com a linguagem que valoriza a sonoridade ao associar sons provenientes da chuva a sons relacionados ao soluço do anjo. Esse jogo lúdico de sons pode ser percebido não só por meio da onomatopeia, “Pirulin, lulin, lulin.”, mas também por meio do esquema de rimas, ao observarmos que o som final dos versos pares de cada estrofe, terminam pelo som nasalizado “in” ou “im”, que poderia sugerir a sonoridade causada pelos pingos da chuva sobre o telhado.

Trata-se, pois, de “uma canção que se apresenta pueril, descompromissada, de uma musicalidade que camufla a carga de tristeza, cujo gosto só a alma conhece.” (TREVISAN, 2006, p. 114). Ao mesmo tempo, mobiliza reflexões existenciais humanas

como a condição de sofrimento perante à vida, a passagem do tempo e a morte, por meio de uma linguagem lúdica, infantil, ponto de encontro entre o menino e o poeta.

Dessa forma, pudemos acompanhar por meio da leitura de alguns poemas d' *A Rua dos cataventos* que a concepção de infância de Quintana está relacionada a uma fase da vida, que ora se relaciona a um desejo de retornar a esse tempo, desencadeando sentimentos nostálgicos e saudosistas, ora o eu lírico, já adulto, traz para o soneto, o menininho doente que já foi. A criança também é símbolo de marginalidade, semelhante ao poeta e ao louco, dividindo portanto o mesmo espaço: o País de Trebizonda. Em *Canções* (1946), a preferência pelas brincadeiras de roda, também nos permitem dizer que há uma abordagem dessa temática voltada para aspectos mais palpáveis dos tempos da meninice e permitem ao leitor junto ao eu lírico um retorno a esse passado.

Daqui em diante, tentaremos contemplar os livros de poema em prosa, que se constituem como uma parcela considerável da poesia quintaniana. Nosso intuito é continuar as discussões e reflexões acerca das figurações da criança nessa obra e ainda, como se dá esse encontro entre a infância e a poesia que já abordamos até aqui.

#### 4. O POEMA EM PROSA: UMA CONVERSA ENTRE O MENINO E O POETA

Até aqui, percebemos por meio da leitura dos dois primeiros livros de Mario Quintana *A Rua dos cataventos* (1940) e *Canções* (1946), ambos constituídos por poemas em verso, que a representação da infância está, de uma maneira geral, envolta em uma atmosfera de tristeza, solidão e melancolia; no entanto, já é possível entrever uma certa vinculação entre o fazer poético e características específicas do ser criança.

Essa aproximação entre poesia e infância é evidenciada de forma mais explícita a partir de *Sapato florido* (1946), terceiro livro do poeta, composto somente por poemas em prosa, bem como em outros livros que baseiam sua concepção nessa forma poética: *Caderno H* (1973), *A vaca e o hipogrifo* (1977), *Da preguiça como método de trabalho* (1987) e *Porta giratória* (1988).

Dessa forma, como nosso objeto de estudo daqui em diante será o poema em prosa na obra de Mario Quintana, antes de realizarmos a leitura desses textos, faz-se necessário comentar, mesmo que brevemente, alguns aspectos relativos à gênese dessa tipologia poética, bem como suas primeiras manifestações aqui no Brasil, especialmente no âmbito da literatura modernista do Rio Grande do Sul.

##### 4.1. Baudelaire e a gênese do poema em prosa

É consenso, entre estudiosos de Literatura, atribuir a Charles Baudelaire a propagação e a difusão do poema em prosa no cenário da modernidade literária ocidental. Em 1861, Baudelaire enviou ao seu amigo e editor da revista *La Presse*, Arsène Houssaye, a proposta de publicação de uma reunião de escritos poéticos, anexando uma carta, cujo conteúdo demonstrava que o poeta das *Flores do mal* (1857) apresentava consciência da singularidade dessa forma poética, que até então prescindia de uma definição quanto à sua nomenclatura. O missivista afirma, logo ao início, tratar-se de “uma pequena obra da qual ninguém poderia dizer, sem injustiça, que não tem pé nem cabeça: nela, ao contrário, tudo é ao mesmo tempo cabeça e pé, alternativa e reciprocamente” (BAUDELAIRE, 1977, p. 14), textos que não eram apenas prosa, ou apenas poesia, mas antes uma mescla de ambos os gêneros; seriam, portanto, uma terceira possibilidade: o poema em prosa.

Por meio dessa famosa correspondência, Baudelaire também assume ter tido como modelo para a criação de seus poemas em prosa a obra *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt e de Callot* (1842), do escritor francês Aloysius Bertrand. Ao

discorrer acerca dele, Fernando Paixão afirma tratar-se de “... um livro deflagrador de uma escrita repleta de novas possibilidades...” (PAIXÃO, 2014, p. 43). Mais adiante, o pesquisador afirma que Bertrand

propõe uma experiência formal que implica um sopro diferente da linguagem, capaz de expressar um sentimento de cisão com a realidade. Obsessivo na busca desse resultado, ele goza o mérito de ter criado um gênero próprio dotado de estética distinta dos modelos precedentes e que está às voltas com um imaginário igualmente singular. (PAIXÃO, 2014, p. 47)

O pintor da modernidade admite ter lido diversas vezes o livro de Bertrand e também confessa que buscou nessa obra singular, até aquele momento, a experiência formal que melhor expressaria as relações da vida moderna, provenientes das grandes cidades, e, após admitir a influência de seu antecessor, elabora o desafio ao qual a sua obra se propõe, utilizando, para tanto, o formato de uma questão:

Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica em contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? (BAUDELAIRE, 1977, p. 14)

Ao longo de uma década, o poeta francês dedicou-se ao exercício do poema em prosa e durante esse período publicava-os de maneira esparsa em jornais e revistas sob diversas nomenclaturas<sup>8</sup>. Somente em 1869, dois anos após sua morte, quando foram lançadas suas obras completas é que esses textos foram reunidos em um único volume que recebeu o título de *Petits poèmes en prose*. Apesar de Charles Baudelaire não ter presenciado a impressão de seu livro, foi a partir de suas experiências com esse gênero que seu cultivo ganhou dimensões mais amplas e se propagou entre os movimentos de vanguarda, no início do século XX. (PAIXÃO, 2014, p. 49)

4.2. Primeiras manifestações do poema em prosa no cenário da literatura modernista sul-rio-grandense.

---

<sup>8</sup> Indeciso, Charles Baudelaire manteve vários títulos para essa obra, enquanto apareceu de modo fragmentário em diversas revistas e jornais. Um breve histórico demonstra claramente a oscilação: em 1857, seis textos saíram na revista *Le Présent*, sob o título *Poèmes nocturnes*; em 1861, nove textos foram incluídos em *Revue Fantaisiste*, como *Poèmes en prose*; em 1862, vinte textos foram publicados em *La Presse* com a chamada de *Petits poèmes en prose*; o mesmo título ressurgiu em 1863 na *Revue nationale et Étrangère* e também em *L'Artiste*, no ano seguinte. A primeira vez em que apareceu o nome *Spleen de Paris* foi em 1864, no jornal *Le Figaro*, em que foram reproduzidos seis textos, tendo ocorrido o mesmo em *La revue de Paris*, com seis poemas. Já em 1866, dois outros foram reproduzidos na *Revue du XIX<sup>ème</sup> Siècle* sob o título de *Petits poèmes lycanthropes*. (PAIXÃO, 2014, p. 49)

Aqui no Brasil, de acordo com Gilberto Mendonça Teles, em seu conhecido ensaio “A enunciação poética de Mario Quintana”, o poema em prosa tem suas primeiras manifestações com as experiências de escritores impressionistas e simbolistas, no final do século XIX, como Raul Pompeia em *Canções sem metro*; Cruz e Sousa, em *Evocações* e Adelino Magalhães em *Os violões*. A partir do movimento modernista, escritores como Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes utilizaram o poema em prosa de maneira ocasional. Foram, pois, os poetas modernistas sul-rio-grandenses, principalmente Álvaro Moreyra, Augusto Meyer e Teodomiro Tostes que utilizaram essa forma poética em suas obras de forma mais significativa, sistemática e até mesmo, pioneira, oferecendo uma notável contribuição ao Modernismo brasileiro.

De acordo ainda com Gilberto Mendonça Teles, o cultivo do poema em prosa no cenário da literatura modernista sul-rio-grandense tem Álvaro Moreyra (1888-1964) como um dos principais representantes. Influenciado pelos simbolistas, publicou no Rio de Janeiro, em 1915, *Um sorriso para tudo*, que consistia em um volume bastante variado, entre crônicas, reflexões éticas, pequenos textos narrativos e alguns poemas em prosa. Em 1929, publicou *O circo*, volume que mescla prosa e poesia; e em 1954, *As amargas não*, livro que se pode chamar de memórias poéticas.

Augusto Meyer (1902-1970) é outro poeta sul-rio-grandense apontado por Teles (1989) como um daqueles que utilizou significativamente esse gênero em sua obra. Diferentemente de Álvaro Moreyra, ele estava mais vinculado à literatura que se produzia no Rio Grande do Sul. Seu primeiro livro *Literatura e poesia* já apresentava poemas que não eram nem verso, nem prosa, mas se direcionavam para a terceira margem: o poema em prosa e como o próprio título já indica são apresentadas nessa obra reflexões críticas sobre a poesia. Em 1957, ao publicar *Poesias*, incluiu outros poemas em prosa sob o nome “Folhas arrancadas”, que deram continuidade às discussões metalinguísticas já iniciadas no livro anterior.

#### 4.3. A singularidade dos quintanares.

Foi dentro dessa tradição do “poema em prosa”, no Rio Grande do Sul, que Teles (1989) situou a poética de Mario Quintana. Segundo o pesquisador, “as preocupações metalinguísticas que emergem de vários textos de Meyer, dos poemas aos

“poemas em prosa” vão ganhar uma nova dimensão de contenção e linguagem na *poesia*, nos textos de Mario Quintana”. (TELES, 1989, p. 245).

Outros críticos da poética de Mario Quintana também consideram a presença desse gênero um fator importante e significativo dentro de sua obra. Um deles é Paulo Becker que se propõe em sua pesquisa *Mario Quintana: as faces do feiticeiro* a estudar a linguagem do poeta, que ora recorre à tradição clássica, ora se permite criar poemas inovadores a partir do verso livre ou do poema em prosa. Segundo o pesquisador, esse gênero é tão presente na poesia quintaniana que se constitui enquanto “a parte maior de sua obra e não encontram, na cena literária nacional, nada que se lhes equipare seja em termos quantitativos como qualitativos”. (BECKER, 1996, p. 99).

Solange Fiúza Yokozawa em *A memória lírica de Mario Quintana* corrobora a afirmação dos dois críticos já citados. Em uma das seções de seu trabalho “Quintana e o modernismo”, situa o poeta como um herdeiro dessa liberdade formal já amplamente experimentada pelos poetas Álvaro Moreyra e Augusto Meyer e continua afirmando que:

Poucos modernistas exprimiram tanta poesia em forma tão prosaica como o fez Mario Quintana. Pode-se dizer, pois, que uma das maiores contribuições de Quintana para as formas poéticas da literatura brasileira é o seu trabalho com o poema em prosa, espécie híbrida que ele popularizou e cultivou de maneira sistemática, com uma frequência e com uma qualidade poucas vezes alcançadas na poesia brasileira. (YOKOSAWA, 2005, p. 186)

Entendemos assim, que é importante trazer aqui para o nosso trabalho, a opinião ainda de Gilberto Mendonça Teles (1989), uma vez que ele estabelece uma poética de Mario Quintana, entendendo-a como “o lado reflexivo da criação literária; é a concepção poética e retórica que o escritor adquiriu ou construiu e foi aperfeiçoando ou repetindo, explícita ou implicitamente, ao longo de suas obras.” (TELES, 1989, p. 249). Sendo assim, o crítico divide o discurso literário desse poeta em dois segmentos: o primeiro diz respeito àqueles livros constituídos de poemas em versos metrificados ou versos livres: *A rua dos cataventos*, *Canções*, e *O aprendiz de feiticeiro*, e o segundo *Sapato florido* e *Caderno H*<sup>9</sup> livros compostos por poemas em prosa.

De conformidade com Teles, os livros em verso já apresentavam um olhar contemplativo e reflexivo que o poeta lança sobre o seu próprio fazer poético, no entanto é a partir da produção dos livros compostos por poemas em prosa que se manifestaria

---

<sup>9</sup> Vale lembrar que o ensaio de Teles (1989) ao qual fazemos referência, foi publicado em 1975, depois dessa data Quintana publicou vários outros livros compostos de poemas em prosa

“uma elaboração formal muito mais consciente, em que a linguagem é, no seu conjunto, muito mais metonímica que metafórica” (TELES, 1989, p. 252). Isso o leva a considerar, portanto, que os dois primeiros livros *A rua dos cataventos* (1944), *Canções* (1948), em comparação com os livros de poema em prosa, possuem uma atmosfera metafórica, mágica, mais surrealista. Fernando Paixão (2014), também se propõe a estabelecer essa diferença entre poemas em verso e poemas em prosa, e apresenta, entre outras opiniões, a contribuição de Barbara Johnson, desenvolvidas a partir do livro *Défigurations du langage poétique: la second révolution baudelairienne* (1979):

A crítica norte-americana defende a ideia de que o poema em prosa se caracteriza pela predominância da metonímia como figura de linguagem – em contraposição ao poema em versos, inclinado ao maior emprego de metáforas. Mais que isso: ela considera que a poesia moderna se alimenta mesmo desse jogo intrínseco provocado pelas diferenças que os discursos afirmam entre si. De acordo com Johnson, uma das propriedades do poema em prosa seria a de manifestar um desejo de diferença no interior da própria língua. Diferença que começa no plano do léxico geral, na sintaxe e, claro, também nos traços da imaginação. Oxímoro, em essência, o gênero novo não cessa de revelar uma contraposição contínua. (PAIXÃO, 2014, p. 62)

É, pois, a partir dessas considerações que pretendemos abordar daqui em diante, o cultivo do poema em prosa na obra de Mario Quintana, tentando deslindar como a infância é representada em alguns poemas, que optam pela prosa, como forma discursiva, e de que maneira a constituição desses textos contribui para uma diferente modalidade de abordagem dessa temática em relação aos livros anteriores.

#### 4.4. Infância e poesia: uma poética da transgressão.

A estreia de Mario Quintana com seus poemas em prosa acontece com *Sapato florido* (1948), sua terceira publicação. Se, anteriormente, o poeta dedicou suas duas primeiras obras ao emprego do verso, nesta, a adoção de uma terceira possibilidade de criação poética já é anunciada por meio da epígrafe, quando o poeta reproduz um curto diálogo extraído da obra de Moliere, *Le bourgeois gentilhomme*. O diálogo se dá entre o novo-rico Monsieur Jourdain que pede ao seu professor de filosofia uma ajuda a fim de escrever um bilhete a uma dama, mas faz uma ressalva: que não seja nem prosa, nem verso, apesar de o professor insistir que ele tenha que escolher uma forma ou outra. Para Gilberto Mendonça Teles, a escolha desse texto por Mario Quintana para a abertura de seu livro é uma alusão:

Ele se compara a M. Jourdain dentro da corte literária dos “donos” absolutos da verdade estética aí pela década de 40, mas Quintana não deseja assumir os hábitos dessa corte, deseja ir contra eles, desmascará-los, tal como fez Moliere. Ao “formalismo” dos novos de 45 ele opõe o “informalismo” dos seus textos que não são nem prosa nem poesia, no comum sentido dessas palavras. São apenas os seus “Quintanares”. Diferente dos demais. Apenas seus. (TELES, 1989, p. 260)

Além da ruptura formal que esse livro representa para a poesia de Quintana, ao adotar o poema em prosa, o pesquisador destaca, ainda, a grande quantidade de textos que apresentam reflexões metalinguísticas, podendo ser considerados verdadeiros tratados poéticos. Observamos, também que, por vezes, essas discussões sobre a poesia estão associadas a uma noção de infância, viés pelo qual pretendemos abordar esse e os outros livros de poema em prosa do poeta.

Um dos primeiros poemas de *Sapato florido* (1948) em que Quintana demonstra o quanto é exemplar a influência que a criança exerce sobre sua poesia é o poema “Da paginação”. Esse e outros textos que compõem esse livro, como “O poema”, “Prosódia”, “Epígrafe” já anuncia em seu título o viés metalinguístico, atitude reflexiva, de contemplação a si mesmo e do próprio fazer poético:

Os livros de poemas devem ter margens largas e muitas páginas em branco e suficientes claros nas páginas impressas para que as crianças possam enchê-los de desenhos – gatos, homens, aviões, casas, chaminés, árvores, luas, pontes, automóveis, cachorros, cavalos, bois, tranças, estrelas – que passarão a fazer parte dos poemas... (QUINTANA, 2006, p. 166)

Ao lermos o título “Da paginação” poderíamos pensar que o poema tratará somente de aspectos gráficos e visuais da edição de livros, fato sugestivo em um primeiro momento, porque faltaria uma relação mais direta com o processo da criação poética. No entanto, o prosseguimento com a leitura diz o contrário.

É por meio da concisão e da brevidade do poema em prosa, associado a outro “aspecto habitual nesse tipo de escrita: a descrição” (PAIXÃO, 2014, p. 99), que Mario Quintana expressa seu desejo, seu sonho, que consiste em um livro de poemas não habitual, digamos irreverente, pois além de constarem nele os poemas, como é o comum, sugere que haja espaços vazios e em branco nas páginas a fim de que as crianças, de forma livre, construam seus desenhos. E, assim, enumera quais desenhos ocupariam esses espaços em branco, oferecendo ao leitor uma imagem figurativa e potencialmente cromática a respeito do que seria esse livro de poemas idealizado. Há, portanto, um questionamento da forma tradicional sobre como esses livros são impressos, uma vez que no devaneio do poeta esses desenhos das crianças que, em geral apresentam uma carga

de subjetividade e inventividade muito fortes, “passarão a fazer parte dos poemas”, ou seja, a brincadeira da criança complementar a criação poética.

Sendo assim, ao conceber a criança como um ser capaz de complementar o trabalho de criação poética, o poeta foge à tendência adultocêntrica predominante em nossa sociedade, tendência que avalia ser a infância uma fase inferior da vida, tempo em que predomina a falta, a ausência, a impossibilidade, características já anunciadas a partir do campo semântico das palavras infante, infância. Sua origem etimológica se relaciona à ideia de ausência da fala, e se constrói “a partir dos prefixos e radicais linguísticos que compõem a palavra: in = prefixo que indica negação; fante = particípio presente do verbo latino fari que significa falar, dizer.” (LAJOLO, 2009, p. 225). Ao contrário, o poeta demonstra que compreende a criança como um ser que inventa, cria e transfigura a realidade já desgastada, oferecendo um olhar sempre novo e inaugural sobre o mundo e sobre a linguagem, re-significando tais realidades, atitude diante do mundo semelhante à do poeta.

Kennedy (1999), ao propor uma investigação filosófica sobre a infância, parte de questionamentos como: o que os adultos podem saber sobre as crianças e a experiência infantil e o que as crianças podem dizer ao mundo dos adultos. Para responder essas questões, investiga a maneira como a criança tem sido representada ao longo da história da sociedade ocidental em seus diversos campos do saber científico e artístico, chegando a uma conclusão, que ao nosso ver, dialoga com a ideia defendida por Quintana relacionada ao aprendizado que o poeta já adulto estabelece com a criança e também à necessidade do encontro entre o poeta e o menino que guarda em si, permitindo que o adulto aprenda com a criança:

Parece que quanto mais os adultos reconhecem esse aspecto de si mesmos que é ainda uma “criança” mais amadurecidos eles ficam – isto é, mais objetivos e empáticos eles conseguem ser com as crianças. Quanto mais os adultos conseguem reconhecer que o ciclo da vida humana envolve uma interação entre “adulto” e “criança”, menos estão propensos a ver a infância como algo a ser superado ou erradicado, e são mais capazes de relacionar-se com as crianças como pessoas, e não como se elas fossem telas de projeção. (KENNEDY, 1999, p. 153)

Talvez, por ser consciente disso, Quintana admite com simplicidade que a sua escrita é influenciada não pela poesia dos grandes vultos pertencentes à literatura brasileira ou universal, mas pela sabedoria das crianças. O artífice da palavra, já adulto, deu voz ao menino travesso que guardou dentro de si e, consciente da necessidade de preservação da criança que já foi, para a construção de sua arte, pautou parte de sua poesia

em uma poética da infância, talvez por saber que “Um excesso de infância é um germe de poema” (BACHELARD, 1988, p. 95) ou também por entender que:

Ela (a poesia) está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto. (HUIZINGA, 2000, p. 88)

Quintana veste, portanto, a capa mágica da infância, da qual nos fala Huizinga e de forma ainda mais breve e concisa do que em “Da paginação”, em “Preto no branco” continua estabelecendo essa relação entre o desenho da criança e a poesia. Trata-se de um dos vários mini textos que compõem o livro *Caderno H*, publicado em 1973, que para Gilberto Mendonça Teles (1989) dá continuidade e amplia *Sapato florido*: “A arte de escrever é, por essência, irreverente e tem sempre um quê de proibido: algo assim como essa tentação irresistível que leva os garotos a riscar a brancura dos muros”. (QUINTANA, 2006, p. 373).

Novamente, os espaços em branco são um convite à inventividade da criança, à criação poética, porém se o poema “Da paginação” sugere que os desenhos da criança complementem o trabalho do poeta, fazendo-se necessária a mudança de feição gráfica dos livros de poemas, em “Preto no branco”, a literatura denominada como “a arte de escrever” é associada a uma atitude típica das crianças de rabiscarem espaços em branco, espaços esses que não são destinados exatamente a tal expressão, sendo, portanto, uma atividade “proibida” e que de certa forma, causa incômodo, por se distanciar da lógica racional adulta. Por meio de uma relação metonímica, característica predominante do poema em prosa (PAIXÃO, 2014), a cor preta anunciada pelo título “Preto no branco” que geralmente é símbolo de algo impuro, sujo e incômodo é utilizada como representação dos desenhos das crianças e por meio de uma relação de contiguidade poderíamos pensar que representaria também a literatura.

Essa característica da literatura enquanto um incômodo, uma transgressão a que Mario Quintana faz referência parece estar anunciada desde o título “Preto no branco” e liga-se à teoria lançada pelo poeta modernista Manuel Bandeira: a teoria do poeta sórdido, “Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida” e ainda: “O poema deve ser como a nódoa no brim: /Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero” (BANDEIRA, 1993, p. 205). Assim, podemos dialogar com (YOKOZAWA, 2006) quando ela afirma que

Na sociedade moderna, a relação entre o ser do poema e o mundo não se faz apenas por correspondências, analogias, mas, antes e sobretudo, pela cisão, pela ironia, pela resistência. Isso porque o artista, notadamente a partir do romantismo, vivendo em um ambiente burguês onde o progresso técnico avança concomitantemente à degradação de valores humanos, e conseqüentemente artísticos, não se reconhece nesse ambiente. (YOKOSAWA, 2006, p. 32)

Se para Bandeira, a resistência de sua poesia perante a sociedade moderna é afirmada por meio da teoria do poeta sórdido, aquele que traz “a marca suja da vida”, como a “nódoa” que suja a roupa e, portanto, perturba, incomoda, para Quintana por vezes, a poesia como transgressão, resistência e incômodo é comparada à infância, conforme vimos em “Da paginação” e “Preto no branco”. Basta lembrarmos, ainda, o soneto V, já lido na seção anterior, em que o poeta após se proclamar como alguém que não compreende as questões sociais, anuncia a criação de seu País de Trebizonda, onde se exila, em companhia apenas dos Loucos, dos Mortos e das Crianças (QUINTANA, 2005, p. 89).

Pensando nesse caráter de proibição e de irreverência é que o poeta compara a literatura ao desejo proibido das crianças de rabiscarem os muros, lembramos aqui a discussão de Barthes em torno da língua, concebida como uma instituição que está a serviço de um poder diferentemente dessa “trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura.” (BARTHES, 1996, p. 16). Nesse sentido, Octávio Paz afirma que

A criação poética tem início como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desarraigamento das palavras. O poeta as arranca de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informe da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se tivessem acabado de nascer. (PAZ, 2012, p. 46)

Dessa forma, a literatura ou a criação poética, como afirma Paz se constitui enquanto uma violência, como uma transgressão da linguagem, ou ainda, pode ser comparada a uma revolução conforme Barthes propõe, definições que podemos comparar aos desenhos pueris por apresentarem também a irreverência e a trapaça, ou seja, a capacidade de transgredir as imposições, as normas estabelecidas pelo mundo racional dos adultos, conforme Quintana nos propõe em seus poemas.

Em “Pequenos tormentos da vida”, outro poema de *Sapato florido* (1948), a relação entre poeta e criança não é estabelecida de forma explícita como nos poemas

anteriores. No entanto, a capacidade de imaginação das crianças é o que nos permite uma aproximação com a experiência poética:

Pequenos tormentos da vida

De cada lado da sala de aula, pelas janelas altas, o azul convida os meninos, as nuvens desenrolam-se, lentas, como quem vai inventando preguiçosamente uma história sem fim... Sem fim é a aula: e nada acontece, nada... Bocejos e moscas. Se ao menos, pensa Margarida, se ao menos um avião entrasse por uma janela e saísse pela outra! (QUINTANA, 2005, p. 182)

Neste, como em vários outros textos de Quintana, a infância está, de uma maneira geral, associada a experiências como a ausência de razão, o *nonsense*, o devaneio. Por meio de uma breve narrativa, característica do poema em prosa, temos um enredo que gira em torno de um flagrante do cotidiano das crianças na escola e apresenta a aula como uma atividade sem vida, enfadonha, anunciada desde o título como um dos pequenos tormentos que compõem a existência humana, capaz de despertar apenas “Bocejos e moscas”. Em virtude dessa ausência de vida, resta às crianças contemplarem, “pelas janelas altas” o céu, espaço infinito de onde provém o convite ao *nonsense*: “o azul convida os meninos”, e como o azul celestial está sempre associado “...a uma ideia de leveza, de elevação, de ar, de esferas inacessíveis, ao menos pelo corpo” (ROUSSEAU, 1980, p. 38), podemos pensar nessa cor como uma metonímia para a liberdade negada às crianças naquele momento.

A menção à cor azul surge em outros momentos, ao longo da produção poética de Quintana e, por vezes, também está associada à ideia de liberdade, como podemos entrever em “Poema” do livro *A vaca e o hipogrifo* (1977): “Oh! Aquele menininho que dizia/ “Fessora, eu posso ir lá fora?/ mas apenas ficava um momento/ bebendo o vento azul...” (QUINTANA, 2005, p. 528). Novamente, o espaço da aula se apresenta como uma prisão e se opõe ao lá fora, onde se pode vivenciar a liberdade.

Além de elementos que indicam um processo narrativo, em “Pequenos tormentos da vida” percebemos também trechos descritivos, que contribuem tanto para expressar a sensação de monotonia que a aula representa, como para oferecer uma impressão visual e plástica sobre os acontecimentos. É o que ocorre, por exemplo, com o primeiro período do poema mencionado, quando o eu lírico descreve o céu. A ênfase recai sobre as nuvens que se movimentam de forma lenta e “preguiçosamente” inventando uma história que não tem fim, comparando-se pelo avesso à aula que também é infundável. Para Fernando Paixão, “... a descrição refere-se a uma plasticidade configurada em palavras. Em síntese, consiste na apresentação – selecionada pela ótica do narrador – de

objetos, lugares, personagens e situações que merecem atenção. Mesmo que seja fruto do devaneio”. (PAIXÃO, 2014, p. 101).

O narrador, por sua vez, explicita o devaneio de uma das crianças – Margarida – que ao sonhar com a possibilidade de um novo acontecimento, imagina a passagem extraordinária e mirabolante de um avião dentro daquele ambiente. Para Bachelard, essa capacidade de sonhar, de imaginar da criança é equivalente ao que mais tarde será a ventura de sonhar do poeta:

Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar voo. (...) Um excesso de infância é um germe de poema. Zombaríamos de um pai que por amor ao filho fosse “apanhar a lua”. Mas o poeta não recua diante desse gesto cósmico. Ele sabe, em sua ardente memória, que esse é um gesto de infância. A criança sabe que a lua, esse grande pássaro louro, tem seu ninho nalguma parte da floresta. (BACHELARD, 1988, p. 94-95)

Criança e poeta participam de experiências semelhantes, porque ambos vivenciam o devaneio e acreditam, portanto, naquilo que é inaudito, na capacidade de que, por amor, o pai possa trazer a lua para o filho. Margarida também vivencia esse sonho de voo, esse devaneio, ao dizer não para a aula, para a lógica racional representada pela escola e diz sim ao devaneio, ao inventivo, ao extraordinário, à vida, adotando, por isso, uma postura de rebeldia, atitude comparada por Solange Fiúza Yokozawa ao “Le cancre” de Jaques Prévert, onde aparece o estudante que diz não ao professor e sim ao seu coração, à vida. Ainda segundo a estudiosa da obra quintaniana,

No desejo insólito da menina, na sua deliciosa rebeldia, pode-se ler a irreverência do poeta em relação a instituição educacional que se torna um pequeno tormento e bane a vida, a inventividade, e apenas uniformiza e coletiviza. No desacato do poeta a essa instituição, uma metonímia da sua resistência frente a todas as instituições, de qualquer ordem. (YOKOSAWA, 2006, p. 122)

Assim, poeta e criança se irmanam pela vivência com o devaneio, mas também pela transgressão às regras das instituições.

Além de Margarida, Lili é outra menininha que habita os quintanares, personagem que nasceu também em *Sapato florido* (1948) e a partir de então se tornou uma presença marcante e constante nessa poesia, menina que acompanhou o poeta de Alegrete em suas peraltices e travessuras, pois ambos habitam o mesmo mundo do Faz de Conta: o mundo da imaginação e da poesia.

A importância de Lili é tão significativa, a ponto de o poeta construir um poema por meio do qual explica quem é essa personagem, publicado décadas depois após *Sapato florido* (1948), no livro *Esconderijos do tempo* em 1980:

Lili  
 Teu riso de vidro  
 desce as escadas às cambalhotas  
 e nem se quebra,  
 Lili  
 meu fantasma predileto!  
 Não que tenhas morrido...  
 Quem entra num poema não morre nunca  
 (e tu entraste em muitos...)  
 Muita gente até me pergunta  
 quem és... De tão querida  
 és talvez a minha irmã mais velha  
 nos tempos em que eu nem havia nascido.  
 És a Gabriela, a Liane, a Angelina... sei lá!  
 És a Bruna em pequenina  
 que eu desejaria acabar de criar.  
 Talvez sejas apenas a minha infância!  
 E que importa, enfim, se não existes...  
 Tu vives tanto Lili! E obrigado, menina,  
 pelos nossos encontros, por esse carinho  
 de filha que nunca tive...  
 (QUINTANA, 2005, p. 490)

Notável, portanto, a característica de inventividade e ficcionalidade que o poeta oferece a essa personagem, assegurando, assim, sua imortalidade exatamente por ter entrado em um poema. Um “fantasma” como Tia Tula, Tia Élide, Adalgisa e outros que povoam os quintanares. Entre tantas meninas que Lili “talvez” pudesse representar, o poeta lança a hipótese de que ela seja a representação de sua própria infância. Uma infância que se apresenta ao leitor a partir de uma perspectiva divergente daquela vivenciada pelo “menininho doente” e solitário que aparece em uma das janelas d’*A rua dos cataventos*, que sonha em ser livre como os outros meninos ou como Lili, enquanto isso, essa infância é a expressão da liberdade, talvez pelo fato de ter sido inventada. A força poética dessa menininha é tamanha, que décadas depois de sua aparição, Quintana organizou um volume intitulado *Lili inventa o mundo* (1983), reunião de vários poemas; entre eles, aqueles em que ela está presente, mais que isso, em que é dada sua identidade.

O pequeno poema em prosa que leremos a seguir, apresenta uma historinha em que se narra uma das brincadeiras dessa menina:

Mentiras

Lili vive no mundo do Faz-de-conta... Faz de conta que isto é um avião.  
 Zzzuuu... Depois aterrissou um piquê e virou trem. Tuc tuc tuc tuc... Entrou

pelo túnel, chispando. Mas debaixo da mesa havia bandidos. Pum! Pum! Pum!  
 O trem descarrilou. E o mocinho? Onde é que está o mocinho? Meu Deus!  
 Onde é que está o mocinho?! No auge da confusão, levaram Lili para a cama,  
 à força. E o trem ficou tristemente derrubado no chão, fazendo de conta que era  
 mesmo uma lata de sardinha. (QUINTANA, p. 178, 2006)

O poema apresenta de forma bastante explícita uma narrativa e tornam-se evidentes elementos como narrador, personagem, espaço, diálogo, enredo e tempo. De acordo com Paixão (2014), a narração é um dos pontos marcantes do poema em prosa, no entanto, devido à concisão e à brevidade também características fortes desse gênero, os detalhes que se fazem presentes em narrativas mais extensas como um conto ou uma novela são reduzidos, havendo, assim, uma economia das informações, redução compensada pela intensidade textual. Em “Mentiras” tal intensidade é marcada pela voz narrativa que conduz os fatos sem participar deles e após anunciar que Lili habita o mundo do “Faz de Conta”, uma sucessão de imagens provenientes das brincadeiras da infância é evocada.

O leitor passa a ver a realidade sob a ótica da criança que subverte a ordem racional e lógica da vida, através de sua capacidade de imaginação criadora, permitindo-lhe olhar o mundo à sua volta sob uma perspectiva desautomatizada, fazendo com que objetos práticos do cotidiano ganhem novos sentidos e se transformem em brinquedos, atitude tão comum entre as crianças, que ao pronunciarem em suas brincadeiras a sentença mágica “faz de conta...” todo um mundo novo é criado. De forma equivalente ao poeta, Lili se apropria da linguagem desgastada do dia-a-dia, utilizada para informar, comunicar, designar e por meio do poder de reinvenção que também é poética, empresta-lhe um novo sentido, “a linguagem transforma-se em pura expressão de sons, como vemos nas onomatopeias do poema.” (OLIVEIRA, 2007, p. 106)

Interessante observar que no momento de maior expectativa e tensão da brincadeira, Lili é levada para a cama “à força”; embora não saibamos quem tenha realizado tal ação, supomos que seja o adulto, cujo discurso em nossa sociedade é dominante, por ser ele o detentor da lógica racional, em detrimento do mundo fantasioso e imaginativo da criança e do poeta. No entanto, embora a criança não participe mais da brincadeira, a magia permanece, e o trem finge que é uma lata de sardinha e não o contrário, subvertendo uma ordem lógica, o que nos remete ao título do poema: “Mentiras”, e aqui podemos entender não exatamente como um engano ou a negação da verdade, mas enquanto uma recriação da realidade circundante, uma vez que a menina

age, transformando-a, ou ainda, “faz de conta” que a lata de sardinha, um objeto que já perdeu sua função utilitária no mundo dos adultos se transforme em um brinquedo.

Esse país do faz de conta habitado por Lili, onde os objetos não têm uma única forma e acabam se transformado em brinquedo, remete-nos ao mundo criado pelo “menino impossível” no poema de Jorge de Lima:

O mundo do menino impossível

Fim da tarde, boquinha da noite  
com as primeiras estrelas  
e os derradeiros sinos.

Entre as estrelas e lá detrás da igreja  
surge a lua cheia  
para chorar com os poetas.

E vão dormir as duas coisas novas desse mundo:  
o sol e os meninos.

Mas ainda vela  
o menino impossível  
aí do lado  
enquanto todas as crianças mansas  
dormem  
acalentadas  
por Mãe-negra Noite.  
O menino impossível  
que destruiu  
os brinquedos perfeitos  
que os vovós lhe deram:  
o urso de Nürnberg,  
o velho barbado jagoeslavo,  
as poupées de Paris aux  
cheveux crêpes,  
o carrinho português  
feito de folha-de-flandres,  
a caixa de música checoeslovaca,  
o polichinelo italiano  
made in England,  
o trem de ferro de U. S. A.  
e o macaco brasileiro  
de Buenos Aires  
moviendo da cola y la cabeza.

O menino impossível  
que destruiu até  
os soldados de chumbo de Moscou  
e furou os olhos de um Papai Noel,  
brinca com sabugos de milho,  
caixas vazias,  
tacos de pau,  
pedrinhas brancas do rio...

“Faz de conta que os sabugos  
são bois...”  
“Faz de conta...”

“Faz de conta...”  
 E os sabugos de milho  
 magem como bois de verdade...

e os tacos que deveriam ser  
 soldadinhos de chumbo são  
 cangaceiros de chapéus de couro...

E as pedrinhas balem!  
 Coitadinhas das ovelhas mansas  
 longe das mães  
 presas nos currais de papelão!

É boquinha da noite  
 no mundo que o menino impossível  
 povoou sozinho!

A mamãe cochila.  
 O papai cabeceia.  
 O relógio badala.

E vem descendo  
 uma noite encantada  
 da lâmpada que expira  
 lentamente  
 na parede da sala...

O menino pousa a testa  
 e sonha dentro da noite quieta  
 da lâmpada apagada  
 com o mundo maravilhoso  
 que ele tirou do nada...

Chô! Chô! Pavão!  
 Sai de cima do telhado  
 Deixa o menino dormir  
 Seu soninho sossegado!  
 (LIMA, 2008, p. 203)

Se Lili é um dos “fantasminhas prediletos” de Mario Quintana e pelo caráter imaginoso e inventivo das renações dessa menininha se assemelham àquelas praticadas pelo poeta, o menino impossível de Jorge de Lima, como asseverou Benjamin Lima, também se assemelha ao poeta, é símbolo “das suas metamorfoses, dos seus caprichos, das suas ‘meninadas’” (LIMA *in* LIMA, 2008, p. 79), justificando dessa forma, a escolha do poema “O mundo do menino impossível” para a abertura da coletânea *Poemas escolhidos* publicada em 1932, pelo escritor alagoano.

As peraltagens desse menino já são anunciadas desde o título, uma vez que é atribuído a ele o adjetivo “impossível”. Segundo ainda Benjamin Lima, que cunhou o termo “impossibilismo” para se referir a “puerilidade pura” com que o poeta nordestino apresenta o menino, podemos ler o termo “impossível” a partir de uma perspectiva do menino travesso e agitado que burla as regras estabelecidas pelos adultos, mas também

porque, impossibilitado de existir no mundo dos adultos, cria suas próprias regras a fim de construir um mundo do Faz-de-Conta, possível apenas em sua imaginação. Vale notar que a primeira edição desse poema, lançado em 1927, apresentava como título “O mundo impossível do menino”; diferentemente da versão lida aqui, o adjetivo “impossível” qualificava “mundo” e não “menino”, corroborando essa leitura de que o mundo do menino não pode existir.

A estrofe de abertura do poema: “Fim da tarde, boquinha da noite com as primeiras estrelas e os derradeiros sinos”, sugere o momento de transição entre o dia e a noite: o entardecer. E como a construção dos versos não apresenta ação verbal, a sensação do leitor é a de estar diante de uma paisagem pictórica, em que esse momento é pintado com seus tons e entretons. A expressão “boquinha da noite” para indicar esse momento, empregada no diminutivo, aponta para certa puerilidade e, ao mesmo tempo, um tom afetivo que se completa quando a voz poética anuncia que o sol e os meninos são as coisas mais novas desse mundo, talvez porque ambos são em si mesmo a expressão da vitalidade e da renovação.

Porém, enquanto os meninos “mansos” já dormem, embalados pelos cuidados da Mãe-Negra noite – uma possível referência à tarefa de amas de leite imposta às mulheres africanas trazidas ao Brasil como escravas – o menino “impossível” é o único que permanece em vigília. De forma transgressora, destrói os brinquedos “perfeitos” dados pelos avós, enumerados um a um, com suas respectivas origens ao longo de duas estrofes. Como se, assim, a voz lírica estivesse a indicar a importância ou ainda, o *status* que tais objetos possuem para os adultos; porém tendo em vista a ação destrutiva do menino, essas qualificações perdem seu valor. A desvalorização do brinquedo por parte da criança e, conseqüentemente, seu interesse por um mundo ainda a ser erguido através da brincadeira e do faz de conta, parecem dialogar com as reflexões de Walter Benjamin em seu ensaio “História cultural do brinquedo”:

quanto mais atraentes são os brinquedos, no sentido usual, mais se afastam dos instrumentos de brincar; quanto mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva. As várias casas de boneca reproduzidas por Grober ilustram esse fenômeno. Podemos descrevê-lo da seguinte maneira: a imitação está em seu elemento na brincadeira e não no brinquedo. (BENJAMIN, 1994, p. 247)

O menino impossível despreza os brinquedos “perfeitos”, que, no dizer de Benjamin são aqueles vistos como “atraentes”, que por si mesmos já imitam a vida, e prefere, assim como Lili, criar seu mundo a partir dos restos, dos nada, pois em sua

brincadeira, esses materiais considerados inúteis e insignificantes pelos adultos ganham outras funções: os sabugos de milho são bois, caixas de papelão desempenham funções de curral, pedrinhas balem como ovelhas, tacos de pau são cangaceiros que substituem os famosos soldadinhos de chumbo provenientes de Moscou, atitude poética que nos permite mais uma vez conversar com o pensador alemão:

As crianças, com efeito, têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com as coisas. Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam – na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria, na confecção de roupas. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos. (BENJAMIM, 1994, p. 238)

Essa capacidade que as crianças apresentam de, em suas brincadeiras criarem um mundo inaugural, independente do mundo dos adultos, com regras próprias, a partir de detritos e resíduos que elas encontram em seu entorno, como acontece em “Mentiras” de Mario Quintana e em “O mundo do menino impossível” de Jorge de Lima, é comparável, de certa forma, ao fingimento poético que Fernando Pessoa atribui ao poeta: “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.” (PESSOA, 2006, p. 42). Ao buscarmos a etimologia das palavras “fingidor” e “fingir” verificamos que ambas se originam do latim “fingere”, que significava: modelar na argila, esculpir, dar feição a; por extensão: reproduzir os traços de, representar, imaginar, fingir, inventar. O poeta seria, portanto, aquele que dá forma às palavras, assim como o oleiro vai dando forma à argila, um criador de fantasia, de mundos inventados e imaginários, em suma, é um criador de ficção se assemelhando, dessa forma, à criança que ao seu modo constrói um mundo do faz-de-conta.

Esse ato de fingir sobre o qual Pessoa se refere em seu ontológico poema “Autopsicografia” e que acreditamos seja anunciado nos poemas de Quintana mencionados aqui, é discutido por Wolfgang Iser em seu artigo “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, publicado no Brasil, em 1996. De acordo com o crítico, há no texto ficcional muitas realidades que identificamos como sendo de ordem social, emocional e sentimental, que não são e nem se transformam em ficções apenas pelo fato de entrarem em um texto ficcional, mas porque no momento em que essas realidades surgem nesse âmbito, não se repetem por si mesmas, mas passam a exercer uma outra funcionalidade que não se relaciona com a realidade vivencial, caso contrário seria apenas

sua representação. Sendo assim, se o fingir não pode ser deduzido da realidade, ele produz um imaginário que se torna um signo, ocorrendo uma transgressão de limites dessa realidade, transfigurando-a. “O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário” (ISER, 2002, p. 958).

Em “Conto de todas as cores”, poema de Mario Quintana apresentado em duas versões, a primeira constante no livro *A vaca e o hipogrifo*, e a segunda, com alguns acréscimos, além de uma reorganização de alguns versos, integra *Lili inventa o mundo* (1983), versão aqui apresentada, faz referência a esse fingimento poético enquanto criação, ou invenção:

Eu já escrevi um conto azul, vários até.  
Mas este é um conto de todas as cores.  
Sim, porque era uma vez  
uma menina verde  
um menino azul  
um negrinho dourado  
e um cachorro com todos os tons e entretons do arco-íris.  
Até que,  
devidamente nomeada pelo Senhor Prefeito  
Veio ao seu encontro uma Comissão de Doutores,  
– todos eles de preto, todos eles de barbas, todos eles de óculos  
E  
Por mais que cheirassem e esfregassem os nossos quatro amigos,  
viram que não adiantava nada  
e puseram-se gravemente a discutir se aquilo poderia ser mesmo de nascença  
ou...  
– Mas nós não nascemos – interrompeu o cachorro – Nós  
fomos  
inventados!  
(QUINTANA, 2005, p. 939-940)

Após a declaração metalinguística por parte do eu lírico de que já escreveu vários contos azuis e que esse apresentado ao leitor é “de todas as cores”, anuncia por meio da sentença mágica: “era uma vez”, um desfile a cada verso, de crianças de diversas cores e ainda, um cachorro que traz em si vários tons e se assemelha, por isso, ao multicolorido do arco-íris, justificando o título do poema. Essa breve apresentação abre espaço para a instauração de um espaço imaginário bem comum ao mundo das crianças e também da poesia, uma vez que, conforme Pessoa, o poeta é um fingidor, ou seja, alguém que modela, que dá forma, que cria realidades.

Por outro lado, em busca de respostas lógicas, o prefeito nomeia uma Comissão de Doutores, que, pela forma como são apresentados: vestidos de preto, com barbas e óculos, representam aquilo que é uniforme, e por isso, monocromático, o mundo do adulto e sua racionalidade, enfim, o bom senso, representando uma oposição enfática

aos seres *nonsense* e multicoloridos apresentados antes. Em vão, as crianças e o cachorro multicoloridos são analisados pelos doutores e de forma surpreendente, o cachorro colorido possui o dom da fala e afirma que não nasceram, mas foram criados, inventados, imaginados, ou seja, pertencem ao mundo ficcional, não obedecendo, portanto, às leis da realidade circundante, do mundo dos adultos.

Acreditamos, dessa forma, que o mundo construído pelas crianças, totalmente inaugural, independente da realidade circundante que pudemos constatar em poemas como “Mentiras”, de Mario Quintana, e “Mundo do menino impossível” de Jorge de Lima, como também em “Conto de todas as cores”, quando os personagens extraordinários admitem sua gênese pela criação e não pelo nascimento, podem ser considerados atos de fingir sobre o qual nos fala Iser (2000). Como tal, teríamos que a criança, assim como o poeta são “fingidores”, pois criam um imaginário a partir da realidade vivencial, tornando possível duas transgressões: a irrealização do real, e ao mesmo tempo, a realização do imaginário, como no fingimento pessoano, em que o poeta finge uma dor que não sente, mas também a dor que sente.

Se, em livros como *A rua dos cataventos* e *Canções*, a infância é representada como “um momento privilegiado em que o indivíduo vive mais próximo da eternidade, uma vez que a pureza e a espontaneidade de agir marcam essa fase” (MARINELLO, 2006, p. 106), ou ainda, de uma maneira geral, se constitui como um tempo que, ao ser lembrado, está marcado pela tristeza, solidão e melancolia, tal configuração da infância em alguns dos poemas em prosa apresenta uma feição diferente, evidenciando o caráter imaginoso das recordações, assim como a necessidade de re-invenção desses tempos, como podemos perceber em “As falsas recordações”:

Se a gente pudesse escolher a infância que teria vivido, com que enternecimento eu não recordaria agora aquele velho tio perna de pau, que nunca existiu na família, e aquele arroio que nunca passou aos fundos do quintal, e onde íamos pescar e sestar nas tardes de verão, sob o zumbido inquietante dos besouros... (QUINTANA, 2005, p. 183)

A partir de uma situação hipotética, o eu lírico declara que, se pudesse escolher a infância desejada e ideal, as recordações dessa fase da vida seriam ternas, demonstrando por meio de uma sutil ironia certo desprezo pela infância vivenciada de fato. E dá vazão à imaginação, uma vez que em outro poema, o próprio Quintana afirma que: “A imaginação é a memória que enlouqueceu” (QUINTANA, 2006, p. 281). Assim, passa a apresentar fatos e pessoas que poderiam ter acontecido em sua infância: um “velho

tio perna de pau” que, embora nunca tenha existido, a menção a ele proporciona ao leitor a criação de uma fantasia em torno desse personagem, além de um cenário onde a criança vivencia uma total e harmoniosa integração com a natureza: o arroio, a pescaria, barulhos de insetos. De acordo com Bachelard, essas imagens que o poeta constrói se constituem enquanto uma continuidade dos devaneios da criança, por meio do qual se dá a vivência com a liberdade, trazendo à tona a recordação de uma infância que nunca pôde ser vivida:

Uma infância potencial que habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda. Para atingir as lembranças de nossas solidões, idealizamos os mundos em que fomos criança solitária. (BACHELARD, 1988, p. 95)

O tom irônico que permeia “As falsas recordações” ao fazer referência à infância como uma fase que precisa ser re-inventada, falseada pode ser reiterado ao observarmos um aspecto extratextual; trata-se, portanto, da disposição e da sequência de como o poema aparece impresso na página do livro: o poema anterior “Os fantasmas do passado” oferece um prenúncio acerca do que o eu lírico pensa em relação aos tempos idos, vejamos:

– E não te lembras daquela vez em que...?  
 Faço que me lembro. Rio. Solto saudosos suspiros e exclamações de puro gozo.  
 Oh! que monstruosa e implacável memória a dos nossos companheiros de infância...  
 E depois, como estão envelhecidos, os pobres diabos!  
 É o que os torna ainda mais antipáticos. (QUINTANA, 2005, p. 183)

O título já anuncia uma concepção pejorativa em relação ao passado e de forma zombeteira parece sugerir que as lembranças desses tempos não são bem-vindas, ou não são interessantes a ponto de serem recordadas. O eu lírico não relata os acontecimentos da infância e eles ainda não são mostrados como experiências positivas, mas, ao contrário, são recordações rejeitadas. De forma concisa e por meio de recursos que sugerem um processo narrativo, como por exemplo, a indicação de diálogo mencionado logo ao início: “- E não te lembras daquela vez em que?”, confessa ao leitor com certa dose de ironia, sua indiferença ao passado e também àqueles que insistem em relembra-lo, ao anunciar: “Faço que me lembro”, decorrendo a partir disso, uma empolgação fingida, inventada, que não é verdadeira, enumera ações que demonstram falsamente aos seus interlocutores: “os velhos amigos de infância” que está feliz ao recordar os tempos pueris. Por outro lado, admite ao leitor a falta de importância que tais

lembranças suscitam e zomba da capacidade e insistência de seus “companheiros de infância” em lembrar o passado, chamando-os de “pobres diabos”, contrariando, desse modo, o senso comum que sempre atribui felicidade plena a esse período da vida.

Se, por um lado, o passado feliz tão valorizado não passa de um mito, que o poeta não deseja lembrar, resta-lhe inventar, ficcionalizar e até mesmo falsear esse tempo, como ele mesmo afirma: “O que tem de bom as nossas mais caras recordações é que elas geralmente são falsas” (QUINTANA, 2005, p. 320), imaginando, assim, o tio perna de pau que não existiu na família ou o arroio que nunca passou ao quintal. Em “Álbum para colorir”, o poeta afirma essa necessidade do falseamento da infância de forma mais evidente:

Não, não foi por humor negro que pus no que leste acima o título de “Conto azul”. Costumamos pintar sempre de azul tudo o que se passou nos nossos quinze anos – talvez por um instinto de compensação.

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

E o passado, uma invenção do presente. Por isso é tão bonito sempre, ainda quando foi uma lástima... A memória vai tudo colorindo. (QUINTANA, 2005, p. 278)

Logo ao início, o eu poético estabelece um diálogo com o texto anterior, justificando dessa forma, a invenção das recordações da infância. O poema ao qual faz referência é intitulado “Conto azul” e narra a história de um conto que não foi escrito:

Certa vez, tinha eu quinze anos, inventei uma história que principiava assim: “A primeira coisa que fazem os defuntos, depois de enterrados, é abrirem novamente os olhos.” Mas fiquei tão horrorizado com essa espantosa revelação que não me animei a seguir avante e a história gorou no berço, isto é, no túmulo. (QUINTANA, 2005, 278)

Embora admita não ter sido “por humor negro” que intitulou o poema anterior como “Conto azul”, uma vez que a única linha escrita trata acerca da morte, o leitor percebe certo tom irônico nessa negativa e, assim, justifica tal escolha no poema “Álbum para colorir” ao admitir que os adultos veem sempre com bons olhos o passado, embora nada de bom tenha ocorrido.

O título do poema já pressupõe algumas indicações que possibilitam uma leitura acerca da infância como uma fase que precisa ser reinventada, uma vez que o “álbum” tem a função de guardar fotografias ou até mesmo lembranças do passado no entanto, a palavra vem acrescida da expressão “para colorir” levando-nos a pensar que a

finalidade do objeto é a de receber cores, isto é, os fatos registrados no álbum não têm cor, é o olhar do adulto já distante dos acontecimentos quem oferece o colorido.

Essas considerações a partir do título podem ser respaldadas quando damos prosseguimento à leitura do poema. O eu lírico, após mencionar o texto anterior, justifica assim, seu título: “Costumamos pintar sempre de azul tudo o que se passou nos nossos quinze anos – talvez por um instinto de compensação”. Segundo Bachelard, “Já num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever.” (BACHELARD, 1988, p. 99). Se a imaginação embeleza, matiza, oferece colorido aos fatos passados, isso se deve ao fato de que o adulto e, principalmente, o poeta re-inventa, distorce-os falseia-os, recria-os, mesmo tendo sido, conforme o poeta, “uma lástima”, ou seja, a infância é sempre bonita porque a memória “vai tudo colorindo”.

Já para Marie-José Ch. De Lauwe, em seu trabalho *Um outro mundo: a infância*, o adulto reconstrói uma imagem da criança divergente daquela que ocorreu de fato; assim, a personalidade atual do adulto é uma mistura entre uma história real e uma vida imaginária. Após citar textos literários franceses da primeira metade do século XX, a pesquisadora afirma que:

o adulto [...] descobre sua realidade diante de uma imagem de si mesmo tal como ele deveria ter sido, tal como sua lembrança a reconstruiu. Lúcido, sabe que esta imagem não é a reprodução fiel da criança que ele foi. O eu assim refletido parece para o autor a imagem mais “pura” de si mesmo, uma revelação de sua realidade desconhecida, escondida, talvez inconsciente até então. Ch. Baudoin supõe que “a memória é artista”, que ela constitui imagens significativas. (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 247)

Quintana, como pudemos perceber, demonstra por meio de seus poemas consciência das ideias que a pesquisadora francesa apresenta, como por exemplo, ao afirmar que a memória vai tudo colorindo; parece deixar claro que a lembrança reconstruída da infância em seus poemas não reproduz a criança que foi ou os fatos que vivenciou, mas entende que o colorido, os tons e entretons que a memória oferece aos fatos são, de alguma maneira, proporcionados pela imaginação poética. Mario Quintana ainda demonstra consciência do papel do poeta enquanto um fingidor, ou seja, um criador de mundos imaginários.

Em entrevista concedida pelo poeta a Edla Van Steen, ao ser indagado se pretendia escrever um livro de memórias, ele anuncia que “teme o perigo das falsas recordações”, admitindo por isso que as lembranças de sua vida não poderiam resultar em

um livro de memórias, mas sim em um livro de poemas e conclui sua fala com de um de seus poemas: “O poema,/ essa estranha máscara,/ mais verdadeira do que a própria face...” (QUINTANA, 2005, p. 750). Esse jogo entre máscara e rosto proposto pelo poema e pela poesia enquanto criação se constitui enquanto o ato de fingir, já proposto por (ISER, 2002), ou seja, o disfarce existente no cerne do texto literário é mais verdadeiro do que a realidade, assim como a brincadeira do Faz-de-Conta das crianças, uma vez que é o próprio poeta quem afirma: “As crianças não brincam de brincar. Brincam de verdade.” (QUINTANA, 2005, p. 805)

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A minha alma só quer isso, a alma humana precisa (eu vou usar um termo ruim, mas não sei o que dizer agora) prestar vassalagem. O nosso descanso é esse, é ter alguém maior que nós. Dá muito descanso quando você encontra aquilo que você pode adorar. Por isso uma poesia que é decifrável é uma má poesia. Eu nem sei se a gente pode falar de poesia que é má, eu não sei se isso também é um paradoxo, uma contradição. Deus é Mistério, um mistério que se for entendido acaba. Eu não posso entender Deus. No momento em que eu O entender eu serei maior que Ele, não é não? Tudo o que eu entendo eu posso dominar, não é verdade? Então com a arte não acontece isso, não tem jeito.  
(Adélia Prado)

Segundo a poetisa mineira, a poesia é como o mistério divino, ou seja, não é possível utilizar os métodos racionais a fim de desvendá-la ou entendê-la, seria equivalente a dominar, submeter e a arte ou Deus não se dobram à razão, não podemos dominar Deus, assim como não podemos dominar a poesia, ou como diz Quintana, “A poesia não se entrega a quem a define” (QUINTANA, 2005, p.375). Assim, esse percurso realizado pela poesia quintaniana foi conduzido com a intenção de seguir as pistas deixadas pelo próprio poeta, sem a pretensão de domá-la, defini-la, ou estabelecer limites rígidos. Estabeleceu-se uma conversa com a obra de Quintana, trazendo para esse bate-papo outros poetas, assim como críticos e teóricos da literatura em busca de uma leitura que não desrespeitasse ou desautorizasse o poeta ou o texto literário.

Durante a trajetória, pela poesia quintaniana percebeu-se uma harmonia entre suas diversas obras, uma vez que alguns dos poemas publicados no início de sua carreira são encontrados em outros livros, décadas mais tarde, em alguns casos, sem nenhuma alteração; já em outros, o poeta acrescenta ou suprime versos; e ainda há vezes em que ele muda-lhes a feição, o que antes fora escrito em versos, em outra ocasião, será reescrito sob o formato do poema em prosa ou o inverso. Isso demonstra, assim, uma unidade entre suas publicações e também uma autoconsciência de seu próprio fazer poético.

Pudemos notar, ainda, ao lermos sua fortuna crítica, que houve uma demora no que diz respeito ao reconhecimento de sua poesia, em parte por ser um poeta lírico, mas também por recusar limitar sua poesia aos movimentos estéticos em voga à época da publicação de seus livros. Trata-se do caso de *A rua dos cataventos*, livro de sonetos, entregue ao público quando a ordem do dia era o rompimento com a tradição clássica.

Além disso, entre alguns leitores da poesia de Quintana há uma certa tendência a atribuir alguns clichês à sua obra, como, por exemplo de identificar seus versos como “fáceis” ou “simples”, talvez por compreenderem erroneamente certos aspectos dessa poesia como a leveza, o humor e uma linguagem poética que surpreende ao tratar temas tão sérios como a morte, o amor não correspondido ou a passagem do tempo de forma tão particular.

A investigação da fortuna crítica, possibilitou a percepção de que uma parcela desses textos abordam a infância – temática por meio da qual nos aproximamos dos quintanares neste trabalho – a partir do viés da recordação, da não aceitação da passagem do tempo, do caráter memorialístico. Por outro lado, os estudos que discutem acerca do caráter metapoético da poesia de Quintana não estabeleciam essa relação entre o fazer poético e a infância, possibilidade de leitura que nos propusemos realizar aqui neste trabalho.

Buscamos, dessa forma, a partir do *corpus* selecionado realizar uma leitura em que a infância e as especificidades da criança são percebidas pelo poeta muito mais como uma postura diante da vida do que enquanto uma fase cronológica e que o poeta vivencia essas características pertencentes ao ser criança, como se fosse uma espécie de ensinamento para a construção de sua poética, permitindo, assim, por meio da literatura, que o menino e o poeta convivam, uma vez que isso não se faz possível na vida cotidiana, habitando o mesmo espaço imaginário da poesia. Essa convivência entre as idades é percebida de diversas formas, desde a sua primeira obra; no entanto é em seus livros de poema em prosa que se dá de forma muito mais enfática e perceptível.

Ao contrário da visão adultocêntrica que compreende a criança como um ser incompleto em cuja essência, predomina a falta, a ausência, a negação, Quintana apresenta-a como um ser capaz de complementar o trabalho do poeta e assim, transformar os acontecimentos cotidianos em experiências ricas de inventividade e criação. Por isso, o brincar e o faz de conta da criança aproxima-se do fingimento poético presente no trabalho do poeta.

Dessa forma, criança e poeta apresentam em comum a transgressão. Se o poeta transgride por meio da linguagem literária ao revitalizar as palavras que encontram-se desgastados pelo utilitarismo cotidiano, a criança é transgressora, porque em sua brincadeira do faz de conta (re)inventa o mundo que a rodeia, oferecendo-lhe novas perspectivas, como Lili no poema “Mentiras”, personagem que pode ser considerada a infância, sempre presente na poética de Quintana.

Entende-se, dessa forma, a infância como uma temática que se apresenta de forma recorrente na poesia de Quintana e a abordagem realizada nesta pesquisa se constitui como um dos tantos caminhos possíveis que o(a) pesquisador(a) de Literatura pode trilhar a fim de perscrutar essa obra poética.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, José Helder Pinheiro. **Convite à dança**. Revista do CESP, Belo Horizonte, volume 27, nº 36, p. 73-90, julho-dezembro, 2006.

ANDRADE, Mario de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Martins, 1972.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1996

BAUDELAIRE, C. Spleen de Paris. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e prosa**. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BECKER, Paulo. **Mario Quintana: as faces do feiticeiro**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **Caminhos de Mario Quintana: a formação do poeta**. Porto Alegre: UFRGS, 1983. (Dissertação de Mestrado)

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000

CARVALHAL, Tânia. “Prefácio” in QUINTANA, Mario. **Poesia Completa**. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

COUTINHO, Fernanda. **Representações da infância na literatura**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

\_\_\_\_\_. **Imagens da infância em Graciliano Ramos e Antoine de Saint-Exupéry**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2012.

CORÇÃO, Gustavo. “Um encontro com Mario Quintana” in QUINTANA, Mario. **Poesia Completa**. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

CUNHA, Fausto. *Poesia e poética de Mario Quintana*. In: **A leitura aberta: estudos de crítica literária**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, p. 213 – 301, 1978.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. **Um outro mundo: a infância**. Tradução de Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva, 1991.

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

FISCHER, Luís Augusto. “Viagem em linha reta” in **Cadernos de literatura brasileira**. Nº 25, Rio de Janeiro: IMS, 2009.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução de Marise M. Curioni; Tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Do Penumbrismo ao Modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos**. São Paulo: Ática, 1983.

GONÇALVES, Maria Magaly Trindade; AQUINO, Zélia Maria Thomaz de; SILVA, Zina Bellodi. (Org.) **Antologia de antologias: 101 poetas brasileiros “revisitados”**. São Paulo: Musa Editora, 1995.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução de João Paulo Monteiro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” Tradução Luiz Costa Lima. in LIMA, Luiz Costa (org.) **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. 3. ed. RJ: Civilização Brasileira, 2002

KENNEDY, David. “As raízes do estudo da infância: História social, arte e religião. In KOHAN, Omar Walter e KENNEDY, David (Org.). **Filosofia e infância**. Possibilidades de um encontro. Petrópolis: Vozes, 1999. (Coleção Filosofia e Criança, v. III).

LAJOLO, Marisa. “Infância de papel e tinta”. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.). **História social da infância no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

LIMA, Benjamin. ““Menino impossível” da poesia brasileira” in LIMA, Jorge de. **Poesia completa**: vol. Único. Org. Alexei Bueno; textos críticos: Marco Luchesi. RJ: Nova Fronteira, 2008.

LIMA, Jorge de. **Poesia completa**: vol. Único. Org. Alexei Bueno; textos críticos: Marco Luchesi. RJ: Nova Fronteira, 2008.

LUCAS, Fabio. “Máquina de sentidos poéticos” in **Cadernos de literatura brasileira**. Nº 25, Rio de Janeiro: IMS, 2009.

LUFT, Lya. “Retratos do menino velho” in **Cadernos de literatura brasileira**. Nº 25, Rio de Janeiro: IMS, 2009.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Tradução de Mário Krauss. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MARINELLO, Adiane Fogali. “O lugar da infância na poesia de Mario Quintana”. In: in ARENDT, João Claudio; PAVANI, Cinara Ferreira (Org.). **Na esquina do tempo: 100 anos com Mario Quintana**. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.

MOISES, Massaud. **História de literatura brasileira: Modernismo**, volume III. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta. Lili no espelho de Alice: A linguagem e o sonho da infância em Mario Quintana. **Revista: Língua e Literatura**. Nº 14, V. 10, p. 103 a 115, julho de 2007.

OTÁVIO FILHO, Rodrigo. “Sincretismo e transição: O penumbrismo” in COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Global, 2002.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Olga Savary. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAIXÃO, Fernando. **Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

PENNAC, Daniel. **Como um romance**. Tradução de Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Org. Sueli Tomazini Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2006.

PRADO, Adélia. “Arte como uma experiência religiosa” MASSIMI, Marina e MAHFOUD, Miguel (org.). **Diante do mistério – psicologia e senso religioso**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

QUINTANA, Mario. **Poesia Completa**. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

ROUSSEAU, René Lucien. **A linguagem das cores: energia, simbolismo, vibrações e ciclos das estruturas coloridas**. 8. ed. Tradução de J. Constantino K. Riemma. São Paulo: Ed.: Pensamento, 2002.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1997.

STEEN, Edla van. **Viver & escrever**. Porto Alegre. L&PM, v.1, 1981.

TÁVORA, Araken. **Encontro marcado com Mario Quintana**. 2ª edição. São Paulo: L&PM, 1986.

TELLES, Gilberto Mendonça. “A enunciação poética de Mario Quintana”. In: **A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário**. São Paulo: Cultrix, 1979.

TREVISAN, Armindo. **O melhor de Mario Quintana**. Porto Alegre: AGE, 2014

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

VASSALLO, Márcio. **Mario Quintana**. São Paulo: Moderna, 2005.

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

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 2ª edição. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. “Mario Quintana: um poeta também para crianças” in ARENDT, João Claudio; PAVANI, Cinara Ferreira (Org.). **Na esquina do tempo: 100 anos com Mario Quintana**. Caxias do Sul: EDUCS, 2006.