



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FERNANDA DE PAULA ALVES DE OLIVEIRA

MARIO QUINTANA, LILI E OS DEVANEIOS DA INFÂNCIA.

Londrina
2012

FERNANDA DE PAULA ALVES DE OLIVEIRA

MARIO QUINTANA, LILI E OS DEVANEIOS DA INFÂNCIA.

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras da universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção de título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marta Dantas.

Londrina
2012

FERNANDA DE PAULA ALVES DE OLIVERIA

MARIO QUINTANA, LILI E OS DEVANEIOS DA INFÂNCIA.

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras da universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção de título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marta Dantas
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
UEL – Londrina - PR

Prof^a Dr^a Neuza Cecilliato de Carvalho
UNOPAR – Londrina - PR

Londrina, 29 de fevereiro de 2012

Aos meus...

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus...

À minha orientadora, Marta Dantas, pela confiança, dedicação, orientação e amizade, que foram muito importantes no meu aprendizado e principalmente por incentivar a realização dessa pesquisa.

À minha família, que sempre me incentivou e me motivou para vencer essa etapa.

Aos amigos, em especial, Gleisse Cristiane Serra Martins pelas sugestões, críticas, apoio e amizade demonstrada durante esse período de estudo.

“As pessoas sem imaginação podem ter tido as mais imprevistas aventuras, podem ter visitado as terras mais estranhas. Nada lhes ficou. Nada lhes sobrou. Uma vida não basta ser vivida, também precisa ser sonhada.”

(MARIO QUINTANA)

OLIVEIRA, Fernanda de Paula Alves de. **Mario Quintana, Lili e os devaneios da infância**. 2012. 85f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2012.

RESUMO

A contribuição dessa pesquisa para os estudos literários é lançar um novo olhar para a obra de Mario Quintana, em especial para a personagem Lili, considerada pelo discurso da crítica como específica para o público infantil. A personagem *Lili* chama a atenção de todos os públicos: o leitor infantil se encanta com o caráter lúdico e com a sonoridade do universo dos sonhos da menina, e o leitor adulto, com uma aventura num mundo onde as fronteiras entre o real e o imaginário foram apagadas para que a poesia, a verdadeira vida, emerja. Assim, através das aventuras de Lili, analisamos alguns traços surrealistas na obra de Quintana, poeta que fez um discurso poético despido de artificialismos e que preza pela (aparente) simplicidade da vida cotidiana. Descobrimos então que Lili, fantasma predileto do poeta, nasceu dos devaneios da infância para explorar o mundo do sonho e da imaginação.

Palavras-chave: Mario Quintana. Lili. Devaneios da infância. Poesia. Surrealidade.

OLIVEIRA, Fernanda de Paula Alves de. **Mario Quintana, Lili and the reveries of childhood.** 2012. 85 f. Dissertation (Master's Degree in Dissertation) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

ABSTRACT

The contribution from this research for literary studies is to launch a new view at Mario Quintana's work, especially on the character Lili, considered by the critics as proper for children. Lili's character draws attention of all publics: the child reader is enchanted with the playful ambient of the girl's dreams and also with the sonority of this universe, and the adult reader is enchanted with an adventure in a world where the boundaries between real and imaginary have been erased for the emergency of poetry, the genuine life. Thus, through the adventures of Lili, we analyze some surrealistic traces in Quintana's work, a poet who made a poetic discourse stripped of artificialities and that stands for (apparent) simplicity of quotidian life. We then discover that Lili, the poet's favorite ghost, was born from childhood reveries to explore the world of dream and imagination.

Keywords: Mario Quintana. Lili. Childhood reveries. Poetry. Surreality.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE MARIO QUINTANA	12
2.1 MARIO QUINTANA: PARÁGRAFOS NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA.....	12
2.2 MARIO QUINTANA E A LITERATURA INFANTIL	23
3 MARIO QUINTANA E OS CONTOS CLÁSSICOS: IMAGINAÇÃO E LINGUAGEM SIMBÓLICA	31
3.1 A LINGUAGEM SIMBÓLICA DOS CONTOS DE FADAS.....	31
3.2 O CLÁSSICO QUINTANIANO: PÉ DE PILÃO.....	37
4 AS AVENTURAS DE LILI	46
4.1 LILI, QUINTANA E OS DEVANEIOS DA INFÂNCIA	46
4.2 ERA UMA VEZ UMA MENINA CHAMADA LILI.....	51
4.3 QUINTANA, LILI E A SURREALIDADE.....	54
4.4 O LÚDICO NA POESIA DE MARIO QUINTANA.....	66
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	78
ANEXOS	83
ANEXO A – Obras de Mário Quintana	84

1 INTRODUÇÃO

O nosso interesse pela obra de Mario Quintana ocorreu devido ao pouco material crítico a respeito desse autor, apesar de observarmos que, de maneira singular, sua obra contribui para a história da literatura brasileira. Dessa maneira, descobrimos um ponto interessante no escasso material encontrado sobre este autor, sua relação com o surrealismo.

Na sua fortuna crítica, encontramos um maior contingente de análises que tratam da relação com o surrealismo a partir da sua obra *Aprendiz de Feiticeiro* (1950) e, por isso, optamos em concentrar nossa atenção nas outras obras de Quintana dedicadas ao público infantil ou consideradas pela crítica como literatura infantojuvenil.

Assim, o objetivo de nossa pesquisa será verificar as relações de Quintana com o surrealismo nas obras em que Lili aparece, principalmente em *Caderno H* (1973) e *Lili inventa o mundo* (1983). É sabido que esse autor desenvolveu sua escrita não somente para adultos, mas também para crianças. No percurso de nossa pesquisa, descobrimos que nos escritos de Quintana a respeito da criação poética também se encontram traços surrealistas, reflexões acerca da “escrita automática”. E, nos textos relacionados a Lili, encontramos não só a presença do maravilhoso, a relação de entrega do poeta diante das palavras mas também uma novidade, principalmente na obra *Lili inventa o mundo*: a invenção de um mundo ou a descoberta da surrealidade a partir dos devaneios da infância.

Os fundamentos teóricos desta pesquisa serão buscados sobretudo em textos surrealistas e em estudos sobre o surrealismo, em autores que nos permitiram esclarecer os conceitos de fantástico e de maravilhoso, como Gaston Bachelard (1988) em sua *Poética do Devaneio*.

No segundo capítulo, a discussão se deterá quanto à posição do poeta perante a crítica, sua contextualização e contribuição na literatura para adultos e crianças. Sendo assim, ainda neste capítulo, analisamos a obra *O batalhão das letras*, de 1948, como forma de comparar a obra do escritor gaúcho com a literatura infantil do período e sua relação com a temática vigente: o patriotismo. Assim, já no seu primeiro trabalho destinado ao público infantil é perceptível que seus textos possuem reflexões que vão além da compreensão da infância, pois ao mesmo tempo em que há a presença de textos com características infantis, os quais,

geralmente, prezam pela sonoridade, ainda há outros que extrapolam essa esfera e são mais analíticos, revelando a importância da imaginação na criação quintaniana. Nesta obra, o autor escreve sobre as letras do alfabeto em forma de versos; contudo, alguns deles nos levam a refletir sobre questões muito além da infância, e isso é o ajuste quintaniano de escrever “para crianças de todas as idades”; quem conserva sua criança em si, consegue degustar a leitura das obras de Quintana.

O terceiro capítulo abordará a importância das histórias infantis, em especial dos contos clássicos, e apresentará uma breve análise de *Pé de pilão*, livro de Quintana que alude a histórias como *Cinderela* e *Patinho Feio*, bem como a elementos da cultura popular. O autor inova ao fazer uma narrativa poética em que a ordem do texto não é cronológica, mas por meio de *flashbacks*. Quintana dá uma nova roupagem para a sua versão do modelo dos clássicos e ainda problematiza a passagem do tempo, o envelhecimento e a relação de amor entre a avó e seu neto.

No quarto capítulo, verifica-se a importância da personagem Lili para a lírica quintaniana bem como sua relação com o poeta, haja vista ela ser intitulada como o fantasma predileto do autor. Em *Esconderijos do tempo*, Quintana (2005b, p.78) dedicou um poema para sua personagem especial, 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 minha irmã mais velha
nos tempos que eu nem havia nascido.
És a Gabriela, a Liane, a Angelina... sei lá!
És Bruna em pequenina
Que eu desejava acabar de criar.
Talvez seja 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 eu não tive...

O poema indica que a personagem Lili não é mais uma figura para Quintana, ou seja, não é uma personagem que ilustra um poema do autor, mas sim aquela que expressa a ideia do ser na poesia para o poeta. No último capítulo,

mostraremos como Lili está relacionada aos devaneios voltados para a infância, aos arquétipos que ligam o homem ao mundo e que estabelecem um acordo poético entre o homem e o universo. Quintana também fala sobre a inexistência de Lili: “E que importa, enfim, se não existes...”. Afinal, para o poeta, Lili é uma personagem constante, que faz parte de seu cotidiano, é a filha que ele não teve, filha que expressa sua afabilidade por ele por meio da poesia. Portanto, este “poema confissão” revela de certa forma que Lili vive na poesia, esse é o lugar em que ela vive e expressa a infância: “Talvez seja apenas a minha infância”. Ser a infância do poeta é relembrar os tempos em que ele via o mundo pela janela, tendo em vista a infância doente do poeta, e se lançava, por meio da imaginação, para além dela. Lili representa o olhar de criança do autor, que vê a pureza, questiona o não compreensível, nomeia novos seres e coisas. O processo de criação se assemelha ao delírio, no sentido do torpor de idéias aliado ao olhar pueril para as coisas do mundo.

O próprio Quintana revela ser a poesia sua vida, sendo assim, nela se encontram as possibilidades, não as explicações. No trecho final de *Natureza*, o poeta afirma: “A comunicação poética, no seu mais profundo sentido, não é acaso subliminar? Os poetas que dizem tudo acabam não dizendo nada. Porque a poesia não é apenas a verdade... É muito mais! A Poesia é a invenção da Verdade.” (QUINTANA, 2006, p.327). Se a poesia é a invenção da verdade, Lili representa esse universo da imaginação através da infância que o poeta desejou e também viveu. Assim como ele, as experiências de Lili também ocorrem na casa. Ele associa o que observou em sua infância dentro da residência e o que gostaria de ter vivido. Desse modo, através da explanação da personagem Lili, esse capítulo versou sobre os devaneios da infância, sobre as aventuras de Lili, sobre a relação de Quintana com o surrealismo e, por fim, sobre a importância do lúdico na criação quintaniana.

Assim, podemos observar uma aproximação entre a realidade e a fantasia por meio do universo infantil de Lili; é nela e com ela que Quintana realiza sua liberdade criativa, ao abordar questões próprias à criação poética.

2 A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE MARIO QUINTANA

2.1 MARIO QUINTANA: PARÁGRAFOS NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

Mario Quintana, poeta gaúcho, viveu a modernização crescente das cidades e, assim, não ficou isento aos acontecimentos do seu tempo. Em sua poética, disparou versos contrários à ideologia propagada na época. Despreocupado com a crítica acadêmica, escreveu, com grande apego ao coloquialismo, poemas e prosas a seu modo, tais como: *A Rua dos Cataventos*, de 1940; *Canções*, de 1946; *Sapato florido*, de 1948; *O Batalhão das Letras*, de 1948; *O Aprendiz de Feiticeiro*, de 1950; *Pé de Pilão*, de 1968; *Caderno H*, de 1973; *A Vaca e o Hipógrifo*, de 1977; *Esconderijos do Tempo*, de 1980; *Lili Invento o Mundo*, de 1983; *Sapo Amarelo*, de 1984; *Porta Giratória*, de 1988; *Sapato Furado*, de 1994, entre outros. Contudo, nem sempre a crítica compreendeu o projeto quintaniano. Recorremos a alguns textos¹ importantes para compreendermos a obra de Quintana.

Alfredo Bosi (1994), no capítulo “Tendências Contemporâneas” da obra *História Concisa da Literatura Brasileira*, analisa a situação da poesia após o período de 1930 e apresenta alguns poetas desse momento. Mas é somente no subcapítulo chamado “Outros Poetas” que encontramos algumas linhas situando a poesia quintaniana no “projeto de uma lírica essencial [...] comum a quase toda a poesia pós-modernista” (BOSI, 1994, p.463):

Dele participaram, cada um a seu modo, poetas que têm escrito desde a década de 30, ou desde fins da década anterior, e que, *apesar de menos conhecidos pelo público médio, devem figurar ao lado de um Drummond, de um Jorge de Lima e de uma Cecília Meireles, como vozes originais da literatura brasileira contemporânea.*² É o caso de [...] Mário Quintana, poeta que encontrou fórmulas felizes de humor sem sair do clima neosimbolista que condicionara a sua formação. (BOSI, 1994, p.463).

Na época em que Bosi publica a primeira edição de *História concisa da Literatura Brasileira*, em 1970, Quintana já havia deixado de ser o poeta de Porto Alegre e ganhara maior projeção no cenário literário nacional. Embora afirme que

¹ Os seguintes textos estão incluídos em *Mario Quintana, poesia completa: “O fenômeno Quintana”*, por Augusto Meyer, de 1951; “Poesia e poética de Mario Quintana”, por Fausto Cunha, de 1978; “À Deriva, com o poeta Mario Quintana”, por Guilhermino Cesar, de 1966.

² Grifo nosso.

Quintana é uma das “vozes originais da literatura brasileira contemporânea”, Bosi parece desmerecer o poeta ao se referir à sua poesia como “fórmulas felizes de humor”. A expressão “fórmulas felizes” indica certo jeito de fazer a poesia, como se Quintana tivesse criado uma receita bem sucedida que mistura humor e neossimbolismo para leitores não muito exigentes; e a presença do “humor” parece incomodar Bosi, como se a boa poesia devesse ser “séria”. Mas Quintana foi muito mais que isso. Ele mesmo dava uma explicação sobre o humor em seus textos dizendo que “como todos os indivíduos profundamente sentimentais, acontece que tenho verdadeiro horror ao sentimentalismo verbal. / Daí certos toques de 'humour' nos meus poemas. Um toque de impureza, pois.” (QUINTANA, 2005a, p.63). Na verdade, a presença do humor nos textos de Quintana o aproxima dos modernistas, a saber, dos textos mais rebeldes, da fase heróica. Ele usa uma linguagem prosaica que instaura a poesia e sua relação com o mundo, isto é, sua pretensão vanguardista em demonstrar que a poesia também reside no singelo.

A singularidade da criação poética de Quintana é um fator que contribui para a dificuldade de classificação de suas obras. O próprio Bosi (1994) se refere a estéticas diferentes ao citar o poeta como simbolista e modernista.

Afrânio Coutinho, (apud CARVALHO, 2005), em *A literatura no Brasil*, publicado pela primeira vez em 1959, afirma que a presença de Antonio Nobre³, no primeiro livro de Quintana, *A rua dos cataventos* (1940), é uma sombra que o visita. A obra de Antonio Nobre é marcada pelo subjetivismo e pela nostalgia, duas das características que Mario Quintana apreciava e que encontramos em alguns de seus poemas. Além da influência de Nobre, críticos como Coutinho tomam o uso do soneto como um retrocesso — forma eleita por Quintana nesta sua estréia como escritor — pois a partir do modernismo o recorrente era o verso livre. Dessa maneira, há no livro um soneto em homenagem ao poeta português que causou polêmica entre os críticos:

³ Antonio Nobre (1867-1900) é um poeta português, cuja principal obra, *Só* (1892), é marcada pela lamentação, pela nostalgia e pelo subjetivismo, mas simultaneamente suavizada pela presença de um fio de auto-ironia e com a rotura com a estrutura formal do gênero poético em que se insere. A sua principal contribuição para o simbolismo português foi a introdução da alternância entre o vocabulário refinado dos simbolistas a um outro mais coloquial. “A poesia, em Antonio Nobre, [...] obedecia ao pulsar da emoção. Com efeito, [...] constrói os poemas segundo uma lógica psicológica, fruto de procurar exprimir o fluxo de consciência, ou já exercitar a ‘linguagem automática’, que viria a tornar-se apanágio dos poetas da primeira metade deste século.” (MOISÉS, 1994, p. 401).

Olha! Eu folheio o nosso Livro Santo...
Lembras-te? O "Só"! Que vida, aquela vida...
Vivíamos os dois na Torre de Anto...
Torre tão alta... em pleno azul erguida!...

O resto, que importava?... E no entretanto
Tu deixaste a leitura interrompida...
E em vão, nos versos que tu lias tanto,
Inda procuro a tua voz perdida...

E continuo a ler, nessa ilusão
De que talvez me estejas escutando...
Porém tu dormes... Que dormir profundo!

E os pobres versos do Anto lá se vão...
Um por um... como folhas... despencando...
Sobre as águas tristonhas do Outro Mundo... (QUINTANA, 2006,
p.113)

É notável que a homenagem feita por Quintana está também relacionada à contribuição poética de Antonio Nobre ao estilo quintaniano. O que se verifica muitas vezes é que, ao invés de Quintana afirmar ser partidário de determinada corrente, ele, a seu modo, relata através de seus textos suas influências literárias, não importando a qual estilo literário o autor homenageado pertença. Ao fazer os versos para Antonio Nobre, Quintana também dialoga com a questão de que aqueles versos pertencem a um tempo do passado, tendo em vista que é na torre que o poeta se encontra. Os versos caem, como folhas mortas de uma árvore, nas “águas tristonhas”, imagem que representa a passagem da vida para a morte, o “Outro Mundo”. A morte tem, neste poema, pelo menos dois sentidos, a morte do poeta homenageado bem como dessa tradição a que o mesmo estava vinculado. Se, por um lado, Quintana homenageia Nobre, por outro, ele mostra que o tempo “da torre de Anto” não pertence mais ao momento que Quintana escreve; sendo assim, a homenagem é ambígua, pois ao mesmo tempo em que exalta o poeta português, também fala sobre o fim do tempo que Nobre pertenceu ao dizer que “os pobres poemas de Anto lá se vão.” Desse modo, vemos que a crítica se atentou muito mais à forma do soneto, do que propriamente ao conteúdo dos versos quintanianos, tendo em vista que fica evidente a idéia de experimentação do poeta de Alegrete em relação à forma da poesia. Quintana sabia muito bem que causaria polêmica ao publicar um livro de sonetos naquele tempo e, talvez justamente o soneto – o que homenageia Nobre – seja a resposta para a proposta de Mario Quintana.

Ainda em 1941, Álvaro Lins também teceu suas considerações sobre a influência de Nobre na poesia quintaniana:

já tendo declarado minha predileção pela poesia moderna, sinto-me muito bem com a oportunidade que me oferece o Sr. Mario Quintana (*A rua dos cataventos*, Porto Alegre, 1940) de poder louvar um poeta da melhor espécie dentro dos processos da velha poética. Não sei quais tenham sido as relações do Sr. Mario Quintana com o Modernismo, mas os seus versos mostram-no como uni indiferente ao que se passou, entre nós, de 1922 para cá. O seu livro se compõe de 35 sonetos, todos bem rimados, bem metrificados, bem estruturados. O poeta não se permite a mínima liberdade com esta forma secular de 14 versos. Dispondo, no entanto, de recursos tão limitados, consegue realmente comover porque é um autêntico poeta. Mas comoveria ainda mais se não fosse tão generalizada, e tão ostensiva, em sua obra, a presença de António Nobre. (LINS apud CUNHA, 2006, p.52)

O fato de comparar Quintana à sombra de outro escritor é um erro. O que se verifica nesses críticos é o teor extremista; não é ao fato de se fazer sonetos que a poesia de determinado autor se torna menor. Na verdade, a intenção de Quintana era justamente outra: o choque, pois num período em que não se falava mais em versos metrificados, ele os apresenta e perambula pelo simbolismo, intensificando a palavra expressa em seus versos. Segundo Fausto Cunha, Coutinho utiliza um termo pejorativo ao convencionar Quintana de simbolista. A respeito disso, Cunha explica que

isso quer dizer, entre outras coisas, que, se o aparecimento de um livro de sonetos neo-simbolistas podia, para uma crítica mais radical em termos de Modernismo, ser considerado um fato marginal e mesmo desprezível, para o grande público esses versos ainda atendiam às suas necessidades imediatas de consumo; é bem verdade que, no caso específico de Quintana, esse público tradicionalista não podia perceber algumas dissonâncias e liberdades que o sonetista se permitia. (CUNHA, 2006, p.50)

Entendemos então que Quintana não tinha compromisso com nenhum “ismo”, seja o modernismo ou qualquer outro; ele recorria, por exemplo, ao soneto, mas com liberdade, criando dissonâncias e ruídos numa forma tradicional. É importante perceber que as opiniões acerca de *A rua dos cataventos* é divergente perante a crítica, pois Cunha vê positivamente a obra de Quintana.

Sergio Milliet⁴ (apud CUNHA, 2006, p.54-55) aponta que alguns

desses sonetos que Mario Quintana reuniu há tempo, em *A rua dos cataventos*, hão de figurar em todas as antologias futuras. No entanto, esses versos serão por certo os menos significativos da sua obra. Mas eles têm todos uma facilidade de expressão, uma melodia natural, uma limpidez de imagens que descansam e agradam, como a música leve descansa e agrada ao ouvido mais exigente, desde que não comporte pretensões excessivas.

A crítica mais requintada talvez expulse esses sonetos da poesia, mas o público os aceitará sempre e lhes dará um lugar que, afinal, ninguém poderá lhes tirar. Prevejo, para alguns desses sonetos, destino semelhante aos de Raimundo Correia ou Olavo Bilac.

Para Carvalho (2005), a forma dada pelo soneto não é limitadora da ação poética como viam os modernistas, nem mero espaço para malabarismos lógicos tais como as expressões poéticas e chaves de ouro utilizadas pelos parnasianos, mas sim um fluir natural dos versos descomprometidos com qualquer escola.

A presença de Antônio Nobre era deliberada, buscada (afinal um poeta tem o direito de render seu tributo), mas é na maioria dos casos uma presença alusiva ou, antes, remissiva. [...] De certa maneira, é até um recurso de que o poeta se vale para ganhar e revelar maior liberdade estrutural. (CUNHA, 2006, p.53)

Conforme exposto por Cunha, nota-se um dos recursos utilizados por Quintana: a liberdade criadora. Ora, se os modernistas propuseram veementemente a liberdade das formas e das estruturas na poesia, alguns críticos da época não compreenderam a modernidade de Quintana. O fato de seu primeiro livro, *A rua dos cataventos*, ser composto de sonetos, forma considerada passadista e praticamente abolida pelo movimento de 1922, não justifica o desmerecimento da obra. Sobre a polêmica acerca de *A rua dos cataventos*, Mario Quintana explica:

O soneto estava muito desmoralizado. Desde que comecei a escrever sempre fiz poemas de todo o 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 também era um soneto. 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. Eu tinha vários livros prontos ao mesmo tempo. Apenas não misturei porque gosto de conservar a

⁴ O texto de Milliet a que Cunha se refere encontra-se em *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1952.

unidade dos meus livros. [...] o meu livro mais avançado surrealista “Aprendiz de Feiticeiro” é daquela época. Os críticos acham que eu evolui até chegar “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... (QUINTANA apud TÁVORA, 1986, s/p)

Mario Quintana tinha consciência de sua escrita e, por vezes, demonstra indiferença à crítica. Ele enfatiza que criava versos de todas as maneiras, mas para a crítica, só em *Aprendiz de Feiticeiro* é que ele adquiriu a maturidade poética. Contudo, o poeta se defende dizendo que a famosa obra já havia sido escrita na época de *A rua dos cataventos*. *Aprendiz de Feiticeiro* é mais uma obra que demonstra a fascinação pelas palavras que salvam um aprendiz de feiticeiro tal como o poeta:

Pois não foi aereamente e sim muito de propósito que dei a um dos meus livros (que por sinal é o predileto de Manuel Bandeira, Augusto Meyer e Carlos Drummond) o título de O aprendiz de feiticeiro, tirado de uma lenda alemã. Esse incauto aprendiz, na ausência do seu Mestre, pôs-se a lidar com forças desconhecidas, e o que aconteceu foi uma incontrolável multiplicação de vassouras, no meu caso uma multiplicação de poemas.

Saberá mesmo um poeta em que consiste essa espécie de força oculta que o faz poetar? Ele não tem culpa de ser poeta; portanto, não tem de que se desculpar ou explicar.

Se eu conheço algum segredo é o da sinceridade, não escrevo uma vírgula que não seja confessional. Esse desejo insopitável de expressar que tem dentro de si é o mesmo que leva o crente ao confessional e o incrêdo ao divã do analista. O poeta prescinde de ambas as coisas, e os que não são poetas, mas gostam de poesia, desafogam a si mesmos através dos poemas que lêem: porque na verdade vos digo que não é o leitor que descobre o seu poeta, mas o poeta que descobre o seu leitor. (QUINTANA, 2004, p.05)

Quintana sugere a semelhança com a lenda alemã em que o aprendiz é salvo pelas palavras do feiticeiro. Assim, o poeta também usa sua magia para encantar as palavras e descobrir seu leitor. Podemos dizer que a magia inicial de Quintana aprendiz de poeta foi o soneto de *A rua dos cataventos*, já que essa obra lhe conferiu popularidade. Posteriormente Quintana mostrou outras faces.

Todavia, se o soneto marcou o início da trajetória literária de Quintana, nem por isso se cristalizou na escritura do poeta. Cesar⁵ (2006) afirma

⁵ O texto de Guilhermino Cesar, *À Deriva, com o poeta Mario Quintana*, foi publicado originalmente no *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 set de 1966 - Caderno de Sábado.

que em o *Aprendiz de feiticeiro* a poesia de Quintana é mais plástica que sonora; sendo assim, dez anos após a publicação do seu primeiro livro, *A rua dos cataventos* (1940), a recepção da crítica se altera:

e, principalmente, nos Novos poemas (1966) desta antologia a interpretação lírica dada por Mario Quintana se torna mais plástica do que musical. Os valores da forma, do volume, da cor, numa sucessão de imprevistos como nos desenhos animados vitalizam seus últimos versos. [...]. O poeta começa a esbarrar nas cousas e a sentir a agressão dos seres vivos. Veja-se a insistência franciscana, se me permitem, com que ele fala dos animais, dos bichos mais desprotegidos, numa espécie de cosmovisão piedosa dos seres inferiores. É a desforra. Exerce-a buscando o que é vital em formas não agressivas. Quintana seria capaz de criar uma zoologia fantástica, a exemplo de Jorge Luis Borges, e de certo modo a criou em poemas prosaicos, que desmontam o ritmo tradicional sem alienar a musicalidade. (CESAR, 2006, p.63)

Segundo Cesar (2006), a partir de *Aprendiz de feiticeiro* Quintana começa a ser visto de outro modo. Essa antologia instaura uma nova visão para os textos quintanianos, contudo, a reflexão sobre o próprio fazer poético – metapoesia – se encontra em outras obras. Já o que se refere à “desforra”, como afirma Cesar, diz respeito à presença de bichos inferiores, que entendemos como os insetos, principalmente o grilo, elemento que pode ser encontrado nas demais obras poéticas de Quintana. O poeta afirma que os “*grilos são os poetas mortos.*” (QUINTANA, 2006, p.639). Os grilos cantores noturnos, segundo Lima (2008), estão sempre presentes na poesia de Quintana, podem ser associados à própria figura do poeta que, sozinho na noite, procura “notas” para compor o seu canto. Ou também, se pensarmos nessa frase quintaniana, é possível aludir à relação da tradição de ruptura. Os poetas mortos aqui podem ser entendidos como as poéticas que ele reinterpreta ao seu modo. Isso é ser moderno, na concepção de Paz (1984), pois a novidade, neste caso, é dar nova vida ao já conhecido:

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. (PAZ, 1984, p.18)

E ainda:

o valor de uma obra reside em sua novidade: invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita, descoberta de mundos desconhecidos ou exploração de zonas ignoradas nos conhecidos. [...] Desde o romantismo a obra há de ser única e inimitável. A história da arte e da literatura se desdobra como uma série de movimentos antagônicos: romantismo, realismo, naturalismo. Tradição não é continuidade e sim ruptura e daí que não seja inexato chamar a tradição moderna: tradição de ruptura. (PAZ, 1996, p.133-134)

Ser moderno significa romper com moldes já estabelecidos. Assim, Paz (1996) define a tradição de ruptura caracterizada pela retomada do já conhecido, porém por um viés pouco explorado. E é justamente por esse caminho que Quintana iniciou sua trajetória literária. Além disso, a renovação da linguagem é uma característica que pode ser relacionada à literatura da modernidade, pois o poeta moderno precisa “desmontar as estruturas do mundo convencional e fazer explodir a linguagem.” (LIMA, 2008, p.38).

Guilhermino Cesar (2006) escreve sobre o autor de forma a ressaltar as características pertinentes a ele sem relacionar ou desmerecer as escolhas do poeta. Para ele,

Henri Delacroix, na Psicologia da arte, admite que o sentimento estético é passível de educação. Receitemos então Mario Quintana aos gordos, aos intemperantes, aos que "pensam" a poesia prendendo-lhe as asas no barbante do silogismo. Por que chamar o Partido, a Seita, a Razão, se o que buscamos é a Poesia? (CESAR, 2006, p.64)

Enfim, o que importa é a poesia e sua qualidade poética; pouco importa a que partido ou escola ela pertença, o objeto de desejo é a poesia. As convenções denotam, de certa maneira, uma dificuldade em ver o que ela realmente representa. Ademais, para Quintana, pertencer a determinado grupo limitaria a liberdade exigida pelo seu processo de criação. A poesia de Quintana é simples, como também é profunda; uma poesia que pode atingir a todos, sem distinção; por isso, “receitar Mario Quintana” é uma metáfora sobre a poesia e seu autor, que aqui compreende as peculiaridades do mundo cotidiano e as transforma em palavras mágicas, as quais denominamos poesia.

Outro bom exemplo de como a crítica literária brasileira dedica pouca atenção à obra quintaniana está na antologia poética organizada por Manuel Bandeira e José Guilherme Melchior (1963). O primeiro ficou responsável por

organizar a lista dos poetas póstumos e, o segundo, dos poetas vivos. A omissão do nome de Quintana por Melchior “foi tão escandalosa que Bandeira se viu na obrigação de escrever ao poeta gaúcho, pedindo desculpas pela exclusão de seus poemas, responsabilidade atribuída ao colaborador” (TREVISAN, 2006, p.25). Diante da situação constrangedora, Bandeira dedicou o poema *A Mario Quintana* a fim de se retratar:

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

quinta-essência de cantares...
 Insólitos, singulares...
 tantares? Não! Quintanares!

Quer Livres, quer regulares,
 abrem sempre os teus cantares
 como flor de quintanares.

São cantigas sem esgares,
 onde as lágrimas são mares
 de amor, os teus quintanares (BANDEIRA apud QUINTANA, 2006
 p.76)

O poema de Bandeira expressa o estilo de Quintana. Ele funde as palavras “cantares” e “Quintana”, formando assim “quintanares”⁶.

Na verdade, o que encontramos sobre Quintana na fortuna crítica da literatura brasileira é muito pouco, quase nada e, muitas vezes, são críticas reduzidas ao viés regionalista. O maior contingente de material se encontra nos prefácios de seus livros, em revistas e artigos acadêmicos. Como Trevisan (2006) aponta, foi a partir do centenário do poeta, em 2006, que muitos começaram a pensar na obra quintaniana.

Ainda sobre a questão do regionalismo, percebemos que o fato de Quintana ter cantado sua cidade fez com que muitos o vissem como regionalista, o que não se aplica, pois ele amplia as ruas de Porto Alegre em seus poemas, fala de morte e de magia, assuntos atemporais e universais. Ele foi um poeta cheio de

⁶ “Quintanares” é termo que surge em “Canção do Barco e do Olvido” (poema de Quintana dedicado a Augusto Meyer), no livro *Canções*, de 1946. É essa expressão que Mario Quintana inventa para personalizar o seu canto. Cecília Meireles e Manuel Bandeira aproveitam a palavra para homenagear o poeta: Cecília, ao festejar os quarenta anos de Quintana, Manuel, os sessenta. “Quintanares” é o título do poema de Cecília Meireles; “Mario Quintana”, o de Manuel Bandeira. (WEIGERT, 2010, p. 03-04)

faces, uma criança, um feiticeiro, um sonetista. Secchin (apud CARPINEJAR, 2006) assinala a resistência da crítica em absorver distintos sotaques; Quintana estaria situado nesse caso. Já Fischer, que analisou a poesia gaúcha em *O passado pela frente*, não concorda com o ponto de vista de diminuição da obra quintaniana, porque “de todo modo Quintana tem um domínio extraordinário dos meios expressivos (vocabulário, ritmo, tamanho de verso, regularidade ou não dos metros)” (FISCHER apud CARPINEJAR, 2006, s/p). Todavia, Fischer não o considera como um dos grandes poetas brasileiros, pois

falta um último lance, que é o que faz os grandes: deixar a marca de sua linguagem na língua de todos. Eu penso que ele não é dos maiores. Nem tem a pungência do Bandeira, nem sua conquistada simplicidade retórica, e muito menos tem a profundidade do Drummond, muito menos seus achados de linguagem e seus fortes laços com a vida brasileira. (FISCHER apud CARPINEJAR, 2006, s/p)

Cada autor, ao seu modo, escreveu a história da literatura e, esperar que um poeta seja como o outro seria o mesmo que dizer “não” a estilos diferenciados. Não há uma receita pronta para indicar como fazer boa literatura. O que existe são possibilidades, e Quintana sabia disso; assim, traçou seus caminhos pelas possibilidades e não obviedades, como de certo modo Fischer propõe. O poder da síntese está presente em muitos versos quintanianos e, talvez, essa seja a marca da linguagem quintaniana, se aludirmos sobre o que Fischer defendeu.

Boa parte da crítica não via com bons olhos as obras de Quintana. Talvez por Quintana ter priorizado falar de coisas que causassem um encantamento diante da vida; mas isso não o torna menor diante dos poetas elencados por Fischer; ao contrário, são justamente os poetas, tais como Bandeira, Drummond e Cecília Meireles, que reconheceram um grande valor na obra desse escritor. Sergio Milliet, como já exposto, afirmava que, em antologias futuras, Quintana estaria presente justamente com o livro *A rua dos cataventos*. Guilhermino Cesar também assegura que a marca de Quintana se refere à sua linguagem e à sua sonoridade. Sendo assim, vemos que, mesmo em menor escala, outros críticos reconheceram algum valor e alguma singularidade na sua obra.

De acordo com Carpinejar (2006), o jornalismo contribuiu para que o autor conseguisse exercitar, com desenvoltura, a graça e a ironia em sua coluna *Do caderno H*, no Correio do Povo, ofício do poeta de 1953 até aproximadamente 1980.

A poesia era como um vício libertário. Em qualquer encontro com amigos, surgiam anedotas e provérbios. Quintana desconcertava o raciocínio analógico, virando o senso comum de ponta-cabeça. Carpinejar ainda expõe no artigo *Mario Quintana: um par de sapatos para a posteridade* que

mesmo com a importância de Quintana no Rio Grande do Sul, ele ainda não é considerado um poeta além-fronteiras e, talvez seja mais conhecido pelas suas frases de efeito, tiradas e chistes do que propriamente pelos seus versos. (CARPINEJAR, 2006, s/p)

Talvez, por ter se popularizado devido às frases de efeito, Quintana não tenha recebido o reconhecimento que merecia. Muitas vezes, a crítica o cita em finais de capítulos e pouco tem contribuído para descobrirmos e compreendermos a sua obra. Cabe à crítica julgar o valor de uma obra, mas nem sempre há unanimidade no parecer sobre ela. Assim, ao lado dos poetas que viam em Quintana uma nova proposta para o fazer poético, outros estudiosos da literatura brasileira, como Armino Trevisan (2006), também defendem a importância e a singularidade poética quintaniana.

As obras quintanianas representam o imaginário social gaúcho, segundo Domingues (2008), pois Quintana criou a ficção para o público da sua região de nascimento. Contudo, essa visão de Domingues é muito centralizadora, tendo em vista que o autor buscava temas que preservassem e refletissem a respeito da dualidade arte e vida. Não se pode dizer que ele representou o imaginário social gaúcho, haja vista que suas obras são muito mais ligadas às questões da imaginação e do pensar do homem.

Carpinejar (2006) sintetizou bem a proposta quintaniana com as reticências simbolistas, as exclamações e os diminutivos das cantigas de roda, as comparações surrealistas, a nostalgia romântica e um vocabulário coloquial, que fizeram Quintana firmar “seu estilo moderno com roupas de brechó”.

Devido ao material sobre Mario Quintana estar mais voltado para as obras consideradas para adultos e, principalmente, para *o Aprendiz de Feiticeiro*, foi necessário elencar ao lado de nomes de escritores consagrados pelo cânone pesquisadores atuais que começam a lançar um novo olhar para obra quintaniana. Sendo assim os demais capítulos trarão como fonte bibliográfica esses novos autores.

2.2 MARIO QUINTANA E A LITERATURA INFANTIL

Mario Quintana não iniciou sua trajetória literária escrevendo para crianças, contudo, as obras que destacamos nesta pesquisa, tais como, *O batalhão das letras*, de 1948, *Pé de Pilão*, de 1968, e, especialmente, *Lili inventa o mundo*, de 1983, nos permitem verificar o ponto em comum entre elas, que é o falar da infância, no sentido de unir a visão da criança à do poeta adulto. É importante mencionar que além das obras elencadas, Quintana escreveu outras obras para crianças, entre as quais: *Nariz de Vidro*, de 1984, obra na qual há textos selecionados por Mery Weiss; *O sapo amarelo*, de 1984, obra que destaca textos com toques de humor e líricos, e *Sapato Furado*, de 1994, que apresenta temática mais densa, pois além dos temas apresentados nos livros que são objetos dessa pesquisa também traz o tema da morte. Procuramos entre as obras infantis de Quintana aquelas que enfatizassem a imaginação e fossem marcantes para o período em que foram publicadas. Dessa forma, tanto a poesia quanto a prosa de Quintana dedicada aparentemente aos pequenos denota uma visão de mundo poética, na qual a arte se faz presente a todo o momento. Assim, o aparente livro mais próximo do que a proposta da época exigia, *O batalhão das Letras*, também inova, pois traz a brincadeira e a sonoridade como marcas e por vezes nos remete à linguagem de cantigas ou trovas populares; já *Pé de pilão* é uma reinvenção dos clássicos para Quintana; *Lili inventa o mundo* é a obra infantil mais peculiar, pois a personagem está em diversos livros e é a favorita do poeta ao “reinventar seu mundo”⁷.

Na verdade, pudemos verificar que o fato de Quintana tratar da infância nessas três obras as fizeram ser classificadas como infantis, entretanto, a leitura mais atenta das obras nos permitiu rever esses conceitos, já que o poeta muitas vezes trata de temas tão complexos que as obras se estenderiam para leitores de todas as idades. Em especial é caso das obras onde aparece a personagem Lili, que podemos dizer que afirma a marca da linguagem de Quintana, um vanguardista.

Como já exposto, Bosi (1994) situa Quintana na terceira geração de poetas modernistas. O período de 1920 a 1945 na literatura infantojuvenil se

⁷ Lili aparece nos seguintes livros: *Sapato Florido*, *Caderno H*, *Esconderijos do tempo*, *Lili inventa o mundo*, *Porta giratória*, *Sapato furado*. Há alguns textos que não estão incluídos na antologia poética *Lili inventa o mundo* e se encontram nos livros elencados.

caracteriza pelo aumento da publicação de livros e pelo crescente interesse dos escritores comprometidos com a renovação da arte e da linguagem por este ramo da literatura, o que demonstra

que o mercado estava sendo favorável aos livros. Essa situação relaciona-se aos fatores sociais: a consolidação da classe média, em decorrência do avanço da industrialização e da modernização econômica e administrativa do país, o aumento da escolarização dos grupos urbanos e a nova posição da literatura e da arte após a revolução modernista. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1988, p.47)

Apesar de algumas transformações, ocorridas devido às mudanças sociais e até mesmo ao surgimento do Modernismo brasileiro, a literatura infantil continuava refém dos conteúdos escolares, pois isso

não garantiu a autonomia da literatura infantil que continuava sem legitimação artística: a publicação de obras para crianças não afetava a imagem de seus escritores. O estímulo parece ter sido outro: o mercado escolar aparentemente recompensava o esforço de escrever para os jovens. Porém, como, para circular nas salas de aula, era preciso, além de espontaneidade e imaginação, adequar-se aos cursos vigentes e aos programas curriculares, a fantasia e a criatividade foram indiferentemente disciplinadas, favorecendo o Estado que, assim, controlava de alguma maneira produção de livros destinados à infância. (LAJOLO; ZILBERMAN 1986, p.62)

As autoras expõem que o gênero continuava sem legitimação artística, pois o estímulo para a produção restringia-se à carência do mercado escolar. Sendo assim, devido ao crescimento da produção de obras para crianças e ao fato dos escritores se preocuparem com a renovação da arte nacional, o mercado editorial foi favorável aos livros infantis, já que no século XIX havia, em sua maioria, uma produção infantil traduzida dos clássicos europeus, como os contos de Grimm e Andersen.

Dessa maneira, para cumprir as exigências da atitude nacionalista, o espaço rural vem à tona. Monteiro Lobato foi um escritor que soube aliar bem a proposta da literatura infantil de sua época, além de introduzir elementos do folclore e do universo fantástico⁸. Em 1921, ele publicou *Narizinho arrebitado*, obra na qual se vê uma preocupação em utilizar uma linguagem que, segundo Lajolo e Zilberman

⁸ “A narrativa fantástica... gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável.” (VAX apud TODOROV, 2010, p. 32)

(1988), agradasse às crianças. Dessa maneira, o escritor investiu na literatura infantil como autor, de um lado, e como empresário, de outro, pois fundou editoras e publicou seus próprios livros para crianças. A partir da publicação de *Narizinho Arrebitado*, Monteiro Lobato fixa o espaço e grande parte do elenco que formará as histórias do Sítio do Pica-Pau Amarelo.

As peculiaridades do conceito e da criação de literatura infantil de Monteiro Lobato o particularizam tanto em relação ao que, até então, permitem falar em uma nova estética da literatura infantil. A renovação dos moldes tradicionais é feita por Lobato em dois planos: o da retórica, entendendo-se por isso as soluções comunicativas no plano lingüístico; e o da ideologia, entendida na ampla acepção de conjunto de ideias que dão conformação ao texto. (MAGALHÃES; ZILBERMAN, 1982, p.137)

O autor taubatiano estabeleceu uma ruptura na literatura da época, melhor dizendo, na postura pedagógica presente nos textos de então, por inserir novos paradigmas para a literatura infantil. Segundo Magalhães e Zilberman (1982), a inserção de uma linguagem afetiva e os neologismos se inserem nos textos lobatianos de modo a se aproximar da fala do leitor. É importante notar que, durante o período em que Lobato escreveu as histórias do Sítio, existiu uma relação em que as narrativas para crianças geralmente ocupam o espaço rural.

A partir de Lobato, surge, no Brasil, uma série de narrativas em que o ambiente rural é uma constante, embora a reprodução do espaço não tenha sido suficiente para recriar o ambiente do sítio de dona Benta, caracterizado pela interação cultural com diferentes lugares, em diferentes tempos, transcendido sempre o seu caráter regional. (MAGALHÃES; ZILBERMAN, 1982, p.139)

Lajolo e Zilberman (1988), em *Literatura Infantil brasileira: história & histórias*, expõem que a menção ao espaço rural se deve ao fato de que as histórias para crianças, desde seu surgimento, estavam relacionadas ao folclore ou a contos de fadas que eram contados pelos camponeses; a tradição oral remontava às histórias que se passavam nesse meio, seja ao folclore seja aos clássicos, pois a figura da floresta também faz parte desse meio cercado de mistérios nas narrativas.

Entre as décadas de 1930 e 1940 há um grande volume de publicações dedicadas às crianças. Observa-se na literatura infantil um novo tema a ser abordado: histórias populares. Graciliano Ramos é um dos autores que se insere

nesse grupo, com o livro *Alexandre e outros heróis*, de 1944; José Lins do Rêgo, com *Histórias da velha Totonha*, de 1936, entre outros autores. Livros de aventura também surgem nessa fase da literatura infantil, como *As aventuras do avião vermelho*, publicado em 1936 por Érico Veríssimo, e *A terra dos meninos pelados*, por Graciliano Ramos, em 1939. Autores como Lobato, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo incorporam a oralidade a seus textos, rompendo com a norma culta e sem pautar a escrita por infantilidades, ou seja, diminutivos e afins.

Reencontra-se nesta preocupação perfeccionista com a linguagem, a função de modelo que a literatura produzida para crianças assume nesse período. Assim, além de fornecer exemplos de qualidades, sentimentos, atitudes e valores a serem interiorizados pelas crianças, e que o texto deve manifestar com limpidez, é a correção da linguagem. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1988, p.42)

Em 1948, Mario Quintana publica *O batalhão das letras*. Essa obra de certa maneira o inclui entre os autores de literatura infantil, por ser considerada uma cartilha poética.

Mário Quintana foi o único poeta gaúcho a dedicar uma publicação em versos para o público infantil no período de 1935 a 1959. Com sua produção literária já reconhecida entre os leitores adultos, Quintana lançou no mercado **O batalhão das letras**⁹, com desenhos de Edgar Koetz, publicado pela Editora Globo, em 1948, na coleção Biblioteca de Nanquinote, juntamente com as obras de Erico Verissimo. Da primeira edição, obteve-se referência na bibliografia organizada por Lenyra Fraccarolli. (MARCHI, 2006, p.73)

O batalhão das letras, de acordo com Marchi (2006), denota, numa primeira impressão, que é mais uma publicação apegada ao pedagogismo, pois havia sido lançada no mercado disfarçada de literatura infantil. No entanto, o poeta surpreende, desvencilhando-se das amarras da poesia infantil que haviam transformado o poema em um mero veículo de conselhos, ensinamentos e normas. Apesar do título, essa não é uma obra apenas pedagógica, pois Quintana prefere a forma lúdica para apresentar o mundo das letras, e assim, a brincadeira e a fantasia tem seu espaço garantido. Dessa forma, ele se diferencia dos autores de seu tempo, que buscavam na literatura infantojuvenil um meio de transmitir temas relativos à pátria e que, muitas vezes, faziam a imaginação perder o espaço:

⁹ Grifo da autora.

Temas patrióticos, valores tradicionais, caracterização convencional da criança, religião foram abolidos por Quintana que transformou a poesia numa brincadeira descompromissada. Para tanto, estabeleceu com o seu destinatário infantil a cumplicidade de linguagem e de repertório ao eleger o ABC como tema de suas quadrinhas. O Poeta focalizou um elemento do cotidiano infantil; ao brincar com as letras do alfabeto, adotou um ponto de vista que compartilhou com as crianças [...] permitiu-se, junto com seus leitores, criticar o modo de ensino tradicional até então louvado pelos escritores de literatura infantil. Adotando a forma das quadras populares de tema amoroso, resquícios da lírica trovadoresca medieval e das canções de amor e de amigo, com rimas abcb, Quintana trouxe para as páginas do livro o alegre e colorido mundo infantil, criando um universo no qual a capacidade de rebeldia, criação e fantasia foi salientada. (MARCHI, 2006, p.74)

O batalhão das Letras inicia Quintana na literatura para crianças e, como a poesia teve pouca representatividade naquela época, haja vista que a maioria dos textos eram narrativas, o autor se destaca com a proposta desse livro.

Em *O batalhão das letras*, o autor escreve sobre as letras do alfabeto:

Com H se escreve HOJE
 Mas “ontem” não tem H...
 Pois o que importa na vida
 É o dia que virá! (QUINTANA, 2001, p.11)

Conforme Marchi (2006), a espontaneidade no discurso é perceptível. Além disso, o autor utiliza aliterações, assonâncias e rimas internas, tudo aliado à simplicidade de conteúdo e forma. Outro ponto importante é o ritmo bem como a relação entre as ideias e os sons. A poesia de Quintana deu ao público infantil uma nova forma de literatura. O leitor ao qual o poeta se dirige está representado por uma criança brincalhona e crítica, pois é por meio da poesia que muitas vezes o autor conduz o leitor à reflexão.

Talvez classificar algumas obras quintanianas como infantis seja limitar seu real valor. A relação com a literatura infantil existe, porém ela também se incorpora à literatura para adultos, pois a reflexão dos temas é grande. A escolha por esses versos nos faz pensar sobre o trabalho do poeta Quintana, que escreve para crianças de todas as idades, ou seja, não se pode pensar que suas obras são destinadas a uma faixa etária. É inegável que existem versos que brincam com as palavras e espelham muito mais o universo infantil, tais como nas quadras que nos

dão as imagens criadas pelo poeta e que correspondem à lógica e aos temas do mundo infantil. Por exemplo,

Aí vem o Batalhão das Letras
E, na frente, a comandá-lo,
O A, de pernas abertas,
Montado no seu cavalo. (QUINTANA, 2001, p.04)

Outros versos que também expressam o universo da criança:

Outras letras dizem tudo.
Mas o O nos desconcerta.
Parece meio abobalhado:
Sempre está de boca aberta... (QUINTANA, 2001, p.18)

Encontramos vários exemplos de versos que, como esses elencados, demonstram muito mais a relação com a infância, pois aludem a uma brincadeira com as letras que tem como principal objetivo aliar o prazer ao aprendizado ou o aprender brincando. Dessa forma, podemos dizer que Quintana propunha com essa obra não só tratar dos temas pertinentes a escolaridade, mas também investir na imaginação, já que versos como da letra H são mais reflexivos, e por trás da sonoridade que agrada os ouvidos infantis, também faz o adulto pensar sobre a vida: ontem, hoje e amanhã.

Numa pequena estrofe, Quintana apresenta reflexões sobre o tempo. Percebemos que ao tratar da palavra hoje, implica não só em sua grafia, mas em compreender o que o hoje representa. O poeta nos leva a pensar que apesar da mesma sonoridade no início das palavras “ontem” e “hoje”, somente uma recebe “H” porque é mais importante o presente do que o passado. Além disso, o tempo tem papel primordial, pois Quintana, por meio de versos aparentemente simples, leva os pequeninos a pensarem sobre o ontem, hoje e amanhã.

Coelho (1991) em *o Panorama histórico da Literatura Infanto Juvenil*, dedica uma parte à poesia e aponta, entre os poetas que se dedicam a escrever para o público infantojuvenil, Mário Quintana:

Área essencialmente importante da criação literária para crianças e jovens, a Poesia vem ganhando cada vez mais espaço em nosso mercado editorial e, o que é mais importante, na preferência dos pequenos leitores. Entre os nomes mais significativos de poetas estão: Antonio Barreto, Bartolomeu C. Queirós, Carlos Nejar, Elza

Beatriz, Elias José, [...] Mario Quintana. [...] A palavra de ordem hoje, *criatividade*¹⁰. Há todo um mundo para ser transformado, e os novos precisam ser preparados para essa tarefa. (COELHO, 1991, p.260)

Na obra citada, a autora aborda quais são as características da literatura atual para crianças. Entre elas se destaca o apelo à curiosidade; a literatura fantasista e a híbrida, que parte do real e introduz o imaginário ou a fantasia. Quintana já havia explorado estas características em sua primeira obra infantil *O batalhão das letras*, pois o apelo à curiosidade faz com que o pequeno leitor reflita sobre questões do tempo, como o exemplo citado acima e de outras questões que incentivam a imaginação, como no exemplo:

A uma vez um M poeta
 Que um dia, em busca de uma rima,
 Caiu de pernas pra cima virou um belo dábliu!
 Coisa assim nunca se viu,
 Mas é a história verdadeira
 De como o dábliu surgiu... (QUINTANA, 2001 p.26)

O modo como o poeta explica o surgimento da letra “W” se assemelha à criança que busca uma explicação ao desconhecido. Letras semelhantes? Como diferenciá-las? O elemento lúdico ganha espaço e apresenta de forma divertida a origem da letra. Por que não incentivar as crianças a imaginarem e brincarem com as letras? O que Quintana propunha era esse jeito de ver a vida: pelos olhos da poesia. A rima para as crianças representa as “palavras que combinam” e o poeta seria o mago das letras, o artesão da linguagem que tece textos ao leitor que quer viajar nos sentidos desvendados na e pela palavra. Através deste poema infantil é possível observar como Quintana compreende o trabalho do poeta, que é descobrir novas possibilidades a partir do lugar comum.

Em *Brincando com a palavra: reflexões sobre a recepção da literatura infantil de Quintana*, Marchi (2006) afirma que a obra desse autor resgata o leitor infantil, a criança imortalizada nos seus versos.” (MARCHI, 2006, p.72).

Quintana, de certa maneira, já insere em suas obras iniciais da década de 1940 o que a literatura infantil da década de 1960 e 1970 incorporou em sua proposta, ou seja, a não obrigação de tratar de temas escolares ou temas cívicos. Quintana não contribuiu com “o movimento de nacionalização em

¹⁰ Grifo da autora.

nacionalismo” (ALBINO, 2010, p.05); Quintana não se aproximou do público infantojuvenil por meio do culto cívico, do patriotismo; tampouco almejou que esta parcela de sua obra tivesse como função servir de modelo na formação moral e ideológica das crianças.

As obras quintanianas dedicadas ao público infantil tem como objeto a paixão de conhecer o mundo desvendado através da imaginação. Para Lima (2008), ao se apropriar da realidade mítica e do universo infantil para falar da relação arte e vida, Quintana refletiu sobre os temas etéreos, que, para ele, nunca se extinguiram e, por isso, ele jamais se cansou de recriá-los, tais como: amar, viver, nuvens, a passagem das horas, entre outros. Sua obra literária infantil amplia a visão do homem no mundo, pois trabalha, na maioria das vezes, com temas que não são explorados na escola. Para Quintana, a poesia é capaz de abrir as portas da percepção e fazer com que o leitor – seja ele criança ou não – perceba as nuances do que a linguagem poética é capaz de revelar.

3 MARIO QUINTANA E OS CONTOS CLÁSSICOS: IMAGINAÇÃO E LINGUAGEM SIMBÓLICA

3.1 A LINGUAGEM SIMBÓLICA DOS CONTOS DE FADAS

Os contos de fadas vêm de uma tradição oral e, justamente por isso, inúmeras versões de uma mesma história conviveram por muito tempo; muitas delas só se tornaram documentadas e escritas depois de serem organizadas por pesquisadores, tais como os irmãos Grimm. Os contos de fadas são “a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo.” (FRANZ, 1980, p.09). Como não eram histórias para crianças, muitos contos apresentam cenas de exibicionismo, *voyeurismo* e relatos de abusos sexuais explícitos.

Contar histórias é atividade muito antiga. Até os profetas já falavam delas. Assim, o mais importante que o homem acumulou de sua experiência foi sendo comunicado de indivíduo a indivíduo, de povo a povo. Contar em latim é *computare*, abreviado de *comptare*, do qual se originou o vocábulo francês *compter*. Então contar é o compito ou conto dos fatos. (GÓES, 1991, p.125)

O “conto dos fatos” está intimamente ligado à literatura de um modo geral, e conseqüentemente ao que chamamos de literatura infantil. A esse respeito, um dos pontos a ser destacado é a questão da linguagem, que é carregada de símbolos e mitos, pois a

criança que está familiarizada com os contos de fadas compreende que estes lhe falam na linguagem dos símbolos e não da realidade cotidiana. Os contos de fadas desde o início, através da trama, e no seu final dão a ideia de que toda narrativa trata não de fatos tangíveis ou lugares reais. Quanto à própria criança, os acontecimentos reais, tornam-se importantes pelo significado simbólico que ela lhe atribui, ou que neles encontra. (BETTELHEIM, 1980, p.78)

O conto passa a ser um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e esquemas e se transforma em narrativa. Dessa maneira, a narrativa do conto de fadas utiliza-se do discurso e dos símbolos, que resultam numa narrativa imagética, ou seja, todas as imagens e figuras se encontram nos mitos e nos contos de fadas; com isso, atualizam sua estrutura narrativa e são relatadas de geração a

geração. Ritos de passagem como o nascimento, a maternidade, o casamento, a morte, o renascimento, além disso, o poder, a figura do herói, dos deuses e demônios, estão presentes na memória oral de um povo.

De acordo com Costa (2003) entre os escritores que começaram a escrever as narrativas populares, Charles Perrault (1628-1703) é considerado por muitos o primeiro autor para crianças. No século XVII, o autor ouvia as histórias de contadores populares e as adaptava ao gosto da corte francesa; assim podia incluir detalhes descritivos e eliminar os trechos que abordavam os rituais da cultura pagã ou fizessem referências à sexualidade. É preciso lembrar que nesse período, auge da Contra-Reforma Católica, se vivia sob o conflito religioso entre católicos e protestantes; sendo assim, era preciso que certas partes da história fossem eliminadas para garantir a moralidade e a civilidade, desejada por aquela sociedade naquele contexto histórico.

Perrault é lembrado até hoje por criar uma literatura de cunho popular que caiu no gosto infantil e contou também com a aprovação dos adultos. Sua literatura é marcada pelas ações de procedência mágica, por acontecimentos fantásticos. Sobre isso, Magalhães e Zilberman (1982, p.15) explicam que

esta associação com o fantástico remonta aos primórdios da produção orientada ao público infantil, quando os primeiros escritores, como Charles Perrault, no século 17, e os irmãos Grimm no século 19, se apropriam dos contos de fadas. Estes relatos fundam-se preferencialmente numa ação de procedência mágica, resultante da presença auxiliar como propriedades extraordinárias que se põe a serviço do herói: uma fada, um duende, um animal encantado.

As autoras ainda afirmam que, no período em que Perrault escreve, a literatura infantil estava mais ligada à questão didática e pedagógica: as histórias eram adaptadas do saber popular e traziam no final conceitos morais em forma de verso, o que as pode relacionar com as fábulas moralizantes, onde se destaca a importância e influência de Esopo. Na verdade, esse ponto não deve ser visto como negativo, até porque a literatura nessa época atendia às necessidades de sua sociedade. Dessa maneira, o início da literatura infantil proporcionou a “existência de um teor pedagógico associado ao lúdico.” (COSTA, 2003, p.24). Não é por acaso que o livro Os Contos da mamãe gansa, de Charles Perrault, tem contos de fadas que habitam, até hoje, o imaginário infantil, tais como: A Bela Adormecida no

Bosque; Chapeuzinho Vermelho; Cinderela ou O Sapatinho de Vidro; O Gato de Botas; O Pequeno Polegar.

Charles Perrault era uma personalidade importante nos meios intelectuais franceses e se recusou a assinar a primeira edição do livro *Contos da Mamãe Gansa*, atribuindo a autoria a seu filho mais moço. Contudo, esse livro é dedicado ao delfim da França

país que, por ter um rei ainda criança, é governado por um príncipe regente. A recusa de Perrault em assinar a primeira edição do livro é sintomática do destino do gênero que inaugura: desde o aparecimento, ele terá dificuldades de legitimação. Para um membro da Academia Francesa, escrever uma obra popular representa fazer uma concessão a que ele não podia se permitir. [...] Perrault não é responsável apenas pelo primeiro surto de literatura infantil, cujo impulso inicial determina, retroativamente, a incorporação dos textos de *La Fontaine* e *Fénelon*. Seu livro provoca também uma preferência inaudita pelo conto de fadas, literarizando uma produção até aquele momento de natureza popular e circulação oral, adotada doravante como principal leitura infantil. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1988, p.15-16).

Pode-se dizer que Perrault é o precursor da literatura infantil, pois suas histórias faziam parte da literatura oral¹¹ e, para adequá-las às crianças, era necessário reformular de modo a “destacar a moral vigente, sendo que as histórias foram higienizadas, visando atender às exigências da sociedade do século XVII.” (HILLESHEIM, 2006, p.20). Porém, foi no século XVIII, período em que ocorreu a Revolução Industrial, que se perpetuou a tradição de se pensar nesses textos. Zilberman e Magalhães (1982) apontam que no século XVIII, com a ascensão da família burguesa, a associação com a pedagogia se fazia evidente nas histórias infantis, pois o objetivo era instruir as crianças. Sendo assim, o que chamamos de literatura infanto-juvenil tem sua origem primeiramente em motivos pedagógicos e não literários.

¹¹ Apesar de haver outras definições mais atuais a respeito da oralidade, neste caso, é preciso entender como Bettelheim (1980) a defende. Sendo assim, a oralidade é entendida aqui no sentido que defendeu, pois através da maior parte da história da humanidade, a vida intelectual de uma criança, fora das experiências imediatas dentro da família, pendeu das histórias míticas e religiosas e dos contos de fadas. Esta literatura tradicional alimentava a imaginação e estimulava as fantasias. Simultaneamente, como estas histórias respondiam às questões mais importantes da criança, eram um agente importante de sua socialização. Os mitos e as lendas religiosas mais intimamente relacionadas ofereciam um material a partir do qual as crianças formavam os conceitos de origem e propósito do mundo, e dos ideais sociais que a criança podia buscar como padrão. Dessa maneira, a partir dessas histórias que eram narradas pelo povo surgiram os contos de fadas.

Por tal razão, se decorre uma situação histórica particular, vinculada à origem da família burguesa e da infância como classe especial, participa dessa circunstância não apenas porque provê textos a essa nova faixa, mas porque colabora na sua dominação, ao aliar-se ensino e transformar-se em seu instrumento.” (MAGALHÃES; ZILBERMAN, 1982, p.12).

Desse modo, vemos que a literatura infantil em seu surgimento é muito mais uma questão pedagógica do que literária e, por isso, até hoje, de certa forma, observamos que ela não tem um lugar preciso dentro do quadro da literatura.

Além de Perrault, houve outros escritores que contribuíram para a disseminação dos contos de fadas, entre eles, os Irmãos Grimm. Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) viveram na Alemanha durante o século XIX e fizeram uma coletânea de contos populares. Segundo Costa (2003) como eles eram filólogos, o objetivo inicial dos irmãos era reunir histórias para estudar a língua alemã e registrar seu folclore, de modo a recuperar a realidade histórica do país. A compilação se intitulava *Contos da Criança e do Lar*. Entre os principais contos publicados encontram-se *Joãozinho e Maria*, *Branca de Neve*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Rapunzel* e outros.

Outro autor de destaque é o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875). Por influência do romantismo, as histórias de Andersen eram retratadas de forma peculiar, pois ele colocava em suas histórias a poesia e a melancolia, personagens frágeis e muitas vezes desprezados, o sofrimento infantil, questões típicas da visão romântica (COSTA, 2003). Ele escreveu 156 contos para crianças, como, por exemplo, as histórias mais conhecidas do autor: *O patinho feio*, *O soldadinho de chumbo* e *A Pequena Sereia*.

No século XX, surgiu uma tentativa, por parte de alguns psicólogos, de interpretar determinados elementos dos contos de fadas como manifestações de desejos e medos (COSTA, 2003). Bettelheim (1979), em *A psicanálise dos contos de fadas*, observa que essas histórias não só oferecem à imaginação da criança novas dimensões, como também contribuem para o seu crescimento interior. Para ele, os contos de fadas são verdadeiras obras de arte, trabalham com as motivações psicológicas, os significados emocionais, a função de divertimento e a linguagem simbólica do inconsciente.

Os contos de fadas fornecem o que a criança mais precisa: começam exatamente onde a criança está emocionalmente, mostram-lhe para onde ir e como fazê-lo. Mas o conto de fadas o faz por implicação, na forma de material fantasioso que a criança pode moldar como lhe parecer melhor, e por meio de imagens que tornam mais fácil para ela compreender aquilo que é essencial que compreenda. (BETTELHEIM, 1980, p.152-153)

Considerando as palavras do autor, pode-se dizer que todo esse processo de implicação aliado ao fantasioso é, de certo modo, a comparação e a metáfora, pois através dessa comparação de nossa vida, nosso conflito e também por meio da imaginação, há a garantia de um melhor desfecho para a criança, já que, por meio de metáforas, o conto funciona como organizador ao que lhe é essencial. As histórias representam uma importante contribuição para a estrutura da vida emocional de crianças. Outro fator importante é o fato dos contos de fadas serem obras abertas e de caráter especialmente simbólico. Eles ajudam a criança a compreender certas mudanças na vida, como é o caso do tempo na história da Chapeuzinho Vermelho; vemos três gerações da mesma família: a avó, a mãe e a menina, cada qual tem suas especificidades.

Para que uma história realmente prenda a atenção da criança, deve entretê-la e despertar sua curiosidade. Mas para enriquecer sua vida, deve estimular-lhe a imaginação: ajudá-la a desenvolver seu intelecto e a tornar claras suas emoções; estar harmonizada com suas ansiedades e aspirações; reconhecer plenamente suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam. (BETTELHEIM, 1980, p.13)

Há significados profundos nos contos de fadas, os quais despertam a intuição da criança. Perguntas frequentes, como “o príncipe surgirá para salvar a princesa?”, “a bruxa será castigada?”, “o sapo será transformado?”, entre outras, são importantes para despertar a percepção intuitiva e a imaginação. Desse modo, a linguagem simbólica, como a dos contos de fadas, tem por característica levar o leitor infantil para dentro dela e, assim, fazer a criança organizar as relações desempenhadas na história, bem como traçar parâmetros sobre o bem e o mal. Além disso, ao ler um conto de fadas, a criança, além de tentar reorganizar suas idéias de forma lógica, traduz as imagens arquetípicas através de símbolos atuais. Ela situa as personagens, relembra o conflito em que o herói está envolvido e constrói o processo de redenção dos personagens. “Nos contos de fadas, redenção

refere-se especificamente a uma condição em que alguém foi amaldiçoado ou enfeitado e é redimido através de certos acontecimentos ou eventos da história.” (FRANZ, 1980, p.7).

Dessa forma, a leitura dos contos de fadas são importantes para que o leitor compreenda certas transformações dos personagens dos contos. Essa característica faz da linguagem simbólica aquela que mais alcança o entendimento infantil, pois é justamente ela que permite à criança extrair significados pessoais que transcendem o conteúdo óbvio e propicia vivenciar o mundo subjetivamente.

Além da linguagem, o feitiço também é uma das características presentes nos contos de fadas:

estar enfeitado significa que uma certa estrutura da psique está mutilada ou danificada em seu funcionamento e o todo é, por conseguinte, afetado, pois todos os complexos vivem, por assim dizer, dentro de uma ordem social dada pela totalidade da psique... (FRANZ, 1980, p.22).

Os contos de fadas desempenham a magia e o encantamento, atendendo à finalidade de provocar o prazer estético, e também contribui para a tomada de decisões do indivíduo perante seus problemas. O feitiço desempenha a ponte para a organização do pensamento sobre tal efeito mágico que acomete os personagens.

Em geral, os contos de fadas se caracterizam por mencionarem elementos que demonstram transformações e, posteriormente, a redenção dos personagens. Elementos como a fada e o sapato¹² no conto de Cinderela, por exemplo, exercem funções de compreensão e etapas a serem vencidas pelos personagens, pois a função do elemento mágico facilita a reprodução dos arquétipos de transcendência nas narrativas.

Franz (1980) afirma que a projeção age sobre as pessoas como um feitiço. Assim, se esperamos o melhor, é provável que o alcancemos, e se prevemos o pior, as pessoas são incapazes de revelar o seu melhor lado. Isso é algo muito essencial no campo da educação, pois as crianças sentem que lhes é dado crédito e que se espera que elas sejam capazes de realizar algo. Tal atitude tem efeito

¹² No conto *Pé de pilão*, de Quintana, esses elementos também estão presentes.

sustentador e elas poderão expressar suas melhores qualidades. Por isso, a importância dos contos clássicos como organizador das estruturas psíquicas infantis.

Além dos fatores elencados, a imaginação também é essencial para tal processo de organização psíquica. Franz (1980) expõe que:

o comportamento “certo” pode ser descrito como aquele que está de acordo com a totalidade da personalidade psicológica. A situação nos contos de fadas é semelhante, porquanto pode ser afirmado que o herói e a heroína representam modelos para um funcionamento do ego em harmonia com a totalidade da psique. (FRANZ, 1980, p.25)

As crianças percebem as mensagens trazidas nos contos de fadas e, dessa maneira, revivem a narrativa, ampliando seus significados conforme os próprios sentimentos, tais como raiva, medo, amor e redenção. Dessa maneira, vemos que os contos de fadas são instrumentos importantes para a imaginação infantil, pois os mesmos contribuem muito na formação da personalidade, ajudando as crianças a entenderem um pouco melhor o mundo que as cercam.

Bethelheim (1980) afirma que a criança que está familiarizada com os contos de fadas compreende que estes lhe falam na linguagem de símbolos. O conto de fadas transmite desde o início, através da trama e no seu final, a ideia de que a narrativa não trata nem de fatos tangíveis, nem de lugares reais. Quanto à própria criança, os acontecimentos reais tornam-se importantes pelo significado simbólico que ela lhes atribui ou que neles encontra.

Percebemos a importância dos contos de fadas e sua função social: auxiliar as crianças, por meio da narrativa fantástica e da projeção, a superar as inquietações infantis. A partir desta breve abordagem, traçaremos algumas relações entre o conto de fadas e a poesia infantil quintaniana em *Pé de pilão*, a fim de compreender a singularidade da obra e da personagem que é o objeto desta dissertação: Lili e seu mundo.

3.2 O CLÁSSICO QUINTANIANO: *PÉ DE PILÃO*

Pé de pilão conta a história do menino Matias transformado em pato pela bruxa Malvada. Além dele, sua avó, que era uma fada também, é transformada pela bruxa numa velha enrugada. Desse modo, o menino deseja regressar ao lar e voltar à sua forma inicial. Porém, Quintana inova a história e a inicia quando o

menino está na forma de um pato e, somente com o desenrolar da narrativa, percebe-se que o menino e a avó foram transformados pela bruxa. Assim, outros animais são inseridos na narrativa, que tem como cenário a floresta e a casa da avó.

De acordo com Laidens (2008), é recorrente na poesia infantil brasileira figuras como de crianças e animais. Os animais, ao mimetizar atitudes humanas, exploram o lado cômico e favorecem o lúdico na poesia infantil. Com isso, compõe-se de cenas cotidianas do universo infantil, trazendo questões como a família, a religiosidade, as regras sociais e a escola. Essa obra foi publicada em 1968 e é constantemente citada em livros que abordam a literatura infanto-juvenil. Entretanto pouco se fala sobre essa obra. Érico Veríssimo faz uma introdução no livro *Pé de pilão*:

Meus amigos, na minha opinião Mario Quintana é hoje em dia um dos cinco maiores poetas de todo Brasil. *Pé de Pilão* é um livro que ele escreveu para crianças de várias idades, mas que também pode – e deve! – ser lido por gente grande. Mas... como é que eu entro nessa história toda? Ora, eu não entro. Fico cá do lado de fora da casa do livro, gritando para todos os ouvidos e a todos os ventos que o livro é bonito, divertido, faz a gente rir e querer saber “que é que vem depois...[...] conheço Mario Quintana faz uns bons quarenta anos. É o sujeito mais diferente que tenho encontrado na vida.[...] Quintana é também um mágico, só que suas mágicas são feitas com palavras. Agora amigos, prestem atenção. *Pé de pilão* foi feito todo em verso, isto é, com frases que tem compasso de música, e com rimas. [...] deixo vocês com o caso *Pé de pilão*, que vai se transformando, de verso em verso, e outros personagens, bem como um rio que vai correndo para o mar encontrando no caminho soas, animais e coisas que o leitor não esperava. Leiam esta história – ou escutem sua leitura – mais de uma vez. E se alguém um dia perguntar quem é Mario Quintana, podem responder sem medo de errar que ele é um dos melhores poetas do nosso Brasil. É isso isto o que pensa quem gosta dele como de um irmão, um tal de Érico Veríssimo. (VERÍSSIMO, 1999, s/p)

Drummond também comenta sobre o livro, explicando que

eu fujo de livros e estórias infantis como quem foge do demônio ou da peste. Costumam ser a negação do espírito da infância. Mas se é você quem se dispõe a escrever para crianças, a coisa muda de repente. Seu *Pé de pilão* é – não podia deixar de ser – uma delícia plena. A graça, a inventividade, o envolvimento na melodia verbal, tão simples e cativante – que pequenina obra-prima você nos ofereceu a todos! (DRUMMOND apud MARCHI, 2006, p.75)

Os dois autores mencionados falam da inventividade do poeta. Segundo Veríssimo, ser poeta é “saber ver o mundo como vêem os anjos, as fadas, e ao mesmo tempo possuir o dom de comunicar a quem ele vê e sente, em resumo, é ter olhos para revelar a face secreta das pessoas e das coisas.” (VERISSIMO, 1999, s/p).

Cecília Meirelles, no livro *Olhinhos de gato*, mostra a brincadeira *Pé de Pilão*.

Pé de pilão,
carne-seca com feijão!
Uma, duas angolinhas,
finca o pé na pampolinha.
O rapaz que jogo faz?
.....
E depois:
"Pé de pilão!..." (MEIRELES, 1983, p.39)

O título *Pé de Pilão* alude ao lúdico, às cantigas e aos jogos infantis e é apresentado em forma de versos. Esse é um dos pontos recorrentes na obra de Quintana, pois o autor via uma possibilidade de poetização dos temas apresentados numa obra. Sendo assim, os temas infantis de *Pé de Pilão* inovam, pois Quintana cria a narrativa poética infantil. Convém lembrar que era recorrente nas obras infantis daquele período a relação com os conteúdos escolares, o que muitas vezes fazia com que o texto perdesse a liberdade poética, passando, dessa maneira, a ser uma mera ferramenta para os conteúdos programáticos da escola. Vemos em *Pé de Pilão* elementos como a poesia, o *flashback* e as relações com os contos de fadas. Todavia, Quintana os aborda de forma diferente. O conto clássico quintaniano instaura uma relação intertextual com os textos clássicos e com o folclore; há, por exemplo, personagens que pertencem às narrativas da tradição oral; há, como nos “causos” contados geralmente por pessoas mais velhas, a revelação de uma situação inusitada pela presença de uma entidade. Em *Pé de pilão* observamos isto devido à presença de Nossa Senhora. Yokozawa (2006) define que o diálogo com a poesia quintaniana e a literatura popular se configura como uma força simbólica universal. Dessa maneira, observamos que *Pé de Pilão* é uma narrativa onde a poética é carregada de situações fantásticas, tais como o menino aparecer como pato, a transformação da avó, a bruxa e a aparição de Nossa Senhora.

Nota-se que entre as obras infantis quintanianas, como *O batalhão das letras* e *Lili inventa o mundo*, a que mais se aproxima dos contos clássicos é *Pé de Pilão*. Contudo, a obra clássica infantil de Quintana tem uma roupagem diferente do que se conceitua por clássico, como é o caso das histórias imortalizadas por Perrault e pelos irmãos Grimm. É possível observar que o escritor de Alegrete faz uma releitura dos clássicos infantis em sua obra *Pé de Pilão*. Histórias como *Chapeuzinho Vermelho*, *O Patinho Feio* podem ser relacionadas aos versos de *Pé de Pilão*.

Dessa forma, *Pé de pilão* é um jogo intertextual com características típicas dos contos clássicos. Todavia, apresenta inovações: trata-se de recorrências à literatura popular, de modo a contar de outra forma um conto, não obedecendo à noção temporal linear de começo, meio e fim e juntando a isso uma grande dose de humor. Ao contrário de Lili, personagem que analisaremos mais adiante e que está relacionada à potencialidade da poesia e do fazer poético, o menino Matias de *Pé de pilão* busca, de certa maneira, compreender outros tipos de relações que são travadas ao longo da vida, como a velhice, o que é tido como belo ou feio, etc.

A intertextualidade está inserida nessa obra de Quintana, pois vemos a referência a diversos elementos e personagens clássicos infantis, tais como: a bruxa, elemento presente em diversos contos clássicos; o espaço da floresta, onde geralmente acontecem situações inusitadas com os personagens, como é o caso da história Branca de Neve, que no momento em que está na floresta encontra a casa dos anões, ou João e Maria, que acham a casa de doces; a redenção do personagem central, característica deste gênero literário; a presença da fada que, neste conto de Quintana, é substituída por um elemento da cultura popular brasileira, Nossa Senhora.

O pato ganhou sapato,
Foi logo tirar retrato.

O macaco retratista
Era mesmo um grande artista.[...]

“Olhe pra cá direitinho:
Vai sair um passarinho.” [...]

O passarinho saiu,
Bicho assim nunca se viu.

Ou no bico do pato:
Eu também quero retrato!

No retrato saio eu só,
Para mandar a minha vó! (QUINTANA, 1999, s/p)

Pé de pilão se inicia com o pato tirando retrato. O termo “olha o passarinho” faz realmente um pássaro sair da câmera e assim inicia o dilema, pois, pato e pássaro querem o retrato. Começa a gritaria, até que chega a polícia. Assim Quintana inicia seu clássico, com o surgimento dos animais nos versos. Considerando o fato de a narrativa ter o pato como elemento central, Zilberman (2005, p.131-132) aponta que “a partir de algumas de suas características, possibilitam simbolizar a própria criança. [...] Patos, porém, são assíduos porque contam com um precursor ilustre, o protagonista do conto de Hans Christian Andersen, portanto, vinculam-se ao acervo e à tradição da literatura infantil.”

Nota-se que Quintana trabalha com um tema recorrente na tradição da literatura infantil. Contudo, ele é apresentado de outra forma, pois a história se inicia do ponto em que já ocorrera a transformação do menino. Assim, a obra que tem o menino Matias como protagonista, além da abordagem da transformação por elementos externos, que denotam uma ação exterior, como é o caso do garoto ser transformado em pato, pode também se relacionar à “epopéia”, na qual o garoto tenta voltar à sua forma original e regressar à sua casa junto com a avó, como aponta Laidens (2008).

A figura do pato, elemento pertencente às narrativas que deram origem aos clássicos infantis, remete à idéia de transformação e superação do indivíduo, pois Matias sabia que não era pato, mas devido a essa condição passa a viver entre outros animais na espera de sua redenção – que só acontece devido à intervenção de uma entidade, representada por Nossa Senhora.

Ora um dia, Alice vinha
Pela floresta sozinha.

Vendo-a, a fada Mascarada
Voa à casa da coitada.

O pato naqueles dias,
Era o menino, o Matias. (QUINTANA, 1999, s/p)

A floresta, ambiente dos clássicos infantis, permeia a narrativa poética *Pé de Pilão*. A bruxa aparece na figura da Fada Mascarada, que na história sempre muda de rosto de tão feia que é. Contudo, um dos fatores que distingue *Pé de Pilão* dos clássicos é a ausência da ordem dos fatos: início, meio e fim. Observe o que Laidens (2008) aponta sobre a subversão às normas:

[ela] demonstra a importância de *Pé de pilão* como obra literária. Mario Quintana, além de ser um dos precursores da narrativa poética destinada à criança, também inovou na forma narrativa que o próprio autor denominou, em entrevista a Antonio Hohlfeldt (1983), de *flashback*.

Faz-se necessário perceber que esse recurso utilizado por Quintana narra a história de Matias a partir de sua transformação: somente ao longo da narrativa poética é que ele deixa de ser pato e novamente se transforma em menino, mas tudo isso devido a um elemento exterior. A avó de Matias vai até a igreja e pede a intervenção de Nossa Senhora¹³ para achar seu netinho; ela adormece e, quando acorda, o encontra como criança. Podemos relacionar esse fato como a presença da intertextualidade de textos clássicos como *Cinderela*, em que se observa a figura da fada madrinha para ajudá-la a ir ao baile; e como *Chapeuzinho Vermelho*, que tem a ajuda do caçador. Desse modo, vemos que a intervenção de um elemento externo aparece tanto nos contos de fadas clássicos quanto em *Pé de pilão*.

Uma velha... quem é ela?
Vem entrando na capela.

Toda curvada e gemendo
Mesma dizendo:

“Quem me dera ter na mão
Minha vara de condão!

Fui roubada e enfeitiçada,
Já posso fazer nada...

No estado que estou agora
Só mesmo Nossa Senhora!

Sem feitiços nem varinhas,
A rainha das Rainhas

¹³ Trevisan (2006) ainda afirma que em alguns textos de Quintana, Nossa Senhora aparece como uma espécie de madrinha celeste e, mesmo concedendo o milagre, nem tudo se estabelece como o desejado no início da narrativa.

Com a graça celestial
Põe fim a tudo que é mal.

E eu não quero ser mais fada
E não desejo mais nada

Senão achar meu netinho.
Onde está o pobrezinho?”

E de cansaço adormece
E nem nota o que acontece... (QUINTANA, 1999, s/p)

Alice, a avó de Matias, é uma personagem importante, pois era vista no início pelo menino como fada, mas “a bruxa má a transforma em uma velha enrugada”. A transformação ocorrida com a senhora relata a questão da velhice, pois o menino de certa forma idealiza a figura da avó como uma fada, mas o tempo passa e ela se transforma. “Ai, que linda que ela era! E agora seca e amarela.” (QUINTANA, 1999, s/p). A avó do menino constitui-se na transfiguração imagética; as transformações ocorridas devido ao tempo se constroem pela fantasia; ela era uma fada, depois passa a ser uma velha enrugada e, ao cabo da narrativa, constitui-se numa figura mais próxima do real, “uma boa senhora que usa o cabelo em bandó” (QUINTANA, 1999, s/p). No caso da avó de Matias, ela perde o encantamento, deixa de ser fada e passa a ser uma simpática senhora, que se assemelha à figura humanizada, sem a fantasia inerente à infância que vê a avó como uma fada; em outras palavras: ela deixa de pertencer ao universo da imaginação. Aliado a tudo isso, há o elemento da raiz cultural, neste caso a promessa feita pela avó Alice à Nossa Senhora, em que se observa o papel preponderante da palavra. O provérbio popular “as palavras tem poder”, se aplica neste caso. A palavra da avó é a ponte para que ela encontre novamente o neto. Contudo, devido à promessa à santa, a avó se torna um ser humano sem poderes, ou seja, deixa de ser fada, desde que Matias regresse ao lar. A questão dos sonhos e do fantástico está presente nesta obra.

Todorov (2004) explica que o fantástico é fortemente vinculado à imaginação e explora o espaço interior. Os lugares reais e os imaginados são verificados dentro da tradição da literatura infantil e também em *Pé de Pilão*. Quanto ao ambiente exterior, é possível citar alguns elementos: a casa da avó, local em que eles estão protegidos da bruxa malvada, este é o abrigo do menino e da avó; a floresta, lugar no qual estão desprotegidos, pois é onde a figura da bruxa os envolve

e os transforma. Dessa maneira, o espaço externo também se altera. Tudo isso se pauta na vivência infantil. Assim, é possível ligar essa vivência infantil com as transformações ocorridas nas personagens, como é o caso da metamorfose do menino e da avó. Além disso, as outras personagens que integram a narrativa possuem características humanas, como é o caso do cavalo, do macaco e do pássaro.

Quando acorda – que alegria!
Matias lhe dá bom dia.

É ele, outra vez menino,
Com seu sorriso ladino!

E ela está viço,
Como antes do feitiço!

Agora, já não é fada,
Vive a bordar sossegada.

E como qualquer senhora,
É na cidade que mora. (QUINTANA, 1999, s/p)

A avó do menino, que se torna uma senhora comum, mora na cidade. A floresta e a cidade compõem o cenário de *Pé de pilão*. Lima (2008, p.38) trata do fato da poesia quintaniana se aproximar do fantástico a partir do “desejo de apreender o caráter fantástico em elementos cotidianos. Para Quintana, a vida *sonhada* é tão real quanto a vida *vivida* e a *suprarrealidade*¹⁴ revelada por sua poesia reúne harmoniosamente elementos tanto de uma quanto da outra.”

Zilberman (apud LIMA, 2008) fala sobre a questão de a poesia quintaniana apresentar momentos nos quais ainda prevalece a visão típica da tradição literária anterior, como é o caso do simbolismo, em que o poeta vê “entre o sagrado ou superior”, como alguém que vê além da superfície da realidade. Aliado a isso, os temas são postos de modo que o poeta seja capaz, ao mesmo tempo, de ter uma visão privilegiada do real e de distanciar-se de seu lado material e objetivo por meio da fantasia.

Procuramos relacionar esse texto de Quintana aos contos clássicos justamente por que uma das premissas para esse fato se dá devido às características de elementos pertinentes nos contos de fadas tais como as fadas, a

¹⁴ Grifo da autora.

floresta, a presença entre o bem e o mal. Além disso, uma das impressões que se tem ao ler *Pé de pilão* é esta: uma nova leitura de clássicos. A fada boa é representada pela avô do menino, a bruxa, elemento que permeia tanto os contos clássicos infantis, bem como o referido texto de Quintana, que aqui tem papel primordial para a organização do tempo para o menino: o que a bruxa malvada faz com a avó é uma forma de levar o menino a compreender o tempo, tudo isso transformado pelo tempo. Contudo, *Pé de pilão* não é uma releitura fiel dos contos clássicos, tem certos elementos presentes como os destacados e também outros, tais como, seu novo formato – a não linearidade cronológica e a presença de um elemento externo a narrativa, que faz parte do universo cultural brasileiro – Nossa Senhora. Além disso, vemos a presença do fantástico também nas transformações, nos animais que falam, e na presença de Nossa Senhora. Não há uma fronteira bem delimitada entre o fato real (a velhice da avó) e a forma fantástica com que o menino tenta compreender este aspecto do real. *Pé de Pilão* é o olhar do menino para as questões do tempo e da velhice. É desta forma que em *Pé de Pilão* o poeta fala sobre o universo infantil com destreza; trata da vida e de coisas prazerosas para as crianças, mas também daquelas que assustam e angustiam, como o mistério, o inexplicável, o medo e as transformações.

4 AS AVENTURAS DE LILI

4.1 LILI, QUINTANA E OS DEVANEIOS DA INFÂNCIA

Lili é a personagem mais famosa de Quintana, considerada por alguns críticos como o alter-ego do poeta. Ela aparece pela primeira vez em 1948, em *Sapato Florido*. A partir daí, ela

passou a fazer parte do rol de criaturas poéticas do escritor, chegando a dar nome a uma de suas coletâneas de poemas: *Lili inventa o mundo*, de 1983. [...] Ela expressa não só a inocência da infância, mas o modo particular com que a criança vê o mundo, liberto de idéias preconcebidas e comportamentos automatizados. (LIMA, 2008, p.124-125)

Lili aparece em outros livros de Quintana, tais como *Esconderijos do tempo*, de 1980; *Porta giratória*, de 1988, *Sapato furado*, de 1994 e *Caderno H*, de 1973, que é uma coletânea de textos, muitos deles publicados anteriormente no jornal *Correio do Povo*. *Lili inventa o mundo* é um livro que reúne alguns dos poemas que foram dedicados à menina ao longo da trajetória quintaniana, não contendo todos os poemas sobre a garota, que se encontram espalhados nos outros livros elencados acima.

Assim como Lili, também há a ocorrência de outros personagens nos textos quintanianos, tais como o anjo Malaquias, Tia Élidea, entre outros. Contudo, somente ela recebeu uma antologia, que apresenta

o ludismo e o predomínio de uma “lógica poética” sobre uma lógica racionalista na percepção das coisas. A simpatia que Lili inspira no público e o seu poder de convencimento são tais que muitos leitores, talvez motivados por aquele julgamento habitual no senso comum de que o que o poeta escreveu foi necessariamente por ele vivido, talvez induzido pelo seu declarado caráter confessional da lírica quintaniana, especulassem sobre quem seria este ser tão querido do autor. Em um poema de *Esconderijos do tempo*, Quintana esclarece as dúvidas de seus receptores, dizendo ser Lili o seu “fantasmilha predileto.” (YOKOZAWA, 2006, p.209-210)

Para Yokozawa, personagens como Lili são fantasmas que nunca existiram, mas ainda são tão verdadeiras quanto outras que parecem recriações de pessoas com quem o poeta conviveu. Mario Quintana esclarece que Lili é o seu

“fantasminha predileto”. Ela é, portanto, uma sombra de Quintana; uma figura ao mesmo tempo real e imaginária que povoa o pensamento do poeta. Ela o assombra com imagens de uma infância saída da imaginação, sendo que, neste caso, a “imaginação é a memória que enlouqueceu.” (QUINTANA, 2005a, p.58), ou seja, uma memória não da infância vivida, mas da infância sonhada.

Mario Quintana sempre teve uma grande relação com a poesia. Ao relatar um fato de sua vida, ou mesmo explicar algo que havia visto, ele sempre transformava suas histórias em assunto poético. Sobre seu nascimento, por exemplo, ele descrevera a Távora (1986) como fora sua chegada ao mundo prematuramente, num dia que os termômetros marcavam um grau negativo na cidade do Alegrete:

nasceu em julho, mais precisamente no dia 30 e o ano era 1906, o que faz dele um leonino no calendário ocidental. No chinês é cavalo e no asteca chuva. Dos três prefere o último quem sabe porque a chuva, retomando ao céu, participa da formação do arco-íris. Bem poderia ter nascido em setembro, no início da primavera. Explica-se: fazia um grau negativo na cidade de Alegrete e eram oito da noite quando chegou a este mundo, prematuramente depois de uma gestação de sete meses, circunstância que até a juventude o desgostava:

- Eu achava que não estava pronto...

Mais tarde, porém, descobriu que Winston Churchill e Isaac Newton tinham com ele esse ponto em comum.

- Isso me fez bem... (QUINTANA apud TÁVORA, 1986, s/p)

Devido ao seu nascimento prematuro, Quintana viveu seus primeiros anos rodeado de muitos cuidados. Ele “costumava ser chamado de menino azul, [...] 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.09).

Supomos que, por ter sido uma criança que ficava muito em casa, sua sensibilidade foi despertada na e para as coisas de dentro de casa e também para os fenômenos da natureza, como as nuvens, o vento, tal como a sua personagem Lili. Devido a essa infância mais reclusa, o menino Quintana olhava para dentro nos dois sentidos, seja para dentro da casa, seja para dentro de si mesmo criando novas perspectivas, novas possibilidades. Os limites impostos por sua frágil saúde marcou sua infância e abriu caminho para a poesia entrar na sua vida, pois necessitou, desde cedo, encontrar um meio para encantar os limites

impostos pela realidade: transformar em motivos poéticos sensações, percepções, perspectivas desencadeadas pela experiência do infante.

Lili é um fantasminha que se originou da memória enlouquecida do poeta, porque reinventa, recria, deturpa o passado e aproxima-se, segundo o poeta, dessa inquietação que ele chama de loucura. No poema *Mentira?* Quintana afirma: “A mentira é uma verdade que se esqueceu de acontecer.” (QUINTANA, 2005c, p.10). A partir desta noção de que a mentira é uma verdade que não se realizou, podemos compreender qual é a importância do “faz de conta” da menina Lili em relação a outras obras de Quintana.

A criação poética de Mario Quintana relacionada a Lili se remete ao que Bachelard (1988) aborda em *A poética do devaneio* em que se verifica na poesia o devaneio sobre as coisas que são familiares e caras ao poeta, relacionadas à sua infância: são os devaneios da infância. No que se refere a Lili, vemos a importância de se falar sobre a infância e mesmo representar muitas vezes o próprio poeta e sua criação pelas lentes da menina. E a pergunta que se faz é: por que uma criança? E por que uma menina?

o devaneio é, tanto no homem como na mulher, uma manifestação da alma. Antes, porém, devemos preparar, por um devaneio sobre as próprias palavras, as convicções íntimas que asseguram, em toda psique humana, a permanência da feminilidade. [...] Há palavras em que o feminino impregna todas as sílabas. Tais palavras, podemos chamá-las de palavras de devaneio. Pertencem à linguagem da alma. (BACHELARD, 1988, p.28)

O trecho acima nos aponta que o devaneio é a linguagem da alma. O devaneio vivido no sossego do dia, na paz do repouso, é o devaneio verdadeiramente natural, é a potência mesma do ser em repouso. É para todo ser humano, homem ou mulher, um dos estados femininos da alma. Dessa maneira, principalmente o feminino é responsável por nossos devaneios, o devaneio é a alma; é no devaneio que se pode encontrar os elementos fundamentais para uma filosofia do repouso e, assim, na direção desse polo da alma, é que nossos devaneios nos reconduzem à infância. (BACHELARD, 1988). Com isso, a alma ou anima é um arquétipo feminino porque a

mulher é o ideal da natureza humana, e "o ideal que o homem põe diante de si como o Outro essencial, ele o feminiliza, porque a mulher é a figura sensível da alteridade: eis por que quase todas as alegorias, na linguagem como na iconografia, são mulheres". As palavras, em nossas culturas eruditas, foram tão amiúde definidas e redefinidas, ordenadas com tamanha precisão em nossos dicionários, que acabaram se tornando verdadeiros instrumentos do pensamento. Perderam o seu poder de onirismo interno. Para voltar a esse onirismo implícito nas palavras, seria mister empreender uma pesquisa sobre os nomes que ainda sonham, os nomes que são "filhos da noite".(BACHELARD, 1988, p.33)

Nota-se que na figura feminina se encontra a figura sensível da alteridade, concepção que parte do pressuposto básico de que todo o homem social interage e interdepende, ou seja, essa experiência da alteridade indica que eu apenas existo a partir do outro, da visão do outro, o que permite também compreender o mundo a partir de um olhar diferenciado, partindo tanto do diferente quanto de mim mesmo. Quanto ao onirismo da palavra, isso leva-nos a ver aquilo que não teríamos conseguido imaginar, dada a dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, e as palavras femininas possuem essa magia que leva o homem a esse estado de contemplação da "simbologia" da palavra, perdendo muito de suas características devido ao tempo. Assim, seria preciso pesquisar os nomes que ainda sonham para se encontrar tais vocábulos, pois como a língua evolui, muitas palavras sofreram mudanças. Além disso, algumas devido aos estrangeirismos mudaram de gênero. Contudo, essa frase de Bachelard nos leva a refletir que, de certo modo, cabe ao poeta buscar o sentido dessas palavras, pois, ao fazer o poema, muitas palavras que o compõem são carregadas de sentidos desconhecidos, pois alguns deles se perderam com o tempo.

Se pensarmos na mulher, é inegável a sua relação ao que é místico, ao corpo a ser desvendado. No entanto, é a voz de uma menina, Lili, de uma criança que se confunde com a voz do poeta em *Lili inventa o mundo*. A máxima popular "os olhos são as janelas da alma" não mentem no que diz respeito à relação entre Quintana e Lili. Para Quintana, as janelas de sua alma são os olhos de Lili, pois os desejos da menina e suas aventuras se confundem com a memória da infância do poeta, isto é, aquela vivida e a sonhada, com a memória enlouquecida pela imaginação. A infância é a morada dos devaneios do poeta e o meio pelo qual encontramos a nós mesmos:

Somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos. Reunimos todos os nossos seres em torno da unidade do nosso nome. Mas o devaneio não conta histórias. Ou, pelo menos, há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história. Libertam-nos do nosso nome. Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indeléveis. (BACHELARD, 1988, p.93-94).

Os devaneios nos permitem conhecer o que há de mais profundo em nosso ser. Assim, é como se esse estado de inquietação permitisse a ampliação da percepção e, desse modo, revivessem as lembranças da infância que foram se perdendo ao longo dos anos. É nessa solidão que o poeta se encontra com a palavra. No caso de Quintana, podemos dizer que há uma narração de sua infância através de Lili. É o mundo do sonho, das lembranças que se misturam à poesia que fala da infância. Não se sabe ao certo definir até onde o poeta relata percepções do vivido e até onde expõe a infância sonhada:

Sonhamos enquanto nos lembramos. Lembramo-nos enquanto sonhamos. Nossas lembranças nos devolvem um rio singelo que reflete um céu apoiado nas colinas. Mas a colina recresce, a enseada do rio se alarga. O pequeno faz-se grande. O mundo do devaneio da infância é grande, maior que o mundo oferecido ao devaneio de hoje. Do devaneio poético diante de um grande espetáculo do mundo ao devaneio da infância há um comércio de grandeza. Assim, a infância está na origem das maiores paisagens. (BACHELARD, 1988, p.96-97).

Segundo Bachelard, o ato de sonhar nos faz lembrar. A infância é onde o devaneio se alarga, pois não há amarras, nem regras; os sonhos são mais espontâneos e, assim, o poeta vê uma maior possibilidade de criação. Falar pela perspectiva infantil é o mesmo que buscar em suas origens a beleza das coisas. Quem nunca ouviu dizer, que uma mesma história contada na infância, depois na maturidade e na velhice tem tom diferente? Para cada época, os desejos e os olhares são diferentes. A infância conserva o que há de mais puro e ingênuo e, por isso as histórias passam a ter um universo inteiro a ser explorado, além da magia pelo deleite cotidiano.

4.2 ERA UMA VEZ UMA MENINA CHAMADA LILI...

MENTIRAS

Lili vive no mundo do Faz-de-conta... Faz de conta que isto é um avião. Zzzzuuu... Depois aterrissou em 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 derribado no chão, fazendo de conta que era mesmo uma lata de sardinha. (QUINTANA, 2005c, p.10)

Em *Mentiras*, a imaginação de Lili transforma as pequenas coisas do dia-a-dia, como a lata de sardinha, em objeto do seu desejo, o trem. Inventa situações que aos olhos dos adultos são “mentiras”, contudo, sob a ótica infantil é uma verdade sonhada, a imaginação que se torna verdade. Lili descobre um mundo revelado pela noite e, ao brincar de faz de conta, uma outra noção de tempo se instaura. Objetos cotidianos se transformam; o mundo do faz de conta instaura o maravilhoso¹⁵. Na sua lógica infantil, Lili se apropria de elementos que estão ao redor, que fazem parte de sua rotina, recriando-os. O mesmo objeto se transforma ora em avião, ora em trem. O foco narrativo está na fantasia da menina. É importante notar que a imagem que Lili vivencia remete a um filme de banguê-banguê, devido às imagens que são instauradas, tais como, mocinho, trem, ladrões. Mas então, levam Lili “para a cama, à força”, e a imagem construída pelo devaneio se desfaz: “o trem fica triste ao chão pensando ser apenas uma lata de sardinha”.

A eterna novidade do mundo ocorre pela transformação dos objetos e das situações cotidianas por meio da imaginação da garota, que pensa e vive no mundo do faz de conta. Enquanto aos olhos dos adultos a realidade se reduz ao visível, para Lili, uma lata de sardinha sofre um processo de encantamento que elimina sua opacidade, liberta-a para novas possibilidades, como imagem liberta. Assim, percebemos que as imagens

¹⁵ Todorov (2010, p.62) apresenta como uma das definições de maravilhoso, o *maravilhoso instrumental*, que se pauta “em exemplos de elementos que não pertencem ao universo real, como é o caso de tapetes voadores, a maçã que cura. [...] É preciso distinguir bem esses objetos, produtos do engenho humano, de certos instrumentos freqüentemente semelhantes na aparência, mas na origem mágica e servem da comunicação com outros mundos.” Esta definição se aplica no texto *Mentiras*.

aparecem como as únicas balizas da mente. Pouco a pouco ela [razão] se convence da realidade suprema de tais imagens. Recebendo-as, a princípio passivamente, logo percebe que elas lisonjeiam a razão e alargam, outro tanto, seu conhecimento. Enfim, ela [a razão] toma conhecimento das extensões ilimitadas onde se manifestam seus desejos, onde os prós e os contras se reduzem sem cessar, onde sua escuridão não a trai. Ela vai, transportada por essas imagens que a arrebatam, que mal lhe dão tempo de assoprar os dedos. (BRETON, 2001, p.54).

Se pensarmos no faz de conta de Lili, relacionando com o texto *Mentiras*, podemos dizer que a imagem se sobrepõe à linguagem e que as imagens “alargam, outro tanto o conhecimento” (BRETON, 2001) e expõem a identidade das coisas, de acordo com o que Lili propõe e vivencia naquele momento antes de dormir.

Ela cria conforme seu sonho, seu desejo. A menina reinventa o mundo por meio dessas imagens delirantes a partir de situações de sua vida. O limiar entre o real e imaginário é o propulsor da poética quintaniana.

Em *Mario Quintana desconhecido*, Armindo Trevisan (2006, p.15) afirma ser Quintana um autor da fronteira:

Antes de mais nada, Quintana foi um gaúcho nascido na fronteira. A fronteira, na realidade, acabou sendo uma moldura para seu retrato. Objeta alguém: não terá o poeta gaúcho nada mais de sua vivência de homem da fronteira?

Se examinarmos a produção lírica de Quintana descobrimos nele traços que pertencem à psicologia do homem da fronteira. Quais seriam? Eventualmente, a inexistência de limites, de alambrados psíquicos nos seus temas: “um azul do céu bem alto” – como diz num poema – esse azul que o faz metafísico a revelia de si...

É importante notar que a fronteira na qual Trevisan situa Quintana é aquela que impossibilita distinguir o real e o imaginário. Podemos dizer, então, que é através da poesia que Quintana encontra a verdadeira vida, pois para o poeta ela reside nos limites entre estes dois planos. Assim, cabe a Lili falar da natureza humana, o que incide em temas etéreos, tão caros a Quintana.

Entre os recursos de pontuação, nas aventuras de Lili, Quintana utiliza muito as reticências. “As reticências são os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho...” (QUINTANA, 2005a, p.65). Trevisan (2006) expõe que o uso das reticências em Quintana é muito mais do que um simples elemento de pontuação, pois com esse recurso o autor pretendia

levar o leitor à reflexão ou mesmo fazê-lo admirar as coisas observadas no cotidiano. Partindo das idéias de Trevisan (2006), a poesia de Mario Quintana permite ao leitor completar os espaços que o poeta sugere, de modo a perambular nas vivências e (re)descobrir o mundo no qual está inserido, ou seja, ver além das aparências.

Desse modo, a poesia de Quintana reflete a simplicidade e agudeza dos sentidos; observa-se nele ritmo e graça. “A economia de palavras mostra a força da poesia, em que o leitor cria ao ler as imagens suscitadas, fato que motiva a imaginação, daí a importância do contato com o gênero para criança.” (DOMINGUES, 2008, p.37). Fazer poesia pelo olhar de Lili é como se o poeta se despisse das amarras do tempo. Através das indagações da criança, os apelos, os sentidos, o estranhamento, bem como os sonhos de Quintana, tudo isso é revelado nos versos de Lili. O faz de conta de Lili encanta o mundo e quer abrir os olhos do seu leitor para o que a realidade oferece de absurdo e de maravilhoso, como podemos observar neste poema:

OS SONHOS DAS LAGARTAS

As lagartas não podem acreditar na lenda das borboletas – tão antiga entre o seu rastejante e esforçado povo... mas sua felicidade consiste em lembrar, às vezes, o absurdo e maravilha desse velho sonho: o de se transformarem, um dia, em borboletas. (QUINTANA, 2005c, p.32)

Por meio de uma pequena história contada com linguagem trivial, ocorre o processo de inversão, ao criar-se um novo modo de abordar a metamorfose da lagarta, que é vista como uma lenda. Dessa maneira, o sonho da lagarta é de se transformar em borboleta. Será verdade? Assim funciona a lógica infantil, que através da união do elemento mágico e do lúdico constrói seus saberes.

Em “O sonho das lagartas”, vê-se o que Quintana expõe sobre a capacidade criativa e imaginativa da criança: observa-se uma explicação a um fato plausível não compreendido pelas crianças que, através da mágica do universo infantil, se torna uma lenda. É possível também fazer a relação dessa lenda se nos espelharmos no conhecimento do povo, nas narrativas orais, que buscam no mito uma explicação para o pouco provável. Assim, uma criança entenderia tal processo, ora lagarta, ora borboleta. Essas transformações são ampliadas através da

linguagem, e neste caso, é a linguagem poética que se encarrega de aludir às imagens que nada mais são do que frutos da imaginação do poeta.

Vislumbra-se que, através da linguagem poética, as palavras ganham nova vida, como é o caso do “efêmero perpetuado”. Assim, a linguagem polissêmica, ou seja, carregada de múltiplos sentidos, simultâneos e diferentes, permite a criação de um outro mundo, análogo ao nosso, em que, ora a linguagem simbólica tem por característica levar-nos para dentro dela, ora nos conduz à reflexão do efêmero.

4.3 QUINTANA, LILI E A SURREALIDADE

Mario Quintana fez poesia apostando fortemente na relação entre arte e vida. Conforme Yokozawa (2006), ele era leitor de Apollinaire, Drummond, Rimbaud, Proust e Bandeira. Também fez parte de sua formação literária as obras e autores que traduziu. Percebemos Quintana leitor da lírica moderna — de Baudelaire, de Rimbaud, de Mallarmé — e, não nos surpreende, do surrealismo.

Friedrich (1978) aponta que o século XX apresenta uma linguagem enigmática, pois

a palavra não é uma criação casual do homem, mas nasce do Uno cósmico primordial; o simples fato de proferi-la produz o contato mágico entre quem a pronuncia e aquela origem remota, enquanto palavra poética, mergulha as coisas triviais, de novo, no mistério de sua origem metafísica. (FRIEDRICH, 1978, p.52)

Para Lima (2006), a lírica moderna procura resgatar a função da palavra como elo entre o ser humano e o transcendente, bem como ela era concebida no pensamento mítico. Os autores, cada um ao seu modo, criaram imagens nas quais os símbolos da unidade perdida entre o homem e o cosmo fizeram de sua poesia um mundo à parte, onde pudesse ser revivida essa relação de harmônica reciprocidade.

Para Baudelaire, o poeta da modernidade, cuja obra é considerada o marco do nascimento da lírica moderna, a fantasia era um processo através do qual o artista decompõe toda a criação e cria um mundo novo. Assim como Baudelaire, Quintana também cria um novo mundo através da imaginação e parece ter eleito também a imaginação como a rainha das faculdades. Além disso, Baudelaire utilizou

o poema em prosa, e pretendia através dele criar uma nova forma de lírica, mais atenta à modernidade. Quintana também se vale dessa forma para escrever seus textos. Dessa forma, a aproximação entre a lírica de Quintana e a de Baudelaire estabelece-se pela condição de *flâneur*. Contudo, essa referência não está ligada às obras analisadas nessa pesquisa, ainda que sejam pertinentes a outras obras do poeta; pelo olhar do estranhamento; pelo poetizar do simples, do banal e do cotidiano; pela solidão e melancolia do homem da grande metrópole. Assim como Baudelaire cantou a cidade de Paris e a transformou em poesia, Quintana transformou a vida na cidade de Porto Alegre em poesia. Menciona bares, guarda-chuvas perdidos, andorinhas, pequenos anúncios de jornal, trens (de outrora), ruazinhas, vira-latas, o zumbido inquietante dos besouros, casas de cômodos. (TREVISAN, 2005).

Armindo Trevisan, na introdução de *Sapato florido* (2005), aborda a semelhança dos temas cotidianos de Baudelaire e Quintana, tais como a nuvem. Para o poeta de Alegrete: “As únicas coisas eternas são as nuvens”; já Baudelaire ao falar das nuvens diz que: “Amo as nuvens, as nuvens que passam... longe... lá muito longe... as maravilhosas nuvens.” (TREVISAN, 2005).

A idéia de rompimento com a estética clássica ocorreu devido à intenção de fazer com que a linguagem literária tivesse as características próprias do lirismo, mas ao mesmo tempo fosse prosaica. Baudelaire (1988) menciona a necessidade do artista de buscar sua inspiração em todo o universo visível.

Na poesia de Quintana, o olhar que contribui para esse estado é o da criança, do fantasma que o assombra, como Lili e alguns personagens que se repetem em sua poesia. Contudo, é importante ressaltar que, no caso de Quintana, o artista não se iguala à criança no sentido de imaturidade, mas vê uma possibilidade de agregar valores à poesia; desse modo, os questionamentos sobre a busca para a compreensão do eu no mundo se contrapõem ao universo do adulto.

Segundo Friedrich (1978), Baudelaire explora o encantamento próprio de cada palavra, o poder de sugestão sonora das inúmeras combinações vocabulares, mesmo que isso resulte em obscuridade ou estranheza de sentidos. A similaridade da poesia e da magia decorrem das mais antigas tradições e foi retomada na modernidade. De acordo com Lima (2008), o poeta ultrapassa a visão do real e, por meio da imaginação, decompõe toda a criação, recolhe e articula as partes criando um mundo novo. Assim, os

dois caminhos da lírica futura constituem ainda uma unidade. A tensão insolvida intensificar-se-á em Rimbaud, tornando-se uma dissonância absoluta, mas destruirá com isso, toda ordem e coerência. Também Mallarmé aguçar a tensão e a transferirá, porém, a outros temas, criando de novo uma ordem semelhante à de Baudelaire, referindo-a, porém, a uma nova linguagem, de sentido obscuro. (FRIEDRICH, 1978, p.39)

Na lírica moderna encontramos os efeitos de um processo radical de desarticulação da poesia que de certa maneira refletiria na situação caótica de um mundo fragmentado. Por isso, muitas vezes, é a desrealização e a obscuridade que entram em cena a partir dessa poesia que tem como base o ritmo. “Os poetas sempre souberam que a aflição se dissolve no canto” (FRIEDRICH, 1978, p.40) e, por isso, a lírica moderna possui uma linguagem enigmática; nas palavras de Baudelaire, escutar o invisível e ver o inaudível, ou seja, a sinestesia, a confusão entre os sentidos. Assim é possível obter a criação pelas lentes de um mundo mágico, que Baudelaire relaciona com a imaginação que, segundo ele, é a rainha das capacidades humanas. Quintana também se vale desse recurso, de transformar essa realidade caótica da cidade por meio da imaginação. Todavia, no caso das obras aqui analisadas, não se trata do Quintana *flâneur*, pois o trabalho do poeta se dá através da imaginação que regressa à infância e assim percebemos a presença da musicalidade e dos efeitos inusitados provocados pelo trabalho sobre a linguagem, que pretendia associar idéias, imagens e sensações através da poesia.

Já Lima (2008) expõe que Rimbaud abala todos os padrões literários conhecidos ao revelar uma poesia em que quase nada resta da realidade concreta, tal como se apresenta aos nossos sentidos, em que tudo parece ter sido decomposto, destruído, reordenado, recriado por uma fantasia imperiosa. Ao criar uma arte poética extremamente visual, ele se liberta da procura incansável pela musicalidade que caracterizava a poesia produzida no período em que escreveu. Em textos tidos como literatura infantil essa recorrência é clara; contudo, há outros textos de Quintana que apresentam essa característica, ainda que aliadas a uma forte musicalidade, típica de sua escrita. Dessa maneira, pode-se observar em Quintana a recorrência da simplicidade e do enigma, como forma de estabelecer essa relação ao que Rimbaud traça em sua poesia. Por meio do imaginário e do estético, Quintana compõe suas obras dando um valor à linguagem para sua produção, fazendo com que a poesia seja a *invenção da verdade* (QUINTANA,

2006) já que ela instaura, por meio das palavras, o mundo e suas coisas, tendo em vista que para ele não há distinção clara entre a vida e a arte; a poesia torna-se mais do que verdade, pois a inventa, a recria. Assim, para Rimbaud, a “visão poética penetra no mistério vazio através de uma realidade intencionalmente feita em pedaços.” (FRIEDRICH, 1978, p.62). Desse modo, cabe ao poeta transcender, através da linguagem, o que representaria a possibilidade de renovação da própria linguagem.

POESIA

Às vezes tudo se ilumina de uma intensa irrealidade, e é como se agora este pobre, este único, este efêmero minuto do mundo estivesse pintado numa tela, sempre... (QUINTANA, 2004, p.196)

Nota-se a identificação com o irreal, que podemos aludir à imaginação, que se refere à magia da palavra revelada através do poema. A dualidade das palavras *efêmero/sempre* expõe o instante “banal”, o qual passa a ter significação continuamente; é a tela pintada por meio da linguagem, é a valorização da imagem, como defende Rimbaud.

Da mesma forma que Rimbaud, um dos poetas preferidos de Mario Quintana, este também diz ter sido libertado gradualmente da excessiva preocupação com a musicalidade, herança da formação simbolista, para uma poesia de característica mais visual. A busca pela autonomia pela arte, como aconteceu com Baudelaire e Rimbaud, é um fato pertinente em Quintana.

A lírica de Mallarmé diferencia-se dos demais pelo fato de ser uma lírica com ausência de sentimento de inspiração, ou seja, a fantasia é guiada pelo intelecto. Assim, há o aniquilamento da realidade e das ordens normais tanto lógicas quanto afetivas e ruptura com a tradição humanística e cristã. É o “nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética, predominando nesta as categorias negativas [...] uma transfiguração e profundidade que, [...] são perfeitamente inteligíveis e lógicas” (FRIEDRICH, 1978, p.96-97).

A poesia é um processo na linguagem. Mallarmé, assim como a maioria dos líricos modernos, tem como pensamento que as palavras encerram as forças mais intensas do que as idéias. Segundo Friedrich (1978), Mallarmé gostava do conceito de ilusionismo da arte, que consistia em um jogo secreto de combinação

da linguagem. Assim, para a construção do verso, se evitaria a palavra mais natural e em seu lugar a palavra oposta é colocada de modo a expressar um sentido mais profundo para a poesia. Desse modo, sua lírica experimentou toda a singularidade para despertar os espíritos dormentes da linguagem e, por esse motivo, intensificou o uso da palavra em vez da idéia. A palavra seria o guia para a feitura do verso, de modo a afastar-se das obviedades; por isso o gosto pelas palavras opostas no verso. Para ele, “versos não se fazem com idéias, mas com palavras.” (MALLARMÉ, apud FRIEDRICH, 1978, p.107).

Se para Mallarmé é a linguagem que fala, podemos ver uma relação com a escrita automática dos surrealistas, pois Quintana também é, em alguns casos, tomado pelas palavras durante o instante poético. Esta trajetória de Quintana pela história da lírica levou-o, “naturalmente”, ao surrealismo¹⁶, pois eles são herdeiros de uma mesma tradição.

A obra quintaniana é em sua maioria poesia. E não há limite entre poesia e vida: o coração da vida não é o estado de espírito, mas o próprio espírito, tal como afirma Alquié (1966) em *Philosophie du Surréalisme*. A eleição da poesia como forma maior de sua escrita, bem como a relação de sua poesia com a vida, o lugar que a imaginação ocupa em sua obra e seu interesse pelo homem, tudo isso aproxima Quintana do surrealismo¹⁷:

A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção e tragédia. O poético é a poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia, se deixarmos de concebê-lo como uma forma capaz de encher com qualquer conteúdo. O poema é uma forma literária, mas o lugar da poesia é o homem. (PAZ, 1982, p.17)

¹⁶ No seu primeiro *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, Breton define o movimento da seguinte forma: “SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por meio escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral” (BRETON, 2001, p.40). Todavia, reavaliado o problema da escrita automática, a definição de Breton no *Segundo Manifesto do Surrealismo* é outra: “Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos como coisas contraditórias. Ora, seria falso atribuir à atividade surrealista qualquer motivação que não fosse a esperança de determinar este ponto.” (BRETON, 2001, p.154)

¹⁷ “No sentido mais restrito, o surrealismo é um processo de escritura, no sentido amplo, uma atitude filosófica que é ao mesmo tempo uma mística (ou que o foi), uma poética, e uma política”. (RAYMOND, 1997, p. 246).

Para se exteriorizar as forças humanas, é preciso entender essa experiência do homem que está acima de si mesmo. O caminho para se alcançar isso é por meio da poesia, conforme os pressupostos surrealistas: “a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia não revela este mundo; cria outro.” (PAZ, 1982, p.15) A poesia é, para os surrealistas, o domínio do maravilhoso¹⁸, motivo pelo qual ela (poesia) foi considerada por eles a mais importante: “La poésie ne nous intéresse pas a la façon d’un récit, elle nous transforme par l’émotion qu’elle fait naître. La poésie est le lieu de notre liberté, et nous permet donner à toutes choses la forme désirée”¹⁹ (ALQUIÉ, 1966, p.41).

Através da personagem Lili, Quintana propõe um olhar semelhante ao da criança, mostra as coisas por ângulos inusitados, como se estivesse conhecendo tudo pela primeira vez; proporciona o estranhamento e a descoberta da singularidade em relação às coisas a seu redor. Lili tem muito a ver com o surrealismo, pois segundo Breton a

mente que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte da própria infância. [...] É a infância, provavelmente, que mais se aproxima da “verdadeira vida”; a infância além da qual o homem só se dispõe, afora o seu salvo-conduto, de alguns bilhetes de entrada grátis, a infância na qual, entretanto tudo concorreria para a posse eficaz e sem riscos de si mesmos. Graças ao surrealismo parece que estas oportunidades estão de volta. (BRETON, 2001, p.56)

Através dessa relação com a infância, do contato espontâneo com o sentido mágico das coisas, das manifestações do maravilhoso e do universo onírico, é a “verdadeira vida”, conforme apontou Breton, que se manifesta. Um só mundo é

¹⁸ Todorov apresenta diversas definições sobre o maravilhoso e a que mais se assemelha à proposta surrealista, a qual vê no maravilhoso uma postura perante a vida é a de “*Le mirror Du Marveilleux*”, de Pierre Mabille: “Para além da satisfação, da curiosidade, de todas as emoções que nos dão as narrativas, os contos e as lendas, para além da necessidade de distrair, de esquecer de buscar sensações agradáveis ou terrificantes, a finalidade real da viagem maravilhosa é, já estamos em condições de compreendê-lo, a exploração mais total da realidade universal.” (MABILLE apud TODOROV, 2010, p.63). Podemos acrescentar que segundo Dantas (2008, p.97), o maravilhoso é uma manifestação no seio da realidade cotidiana, “que rompe com o tecido da realidade e, com sua energia transtornadora, cria desordem que habita uma outra ordem secreta” e revela, dessa forma, a surrealidade.

¹⁹ A poesia não nos interessa ao modo de uma narrativa, ela nos transforma pela emoção que ela faz nascer. A poesia é o lugar de nossa liberdade, e nos permite dar forma a todas as coisas desejadas. (ALQUIÉ, 1966, p. 41).

apresentado por essa visão, pois a realidade e a fantasia se confundem; cabe a Lili, neste caso, ser a porta voz do poeta para que se desvende e se revele o que a imaginação e o sonho são capazes de modificar na vida do homem. Na obra de Quintana a linguagem da infância é também a linguagem da poesia.

OS POEMAS

Os poemas são pássaros que chegam
 não se sabe de onde e pousam
 no livro que lê.
 Quando fecha o livro, eles alçam vôo
 como de um alçapão.
 Eles não têm pouso
 nem porto
 alimentam-se um instante em cada par de mãos
 e partem.
 E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
 no maravilhoso espanto de saberes
 que o alimento deles já estava em ti... (QUINTANA, 2005b, p.27)

O texto acima expressa o projeto quintaniano de criação poética. Observamos a entrega do poeta às palavras, algo muito próximo ao que os surrealistas chamaram de escrita automática.

Willer (2008) aponta que a escrita automática não é um mundo à parte, pois não há uma escrita que seja totalmente intuitiva, espontânea e que se contraponha a uma escrita pensada, racionalizada. O que os surrealistas chamaram de escrita automática faz parte da experiência poética e, por isso, vemos a recorrência desta prática em poetas de diferentes períodos, porém com nomes diferentes, tais como delírio, inspiração, possessão poética, transe. No romantismo, a inspiração era entendida como um momento de entusiasmo, um estado em que o artista, através de seu poder criador, fazia surgir magicamente a obra. Octavio Paz (1982), ao tratar da criação poética, a chama de inspiração; Platão também expunha sobre a possessão que movia os poetas, que ele chamava de delírio. No século XX, com o surrealismo, essa idéia de possessão continua, mesmo que o poeta se veja, então, possuído por forças estranhas expressas de formas diferentes: palavras que batem na vidraça (Breton), pensamento que pensou em mim (Mallarmé), o eu é um outro (Rimbaud), êxtase de natureza indefinida (Fernando Pessoa), como explica Willer (2008). O surrealismo, ao se definir, no seu primeiro Manifesto do Surrealismo, como

“automatismo psíquico” (BRETON, 2001), foi responsável por criar a falsa idéia do inconsciente como fonte original do fazer poético.

A escrita automática era, para os surrealistas, antes de qualquer coisa, um instrumento de libertação das forças psíquicas (LIMA, 2008). Por isso, os surrealistas utilizaram, nos primeiros anos do movimento, experiências tais como a indução ao sono, hipnose e drogas para produzir a escrita automática. Todavia, as polêmicas em torno destas experiências e as incertezas sobre seus resultados levaram ao abandono delas. Quintana, por outro lado, jamais se valeu desses recursos para escrever. Willer (2008) relativiza o papel atribuído ao inconsciente na escrita e explica que o próprio Breton reconheceu como infortúnio identificar o surrealismo ao automatismo psíquico:

Não há escrita automática pura, conforme reconheceu Breton ao designá-la, em “Le message automatique”, de 1933 [...] Seria, afirma, “quase supérfluo nos embarçarmos com a divisão com a escrita dita de modo corrente, inspirada, que pretendemos opor à literatura de calculo, em escrita “mecânica”, “semi-mecânica”, ou intuitiva”, esses três qualitativos não visam senão a dar conta de diferenças de graus”. (sic). (WILLER, 2008, p.710)

Enfim, o que caracteriza a escrita automática surrealista é a experiência da dissociação entre quem escreve e o que é escrito:

o relato de Breton sobre as palavras que batiam na vidraça, com vida própria, o que caracteriza a escrita automática é uma experiência de dissociação. Há uma separação entre a consciência de quem escreve e o que está sendo escrito. Isto é normal na relação com a escrita; mas desde que ocorra depois desta realizar-se, quando o texto já foi feito e está no papel. Então, obviamente, não o percebemos e mais como um fenômeno restrito a esfera cognitiva. Passa a ser uma coisa, algo com existência independente da subjetividade que é sua fonte. (WILLER, 2008, p.713)

Essa mesma dissociação é explicada da seguinte forma por Cesarini:

A escrita poética não por gotas de tinta, mas por gotas de luz, torna-se automática (antecipando um motivo que será caro a Breton e aos surrealistas) e o fantasma que move a pena se transforma na representação alegórica da inspiração. (CESARINI, 2006, p.115)

Embora Quintana pareça estar muito longe de uma escrita automática, observamos que *Os poemas* problematizam, justamente, essa dissociação entre quem escreve e o que é escrito: pássaros que pousam “não se sabe de onde”. Quintana expressa a mesma coisa que Breton ao se referir a “palavras que batem na vidraça”: o estranhamento diante da estranha experiência da dissociação, em que o poeta está entregue às palavras num estado de passividade; ambos tomam o trabalho do poeta como ser capaz de abandonar-se ao fluxo das palavras. Desse modo,

as palavras, sintagmas, são percebidos como entidades, como existência objetiva, porém antes, no momento da criação, durante o processo, e não só depois do texto haver sido escrito. E o automatismo psíquico verbal dos surrealistas pode ser visto como um caso particular de alterações da consciência associadas à criação. (WILLER, 2008, p.712-713)

Em *Uni-verso*, Quintana, mais uma vez, trata dessa dissociação estimada no processo da criação poética:

“Treme a folha no galho mais alto” - escrevo. Paro e sorvo, de olhos fechados, o cheiro bom da terra, do capim chovido... Parece que quer vir um poema... Abro os olhos e fico olhando, interrogativamente, a linha que escrevi no alto da página. Depois de longo instante, acrescento-lhe três pontinhos. Assim não ficará tão só enquanto aguarda as companheiras.
O vento fareja-me a face como um cachorro. Eu farejo o poema. Ah, *todo mundo sabe que a poesia está em toda parte, mas agora cabe toda ela na folha que treme.*²⁰
Por que não caberia então em único verso? Um uni-verso.
Treme a folha no galho mais alto.
(O resto é paisagem...) (QUINTANA, 2005a, p.104)

Quintana relata sobre o possível ponto de partida da criação poética e se diz como um “farejador de poemas”. Para ele, a palavra como entidade é despertada por meio da entrega; aqui é o poeta que se coloca à disposição da palavra. Assim é feita a poesia de Quintana, uma folha que chama a atenção do poeta bem como do leitor para o aprazível deleite cotidiano.

Não temos dúvidas sobre a proximidade de Quintana com o surrealismo. Segundo o próprio poeta (SILVA, 2009), ele teria encontrado sua

²⁰ Grifo nosso.

“salvação” através dessa vanguarda. Quintana, por meio de Lili, almeja falar do homem, da vida, da realidade para além dos limites impostos pela razão, pelo senso comum e pela concepção limitada de homem, de vida e de realidade.

Segundo Trevisan (apud VASSALO, 2005), Quintana se desligava das coisas desse mundo; se isolava numa solidão nem tão bem aceita pelos amigos. Certa vez, o próprio Mario Quintana teria dito a Manuel Bandeira, quando este manifestou interesse em conhecê-lo, que ele era desinteressante quando não estava em estado de poesia. (TREVISAN apud VASSALO, 2005). Assim, poesia e vida caminhavam juntas, no sentido de que o poeta só se considerava bom e interessante quando a poesia o tocava; se isto não ocorresse, ele seria apenas mais uma pessoa comum. O estado poético de Quintana alude ao momento que o poeta é tomado pelas palavras, e quando não se encontra nesse estado de poesia, se julga não ser interessante, porque através da poesia ele é capaz de despertar a magia das palavras. Dessa maneira,

a atitude do poeta tem muita semelhança com o do mago. [...] Com freqüência se compara o mago com o rebelde. A sedução que sua figura ainda exerce sobre nós provém de ter sido ele o primeiro que disse não aos deuses e sim à vontade humana. [...] Para o mago os deuses não são hipóteses nem tampouco, como para o crente, realidades que é preciso aplicar ou amar, mas poderes que é preciso seduzir, vencer ou burlar. A magia é uma empresa perigosa e sacrílega, uma afirmação do poder humano diante do sobrenatural, separado do rebanho humano o mago está só. Nessa solidão está radicada a grandeza e, quase sua esterilidade final. (PAZ, 1982, p.65)

O poeta inventa por analogia e seu trabalho não é diferente daquele do mago, pois se serve da linguagem e da natureza para compor; mas é preciso unir isso a uma força interior. O autor de *O arco e a lira* destaca o papel do escritor em relação ao instante poético; a sedução do poeta reside no caráter rebelde de manipular as palavras e assim compor. É a materialização do poder poético realizado entre a instância do natural e do sobrenatural, pois a figura do poeta passa a ocupar um lugar antes ocupado pelos deuses e, assim, lida com o material impreciso que é a palavra. Outro ponto destacado é o estado da solidão, no qual reside a experiência do mago. Quintana compara a experiência poética com a criação divina, pois de acordo com suas palavras, “tendo Deus descansado no sétimo dia, os poetas/ continuaram a obra da Criação.” (QUINTANA, 2005a, p.6).

Carvalho (2005, p.63) salienta que Quintana é

um poeta afeito a certos aspectos de um surrealismo avançado, trazendo elementos novos para sua poética, que continua prosaica, cultivando, no entanto, uma contra-imagem literária dos elementos prosaicos, fazendo-os transfigurar-se no verso. E aqui, um elemento novo na poesia brasileira do modernismo: a aproximação entre a poesia e a magia.

Em *Caderno H*, o autor fala sobre o papel do poeta, explicando que “Ser poeta não é dizer grandes coisas, mas ter uma voz reconhecível dentro de todas as outras.” (QUINTANA, 2005a, p.76). De acordo com o poema *Uni-verso*, se maravilhar com as coisas banais da vida é, para Quintana, a própria poesia. “Só a poesia possui as coisas vivas. O resto é necropsia.” (QUINTANA, 2005a, p.102). Com isso, a leitura de *Uni-verso* permite criar duas imagens: uma delas se refere a um verso, a outra é do Universo, que contém o conjunto de todas as coisas que existem ou que se crê existirem no tempo e no espaço. No entanto, as imagens apresentadas se imbricam e criam o universo do poeta, que numa linha é capaz de abordar o mundo. Assim é feita a poesia de Quintana.

De acordo com Silva (2009, p.09),

o Surrealismo despontou como uma tomada de consciência perante a civilização e a cultura burguesa e rejeitou o convencional, buscou a liberdade, substituindo o positivismo pela ‘sobrerrealidade’ – expressão usada por Apollinaire - pelo inverossímil, pelo insólito, pelo sonho, isto porque, o homem ultrapassa as limitações da matéria na busca do abstrato, do mistério. Daí a importância da metáfora para os surrealistas.

Pessanha (1994, p.10) revela que a encantação das metáforas atua na intimidade do pensamento e envolve a fonte racional, pois quer “se queira ou não as metáforas seduzem a razão.” Talvez a capacidade das metáforas de seduzirem a razão explique, ao menos em parte, a predileção dos surrealistas pela senhora poesia, a predileção de Quintana pela menina Lili. A metáfora aproxima elementos do real e pode ter como resultado imagens desconcertantes (o que era esperado pelos surrealistas); ela aproxima realidades diferentes e, portanto, pode criar imagens equivalentes àquelas produzidas pelo sonho, tornando a poesia capaz de revelar a surrealidade da vida.

Em o *Conto de todas as Cores*, temos não só um exemplo da importância que a imaginação tem na poesia e na vida para Quintana, mas também da imaginação como criadora de novas realidades:

Eu já escrevi um conto azul, vários até.
 Mas este é um conto de todas as cores.
 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, 2005c, p.12)

O poema não é um relato do existente, e sim uma afirmação da realidade como ficção, ou seja, é uma conquista da criação, do mundo imaginado por Lili. O *Conto de todas as cores* trata de coisas que não tem explicação plausível, coisas que existem porque são inventadas. Assim, os quatro amigos que protagonizam o conto não possuem um motivo para serem coloridos, eles o são porque alguém os imaginou. Além disso, o cachorro com tons de arco-íris se encaixa nos elementos mágicos pertinentes ao universo infantil. Em o *Conto de todas as cores* há uma subversão da norma quando os personagens, ao serem questionados sobre o motivo de serem daquela forma (coloridos, cachorro falante), dizem que não nasceram com aquelas cores, mas foram inventados. E o que mais chama atenção é que não são as crianças coloridas que falam, mas o cachorro. O texto apresenta características relacionadas à infância, como pessoas de todas as cores, o cachorro que fala, mas é importante perceber que a leitura vai além da transformação das pessoas coloridas e do cão falante. Se atentarmos para o segundo verso, em que o poeta especifica que esse conto é de todas as cores e não só do azul, como em muitos de seus textos, é perceptível que ele fala da singularidade da arte, da poesia que é falar do universal, ainda que muitas vezes por meio do particular.

A nova realidade é instaurada pela imaginação. Percebemos que Quintana tinha consciência de que a criança é um poeta em potencial, pois para elas, a imaginação se enquadra na questão lúdica, do jogo gratuito, do prazer. O que diferencia as crianças do poeta são as experiências; ele consegue despertar a criança adormecida dentro dele, viver ou imaginar determinada situação como criança, mas incorpora a isso sua experiência com a vida e com a linguagem, pois a palavra é significativa; ele brinca com as palavras, imagina outros mundos e maravilha-se com as coisas simples da vida como uma criança, mas com a consciência que só um adulto, que só um poeta pode ter, de que este brincar, este imaginar e este maravilhar-se são formas de subversão.

Escrever para crianças não é uma tarefa fácil, tampouco fazer poesia como fez Quintana, pois o autor soube transitar nos dois campos: literatura de adultos e infantil. As aventuras de Lili podem embalar o sono de crianças, mas, certamente, não o dos adultos; queremos dizer com isso que elas são complexas demais e, portanto, exigem do leitor adulto permanente vigília e reflexão. Atingir esses dois leitores a partir de uma mesma obra talvez seja um diferencial do poeta.

4.4 O LÚDICO NA POESIA DE MARIO QUINTANA

Trevisan (2006), em *Mário Quintana desconhecido*, dedica um capítulo para abordar a relação de Quintana com o lúdico. Segundo este autor, a palavra ludismo é de origem latina e significa jogo, brinquedo, diversão; lúdico é algo inerente aos animais, pois eles brincam com seus filhos para adestrá-los para a vida. Já para o homem, o lúdico se manifesta de maneira diferente, pois é um exercício que envolve a liberdade, a criatividade, bem como é o exercício da poesia.

Seja na prosa poética, ou mesmo nos poemas, Quintana usa o jogo como elemento preponderante para intensificar o que Trevisan (2006) chamou de choque, o recurso com o qual o poeta convida o leitor a refletir ou questionar sobre o cotidiano, bem como sobre a obviedade das coisas.

O jogo e a cultura estão imbricados ao longo da história do homem. No caso de Quintana e sua Lili, observa-se um caso mais do que especial, pois há o olhar do poeta e da menina que possuem toda a liberdade do lúdico com o qual o poeta parece estar criando uma realidade poética. Igualmente nessa aproximação com o olhar infantil que Lili representa, se indica a relação do jogo de palavras, que

Quintana também utiliza em seus textos. É a verificação da busca de uma linguagem com valor nela própria, segundo as palavras de Lima (2008), o sentimento de prazer do poeta e da criança com a linguagem que vai além do desejo da função comunicativa. No livro *Lili inventa o mundo* há poemas que são brincadeiras, jogos de palavras:

CANÇÃO DE NUVEM E VENTO

Medo da nuvem
 Medo Medo
 Medo da nuvem que vai crescendo
 Que vai se abrindo
 Que não se sabe
 O que vai saindo
 Medo da nuvem Nuvem Nuvem
 Medo do vento
 Medo Medo
 Medo do vento que vai ventando
 Que vai falando
 Que não se sabe
 O que vai dizendo
 Medo do vento Vento Vento
 Medo do gesto
 Mudo
 Medo da fala
 Surda
 Que vai movendo
 Que vai dizendo
 Que não se sabe...
 Que bem se sabe
 Que tudo é nuvem que tudo é vento
 Nuvem e vento Vento Vento! (QUINTANA, 2005c, p.23)

Para Trevisan (2006), “Canção de Nuvem e vento” expõe as relações tempestuosas entre os homens, as contradições, raivas, rancores, ciúmes, ofensas, ultrajes, tudo aquilo “que vai movendo / que vai dizendo / que não se sabe...”. Além disso, há o anúncio de uma tempestade. Essa tempestade pode estar carregada de impressões, como se traçasse as relações entre os homens, bem como os sentimentos que podem ser observados aqui: medo, ansiedade e espera. Contudo, se pensarmos na seqüência apresentada por Quintana na antologia dedicada a Lili, esse poema remete à idéia de um jogo de palavras entre o poeta, a menina e o tempo. Ao “acordar-se para dentro” (poema que antecede “Canção de Nuvem e Vento”), Lili observa as nuvens e associa o que pode se abrir com elas. A repetição da palavra vento alude ao som do mesmo; as aliterações do “v” e “n”

contribuem para a imagem de movimento da nuvem que é carregada pelo vento. A presença das sibilantes nas palavras *se*, *sabe* e *saindo* indicam a dúvida do que o vento pode dizer. O gerúndio pode se relacionar à questão de algo por ser feito, no caso, a fala do vento: “Que vai falando / Que não se sabe o que vai dizendo...”. Os versos “Medo do gesto / Mudo / Medo da fala / Surda / Que vai movendo / Que vai dizendo / Que não se sabe... / Que bem se sabe / Que tudo é nuvem que tudo é vento” demonstram, de certo modo, a relação com o poeta: sua fala é inesperada, é como o vento que chega de repente.

Em *Lili inventa o mundo*, principalmente nos poemas sobre o vento, é perceptível que o jogo é elemento constante para a poesia, pois ela muitas vezes nasce do jogo gratuito com as palavras e é uma atividade que se esgota nela mesma. Em “Pausa”, um outro poema da antologia, observa-se a seguinte construção: “Às vezes, nos dias calmos apenas se nota uma leve ondulação na relva: são os cavalos do vento que estão pastando” (QUINTANA, 2005c, p.22). Nestes versos, a imaginação e a brincadeira infantil são recorrentes, pois lembram quando a criança se deita e observa a forma das nuvens. É inegável o trabalho do poeta para exprimir poeticidade dessa brincadeira infantil. Dessa forma, vemos a característica do jogo como projeção para a construção da poética. Há outro poema relevante que tem o vento como tema:

O único da casa que enxerga o vento é o cachorro.
 Detém-se à porta da cozinha,
 rosnando para o pátio ventado,
 cheio de latas inquietas e papéis decididamente malucos.
 E nos seus olhos fixos e
 rancorosos vê-se o desvario do
 vento, a incurabilidade do vento,
 seus cabelos em corrupio,
 os seus braços que parecem mil,
 os seus trapos flutuantes
 de espantalho, toda aquela
 agitação sem causa que
 é ainda menos instável,
 no entretanto, que a
 terrível desordem da sua
 cabeça: pois o vento nunca
 pode assentar as ideias... (QUINTANA, 2005c, p.24)

O poema “O vento” trabalha com o mesmo tema de “Canção de nuvem e vento”, porém não se encontra no primeiro a questão do jogo de palavras,

ainda que lhe seja muito mais pertinente a criação. É importante notar que agora a imagem do vento é vista somente pelo cachorro. Um mistério. A cena narra o vento e a disposição das coisas conforme sua chegada. A personificação das latas e dos papéis contribuem para o imaginário infantil, porém, o mais importante é a relação da narração com algo do cotidiano que se encarrega de deixar marcas da atividade de criação. Se o vento não assenta as idéias, não coloca as coisas em ordem, surge a figura que agrada Quintana, ou seja, a desordem de conceitos, que gera a criação, pois é esse estado de inquietação que faz o poeta criar. Assim, a criação é o espírito comparável ao vento: inquietante.

O fato de o jogo quintaniano abordar o tema do vento em diversas concepções pode ser visto como uma forma de não esgotar a significação da palavra e assim suceder o jogo verbal, ou seja, o jogo proposto pelo poeta é “brincar com as palavras”. Para Carvalhal (2006), há várias formas de compreensão para essa reincidência. Uma delas está na nota introdutória do livro *Apontamentos de história sobrenatural*, em que Quintana (1976) menciona o receio de que os poemas se percam em livros esgotados. Por esse motivo, a repetição dos temas e de alguns poemas em livros diferentes. Além disso, o poema deslocado de um livro ao outro e ganha novos sentidos, pois integra um contexto diferente do anterior. Desse modo, os poemas organizados para a Lili são, de certo modo, a expressão do olhar do poeta e da menina. Aqui, reincide-se novamente a questão do jogo e da poesia contribuindo para a criação do poeta. Sobre a repetição de um mesmo tema em várias poesias, Quintana (apud TÁVORA, 1986, s/p) explica:

Fausto Cunha me perguntou quem era meu compositor predileto, porque associara muito minha poesia com a música. Eu disse que era o Mahler. Ele não o conhecia bem. Comprou um disco do Mahler (parece que o da música de fundo do filme “Morte em Veneza”) e disse que eu tinha motivos para me afinar com ele [...] na música de Mahler como na minha poesia, há uma inquietação terrível, aqueles motivos que nunca chegam... que nunca chegam a uma solução... E, ao escrever, estou mais perguntando do que respondendo... nunca cheguei a uma resposta, felizmente... Porque se chegasse a uma certeza, sobre a poesia ou outras coisas, estaria morto... A referência à crítica estimula a indagação.

Na verdade, Quintana enfatiza a idéia de que a poesia é uma atividade gratuita, que não visa um fim, se assemelhando ao jogo gratuito que não visa a competição e que, portanto, preza pela liberdade. Desse modo, a poesia não

busca respostas, nem resolve problemas. Nesse quesito é que se encontra o mistério da feitura literária de Quintana, que tem a intenção de questionar e descobrir novas coisas. Nesse aspecto, os acontecimentos da natureza como enigmas remetem ao que Huizinga (2008, p.121-122) aborda sobre o jogo sagrado na forma de enigma. Para o autor,

o pensamento arcaico, arrebatado pelos mistérios do Ser, encontra-se aqui situado no limite entre a poesia sagrada, a mais profunda sabedoria, o misticismo e a mistificação verbal pura e simples. Não compete a nós dar conta de cada um dos elementos particulares destas efusões. O poeta-sacerdote está constantemente batendo à porta do incognoscível, ao qual nem ele nem nós podemos ter acesso. Sobre esses veneráveis textos, tudo o que podemos dizer é que neles assistimos ao nascimento da filosofia, não em um jogo inútil, mas no seio de um jogo sagrado. A mais alta sabedoria é praticada sob a forma de uma prova esotérica. Pode-se observar de passagem que o problema cosmogônico de saber como o mundo surgiu constitui uma das preocupações fundamentais do espírito humano. A psicologia experimental infantil mostrou que uma grande parte das perguntas feitas pelas crianças de seis anos possui um caráter autenticamente cosmogônico, como por exemplo, o que faz a água correr, de onde vem o vento, o que é estar morto etc.

Dessa maneira, percebe-se a clara influência no tocante ao jogo, que de acordo com Huizinga (2008, p.25) apresenta que “o enigma era um jogo sagrado, e por isso se encontrava para além de toda distinção possível entre o jogo e a seriedade. Eram ambas as coisas: um elemento ritualístico da mais alta importância, sem deixar de ser essencialmente um jogo”.

Quintana buscava essa transmissão na sua escrita, pois não queria perder o caráter de jogo, da brincadeira. Além disso, queria também pensar o que os caminhos colocam diante dos olhos do poeta. Com a menção ao caráter do jogo como elemento da cultura, pode-se perceber o olhar infantil. A esse respeito, o poeta diz que “As crianças são muito inteligentes, depois que a *adultificação* começa a bitolar... Começa a ‘*adultificação* precoce’ das crianças...” (QUINTANA apud TÁVORA, 1986, s/p). Desse modo, vemos que essa visão cosmogônica é inerente às crianças; a curiosidade de saber sobre o vento, as cores, são perguntas corriqueiras do universo infantil; seria a fase denominada dos “porquês”. Esta ânsia pelo saber e partilhar do que muitos julgam efêmero é semelhante ao que o poeta faz: é a poesia ganhando mais espaço, seja através da experiência poética ou da infância.

Segundo Huizinga (2008), toda poesia tem origem no jogo, atividade desinteressada. Assim, no faz-de-conta de Lili, a linguagem não almeja expor conceitos lógicos ou obter respostas, mas se assemelha à brincadeira infantil, pois transforma a linguagem em expressão gratuita, fruto da imaginação e do prazer. Para Quintana as palavras são mágicas e constituem uma gama de significações, seja no plano da imagem a que elas refletem, seja em seu sentido semântico. Vislumbra-se que

a poesia é como um sonho de amor filosófico segundo a profunda definição de Francis Bacon. As fantasias míticas dos selvagens, esses filhos da natureza, a respeito da origem da existência encerram muitas vezes as sementes de uma sabedoria que virá depois a ser expressa pelas formas lógicas de uma época mais tardia. A filologia e a religião comparada estão penosamente procurando penetrar cada vez mais profundamente nas origens míticas da crença religiosa. A civilização da antigüidade começa agora a ser compreendida de uma maneira nova, à luz dessa unidade fundamental entre a poesia, as doutrinas esotéricas, a sabedoria e o ritual. A primeira coisa que é preciso fazer para ter acesso a essa compreensão é rejeitar a ideia de que a poesia possui apenas uma função estética ou só pode ser explicada através da estética. Em qualquer civilização viva e florescente, sobretudo nas culturas arcaicas, a poesia desempenha uma função vital que é social e litúrgica ao mesmo tempo. Toda a poesia da antigüidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição. (HUIZINGA, 2008, p.133-134)

De acordo com o autor supracitado, a poesia era integrante dos rituais primitivos; por isso, até hoje conserva a essência de expressar pela palavra a magia do encantamento. Se em sua origem ela sempre esteve ligada a esses elementos mágicos, a representação simbólica feita através da poesia muitas vezes idealiza, joga e desconstrói momentos prosaicos pela ordenação das palavras. “A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem e fazer deste ou daquele esse outro que é ele mesmo” (PAZ, 1982, p.137-138). É por meio da poesia que, segundo Paz, o homem encontra o seu eu.

Em Homo ludens (HUIZINGA, 2008, p.07), há uma passagem sobre a linguagem e sua relação com o jogo:

é a linguagem que lhe permite [ao homem] distinguir as coisas, defini-las e constatá-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado da natureza.

Segundo Huizinga, as atividades do homem sempre estiveram relacionadas ao jogo. É notória a importância da linguagem para as relações sociais e também para a designação das coisas. Nesse jogo de palavras o homem pensa e a linguagem funciona como a materialização da expressão do homem. Por isso, a metáfora se inclui nessa proposta de explorar a fala, a escrita e, portanto, anunciar esse novo mundo descoberto pelo jogo de palavras.

Abaixo segue um poema inserido em *Lili inventa o mundo*, no qual se percebe a força desempenhada na composição do jogo verbal quintaniano.

RITMO

Na porta
a varredeira varre o cisco
varre o cisco
varre o cisco

Na pia
a menininha escova os dentes
escova os dentes
escova os dentes

No arroio
a lavadeira bate roupa
bate roupa
bate roupa

até que enfim
se desenrola
toda a corda
e o mundo gira imóvel
como um pião! (QUINTANA, 2005c, p.19)

A caracterização de Lili para o mundo ocorre com ritmo por meio destes versos. É a música cotidiana embalando as observações da menina e do escritor. Vemos tanto em Quintana quanto em sua personagem essa afinidade com os temas do cotidiano, onde há a transformação de algo banal que é eternizado

através do momento poético. Vemos no ato desempenhado pelas mulheres e a menininha a contemplação daquele instante, o poetizar cotidiano, o ritmo da vassoura, da escova de dentes e o bater das roupas; assim, as pequenas coisas ganham o olhar do poeta.

Na primeira estrofe se observa o trabalho da varredeira. As aliterações do “v” marcam o ritmo em que o cisco é varrido; além disso, a repetição do verso “varre o cisco” complementa a musicalidade do poema. Já na segunda estrofe, a menininha é a figura, escova os dentes. Observa-se o mesmo recurso da estrofe anterior, a repetição para marcar a ação desempenhada, seja pela menina ou pela varredeira. Na terceira estrofe a figura que ganha destaque é a lavadeira, cuja função é limpar a roupa. Assim, Lili fala sobre o ritmo e a organização do dia do trabalho das lavadeiras. Já nos próximos versos: “até que enfim / se desenrola / toda a corda / e o mundo gira imóvel / como um pião!”, percebemos que através da imagem da corda – que está representada pelas figuras das cerdas, (a vassoura, a escova e a roupa) podemos relacionar com o tecer da palavra do poeta, ou seja, a corda desenrolada é o tecer da palavra que explode na visão poética. É importante notar que nas três estrofes a relação desempenhada pela varredeira, menininha e lavadeira é, de certo modo, a mesma: tirar as marcas, as manchas e a sujeira. É a pluralidade de acepções defendida por Huizinga (2008) que remete ao jogo verbal; afinal, a poesia é polissêmica. Do mesmo modo, “se a linguagem é um vaivém de frases e associações verbais regidos por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras.” (PAZ, 1982, p.64). Ainda nos remetendo à corda e ao pião, temos a imagem do movimento da brincadeira infantil. Esse girar do pião nos lembra o girar do mundo, que passa a idéia de movimento cotidiano, da rotina, do trabalho. Para um pião entrar em movimento, são necessários dois momentos: o de enrolar e o de desenrolar a corda. Esses movimentos como o de enrolar, podem remeter a “esconder” o pião, já que este estará envolto na corda e, assim, será desvendado, pois nem sempre o cotidiano é revelado. O mundo gira e as tarefas são desempenhadas, como as da varredeira e da lavadeira. Cada um desempenha seu trabalho, mas não se atentam ao que “gira” ao seu redor, o que é desenrolado pelo pião.

Assim, o homem dá ritmo ao mundo e o poeta dá ritmo às palavras, para representar uma realidade única, singular, mergulhada no comum, onde as marcas únicas e profundas do maravilhoso, às vezes, são as mais sutis. Para que

desempenhe sua função poética, Quintana, através de sua personagem Lili, encontra-se imerso no seu mundo associado a um tempo vivenciado na infância, a fim de manter-se contemplativo, de tal modo que une a atividade de perceber o não visto à busca por imagens que revelem o mundo, no sentido de valorizar o que é aparentemente insignificante, guardando significações profundas. Através desse olhar, o poeta desvenda situações e as viabiliza por meio de sua linguagem particular. *Lili inventa o mundo* é muito mais do que literatura para crianças, é literatura para todas as idades, pois Quintana preserva a capacidade criadora da infância aliada ao olhar do homem do mundo, do poeta.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mario Quintana foi um poeta vanguardista, autêntico e que contribuiu fortemente para o panorama da literatura brasileira.

A primeira hipótese dessa pesquisa era verificar como a influência do surrealismo se articula com a literatura infantil a partir da obra *Lili inventa o mundo* (QUINTANA, 2005c). Contudo, no decorrer dos estudos, percebemos que o rótulo de literatura infantil e infantojuvenil se aplicava mal, pois Lili é a poesia em potência. Percebemos que *Lili inventa o mundo* e outras poesias relacionadas à personagem Lili ultrapassam os limites da literatura infantil, pois há muito sobre as reflexões acerca do fazer literário e da função da arte, e dos próprios devaneios da infância que cercam essa personagem e seu autor. Lili é o fantasma que persegue Quintana, a memória enlouquecida, o encantamento do poeta sobre as coisas do mundo. Privilegiando a memória e a imaginação, Lili extrai significados pessoais que transcendem o conteúdo óbvio e propiciam vivenciar o mundo.

A perspectiva infantil alude às impressões do tempo, por isso a importância da memória e da fantasia. Lili é como a personificação da poesia para o poeta, pois ela atravessa o tempo e as memórias, configurando um novo mundo para o poeta por meio do devaneio; o poeta elege o devaneio como sua fonte inesgotável de criação e escuta o som das palavras escritas com grande espanto. As palavras do autor revelam que para se obter a boa poesia é preciso aceitá-la, e ele a acolhe como esse mistério evidente desencadeado pela vida. Lili fornece todo material necessário à criação poética de Quintana, pois a imaginação é latente na infância; desse modo, o devaneio e a infância são verificáveis na poética quintaniana, pois ao interagirmos com a criança, com as suas produções expressivas e poéticas, observa-se esse sentimento de “maravilhar-se” com o momento prazeroso da criação e invenção, como numa brincadeira de faz de conta. A criança representa para Quintana a abertura para todas as possibilidades, ela é a encarnação da liberdade e do devir, assim como a poesia; é por isso que Lili se confunde com a própria poesia.

A construção da personagem Lili é um campo de pesquisa vasto, porque ora se encaixa no mundo dos adultos, ora no das crianças. Lili é essa projeção de imagem que guarda o segredo da infância e a astúcia do adulto. No decorrer de nossa pesquisa, esta obra se revelou muito mais complexa do que

podemos imaginar à primeira vista e, diante desse fato, vimos que não é possível considerar as obras dedicadas a Lili somente como literatura para crianças.

Encontramos em um poema de *Lili inventa o mundo* uma espécie de síntese de tudo o que descobrimos nesta e por esta personagem:

POEMA DO FIM DO ANO

Lá bem no alto do décimo segundo andar do Ano
 Mora uma louca chamada Esperança:
 E quando todas as buzinas fonfonam
 quando todos os reco-recos matracam
 quando tudo berra quando tudo grita quando tudo apita
 A louca tapa os ouvidos
 atira-se
 e - ó miraculoso vôo!
 Acorda, outra vez menina, lá embaixo, na calçada.
 O povo aproxima-se, aflito
 E o mais velhinho curva-se e pergunta:
 Como é o teu nome, menininha de olhos verdes?
 E ela então sorri a todos eles
 E lhes diz, bem devagarinho para que não esqueçam nunca:
 O meu nome é ES-PE-RAN-ÇA... (QUINTANA, 2005c, p.37)

Denominada de Louca, a Esperança no decorrer do tempo se transforma ao atirar-se. Surge aos homens a figura de uma menina que se chama Esperança. É importante notar que a figura da criança é carregada de impressões sobre a significação da palavra Esperança; ela é, de certo modo, sinônimo de futuro; assim, nada mais coerente do que ela renascer e surgir na figura de uma menina, que proclama se chamar Esperança. Percebemos que, de certa maneira, esse poema é a síntese do projeto quintaniano para a poesia. A menina que renasce de tempos em tempos também pode ser a poesia, a Lili que reinventa o mundo a cada gesto, a cada fala, a cada instante cotidiano.

Nos devaneios da infância, nas memórias da casa, do quarto na exploração de seus esconderijos, a vida real e a imaginada, o passado e o presente se confundem. Dessa maneira, vemos que a surrealidade está presente em Lili, pois a menina Esperança é a própria Lili. E, mais uma vez, é o surrealismo que chega até nós por meio de Quintana. Em *Nadja*, narrativa surrealista de André Breton, publicada em 1928, uma mulher, cujo nome possui o início da palavra esperança em russo – Nadja – representa o espírito livre, o espírito surrealista e, portanto, a própria

poesia, bem como Quintana faz com Lili. Enfim, Quintana apostava, tanto quanto os surrealistas, numa vida transformada pela e em poesia.

REFERÊNCIAS

- ALBINO, Lia Cupertino Duarte. **A literatura infantil no Brasil: origem, tendências e ensino.** Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5095>>. Acesso em: 08 ago. 2010.
- ALQUIÉ, F. **Philosophie du surrealisme.** Paris: Flammarion, 1966.
- ANDRADE, Mario. A escrava que não é Isaura. In: **Obra Imatura.** 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, Mario. **O empalhador de passarinho.** 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ARAGON. Louis. **O camponês de Paris.** Rio de Janeiro: Imago: 1996.
- ARIÈS, Philippe. **História social da Criança e da Família.** Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1981.
- ASSUMPÇÃO, Simone. A obra de Mario Quintana pode ser lida por crianças? *Nau Literária – Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas.* Porto Alegre, v. 3 n. 2, jul/dez 2007. Disponível em :<<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/5095>>. Acesso em: 8 ago. 2010.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar.** 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do devaneio.** Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Charles Baudelaire.** São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- BECKER, Paulo. **Mario Quintana: as faces do feiticeiro.** Porto Alegre: UFRGS/ EDIPUCRS, 1996.
- BENJAMIN. Walter. **Obras escolhidas II – rua de mão única.** 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRETON, A. Manifesto do Surrealismo. In: GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Surrealista: Textos Doutrinários Comentados.** São Paulo: Atlas, 1995.
- BRETON, A. **Manifestos do surrealismo.** Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- _____. BRETON, A. **Nadja.** Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.

CANTINHO, Maria João. **Modernidade e alegoria em Walter Benjamin**. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero_24/benjamin.html>. Acesso em: 26 fev. 2011.

CARPINEJAR, Fabrício. Mario Quintana um par de sapatos para a posteridade. **Revista Entre livros**. edição 12 - Abril 2006. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/entrelivros/reportagens/mario_quintana_um_par_de_sapatos_para_a_posteridade.html>. Acesso em: 17 ago. 2011.

CARVALHAL, Tânia. Itinerário de Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p.13-27.

CARVALHO, Neuza Cecilliatto. Fantasia e emancipação em três tempos. In: CECCANTINI, João Luís (Org.). **Literatura e Literatura infanto-juvenil: memória de Gramado**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2004.

CARVALHO, Vinícius Mariano de. **Fora da poesia não há salvação: Uma hermenêutica literária da poesia de Mario Quintana à luz da via negativa**. 2005. Tese (Doutorado) Philosophischen Fakultät der Universität Passau, Alemanha, 2005. Disponível em: <http://www.revistaentheos.com.br/Abril_2010/Quintana.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2011.

CESAR, Guilhermino. À deriva, com o poeta Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p.62-64.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHINEIEUX-GENDRON, J. **O surrealismo**. São Paulo: Martins fontes, 1992.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. São Paulo: Ática, 1991.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria. Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. 3.ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

COSTA, Patrícia de Fátima Abreu. **Os Contos de Fadas: de narrativas Populares a Instrumentos de intervenção**. 2003.73p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG. Disponível em: <<http://www.unincor.br/pos/cursos/MestreLetras/arquivos/dissertacoesPATR%C3%8DCIA%20DE%20F%C3%81TIMA%20ABREU%20COSTA.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

CUNHA, Fausto. Poesia e poética de Mario Quintana. In: QUINTANA, Mario. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p.49-61.

CUTY, Jeniffer Alves. Memória e contemplação no universo de Mario Quintana: deslocamentos por espaços E tempos ampliados pelo imaginário poético. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. v. 4, n. 4, Out./ Nov./Dez. 2007. Disponível em: <http://www.revista_fenix.pro.br/PDF13/DOSSIE_%20ARTIGO_12-Jeniffer_Cuty.pdf>. Acesso em: 15 mar 2011.

DANTAS, Marta. Breton, um errante sonhador. In: SANTOS, Volnei Edson dos. (Org.). **Sopros do silêncio**. Londrina: EDUEL, 2008. p.71-105.

DOMINGUES, Cristiane Lumertz Klein. **A magia da poesia**: aprendizado da leitura e da escrita. 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/magia-da-poesia-aprendizado-da-leitura-da-escrita/id/36480847.html>. Acesso em: 11 mar. 2011.

DUARTE, Carina Marques. Regendo estranhas contradanças: Quintana e a poesia como resistência. **Anuário de Literatura**, v. 14, n. 1, 2009, p.102-117. Disponível em: <http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/51661_6049.PDF>. Acesso em: 15 set. 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FRANZ, Marie-Louise Von. **O significado psicológico dos motivos de redenção nos contos de fadas**. São Paulo: Cultrix, 1980.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise N. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIUDICE, Anna Lo. **L'amour surréaliste**. Paris, 2009.

GOÉS, Lucia Pimentel. **Introdução a Literatura infantil e juvenil**. 2 ed. São Paulo: Pioneira, 1991.

HILLESHEIM, Betina. **Entre a literatura e o infantil**: uma infância. 2006.136 f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Psicologia. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp026496.pdf>>. Acesso em: 11 mar. 2011.

HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LAISENS, Carla. A narrativa poética de Mario Quintana: Pé de pilão. **Dobras da Leitura**, v. VIII, n. 51, jan. 2008. Disponível em: <<http://www.dobrasdaleitura.com/revisao/laidenspedepilao.html>>. Acesso em: 16 nov. 2010.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira. História & Histórias**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira**: histórias, autores e textos. São Paulo: Global, 1986.

LIMA, Doris Munhoz de. **O aprendiz de feiticeiro**: realidade, imaginação e magia na obra de Mario Quintana. 2008. 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/Dspace/bitstream/1884/15724/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20%20Doris%20M.%20Lima.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2010.

LUIS, Carlos M. O surrealismo e o maravilhoso. **Revista de Cultura Agulha 59**. Fortaleza, São Paulo, set./out. 2007. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag59_luis.htm>. Acesso em: 17 mar. 2010.

MACHADO, Marília Correa. **O gosto do nunca e do sempre**: um estudo sobre o tempo e o espaço em Mario Quintana. Florianópolis, 2004. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) _ Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. Disponível em:<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT01_61.pdf>. Acesso em:17 mar. 2010.

MAGALHÃES, Lúgia C.; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil**: autoritarismo e emancipação. São Paulo: Ática, 1982.

MARCHI, Diana Maria. Brincando com a palavra: reflexões sobre a recepção da literatura infantil de Quintana. **Revista Ciências e Letras**, Porto Alegre, n.39, p.72-79, jan./jun. 2006. Disponível em: <http://www1.fapa.com.br/ciências_eletras/pdf/revista39/art6.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2010.

MEIRELES, Cecília. **Olhinhos de gato**. Moderna: São Paulo, 1983.

MEYER, Augusto. O fenômeno Quintana. In: QUINTANA, Mario. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p.45-48.

MOISÉS, Massud. **A criação literária**: poesia. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. MOISÉS, Massud. **A literatura portuguesa através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 29. ed. 1994.

MOREIRA, Wilton Cardoso. Memória e vivência do agora: a lira inconformada de Mario Quintana. **Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Lingüística e Literatura**. v. 5, n.10, 2009. Disponível em: <<http://www.letramagna.com/memoriavivencia.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

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

_____. PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. PAZ, Octavio. **Os signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PESSANHA, José Américo Motta. Introdução: Bachelard: As asas da imaginação. In: BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

QUINTANA, Mario. **Caderno H**. 10. ed. Porto Alegre: Globo, 2005a.

_____. QUINTANA, Mario. **Esconderijos do tempo**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2005b.

_____. QUINTANA, Mario. **Lili inventa o mundo**. 9. ed. São Paulo: Global, 2005c.

_____. QUINTANA, Mario. **O batalhão das letras**. 7. ed. São Paulo: Globo, 2001.

_____. QUINTANA, Mario. **Pé de Pilão**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999.

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

_____. QUINTANA, Mario. **Porta giratória**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2004.

_____. QUINTANA, Mario. **Sapato florido**. São Paulo: Globo, 2005d.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

SILVA, Nilda Maria da Rocha. **A metáfora viva em Quintana**. 2009. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009. Disponível em: <<http://www.cpgss.ucg.br/ArquivosUpload/18/file/NILDA%20MARIA%20RODCHA%20SILVA.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2010.

TÁVORA, Araken. **Encontro marcado com Mario Quintana**. Rio de Janeiro, 1986.

TODOROV, Tvezan. **Introdução a literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TREVISAN, Armindo. Entre as ruas de e a estrela Aldebran. In: Quintana, Mario. **Sapato florido**. São Paulo: Globo, 2005.

_____. **Mario Quintana Desconhecido**. Porto Alegre: Brejo, 2006.

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

VERÍSSIMO, Érico. Mario Quintana, Pé de pilão... e eu. In: QUINTANA, Mario. **Pé de Pilão**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999.

WEIGERT, Beatriz. **Mario Quintana: geografia poética**. Disponível em: <http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slt62/03.pdf>. Acesso em: 27 set. 2011.

WILLER, Cláudio. Escrita automática: uma falsa questão. In: GUINSBURG, Jacó; LEINER, Sheila (Orgs.) **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.

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

_____. ZILBERMAN, Regina. **Como e porque ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ANEXOS

ANEXO A – Obras de Mário Quintana

Publicações em seqüência cronológica:

- A Rua dos Cataventos*. Porto Alegre: Globo, 1940.
- Canções*. Porto Alegre: Globo, 1946.
- Sapato Florido*. Porto Alegre: Globo, 1948.
- O Batalhão das Letras*. Porto Alegre: Globo, 1948.
- O Aprendiz de Feiticeiro*. Porto Alegre: Fronteira, 1950.
- Espelho Mágico*. Porto Alegre: Globo, 1951.
- Inéditos e Esparsos*. Alegrete: Cadernos do Extremo Sul, 1953.
- Poesias*. Porto Alegre: Globo, 1962.
- Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- Pé de Pilão*. Petrópolis: Vozes, 1968.
- Caderno H*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- Apontamentos de História Sobrenatural*. Porto Alegre: IEL, DAC, SEC, Globo, 1976.
- Quintanares*. Porto Alegre: Globo, 1976. (Edição de Poesias para a MPM Propaganda)
- A Vaca e o Hipógrifo*. Porto Alegre: Garatuja, 1977.
- Prosa & Verso*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- Chew me up Slowly*. Versão Maria da Glória Bordini e Diane Grosklaus. Porto Alegre: Globo, 1978. (Edição em inglês do Caderno H).
- Na Volta da Esquina*. Porto Alegre: Globo, RBS, 1979.
- Objetos Perdidos y otros poemas*. Versão Estela dos Santos. Buenos Aires: Calicanto, 1979. (Antologia bilíngüe)
- Esconderijos do Tempo*. Porto Alegre: L& PM, 1980.
- Nova Antologia Poética*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1981.
- Lili Invento o Mundo*. Org. Mery Weiss. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- Os Melhores Poemas de Mario Quintana*. Org. Fausto Cunha. São Paulo: Global, 1983.
- Nariz de Vidro*. Org. Mery Weiss. São Paulo: Moderna, 1984.
- Sapo Amarelo*. Org. Mery Weiss. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- Primavera Cruza o Rio*. Org. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1985.

- 80 Anos de Poesia*. Org. Tânia Franco Carvalhal. Porto Alegre/ Rio de Janeiro: Globo, 1986.
- Baú de Espantos*. Porto Alegre/ Rio de Janeiro: Globo, 1986.
- Da Preguiça como Método de Trabalho*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- Preparativos de Viagem*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- Porta Giratória*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- A Cor do Invisível*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- Antologia Poética de Mario Quintana*. Org. Waldir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
- Velório sem Defunto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- Sapato Furado*. Porto Alegre: FTD, 1994.
- Anotações Poéticas*. São Paulo: Globo, 1996.
- Antologia Poética*. Porto Alegre: L& PM, 1997.
- Água: os últimos Poemas de Mario Quintana*. Org. Elena Quintana e Eduardo San Martim. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- Mario Quintana: Poesia Completa*. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

Edições utilizadas neste estudo:

- Caderno H*. 10^a. ed. Porto Alegre: Globo, 2005.
- Esconderijos do tempo*. 3^a. ed. São Paulo: Globo, 2005.
- Lili inventa o mundo*. 9^a. ed. São Paulo: Global editora, 2005.
- O batalhão das letras*. 7^a. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- Pé de Pilão*. 5^a. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- Porta giratória*. 4^a. ed. São Paulo: Globo, 2004.
- Sapato florido*. São Paulo: Globo, 2005.