

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUO DE LETRAS
LICENCIATURA EM LETRAS – PORTUGUÊS - LITERATURA

PORTO ALEGRE, ESTRANHAMENTO E IMAGINÁRIO EM MARIO
QUINTANA

Cristine Zirbes Severo

Porto Alegre

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUO DE LETRAS
LICENCIATURA EM LETRAS – PORTUGUÊS - LITERATURA

PORTO ALEGRE, ESTRANHAMENTO E IMAGINÁRIO EM MARIO
QUINTANA

Monografia apresentada ao Instituto de Letras
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial à obtenção do título de
Licenciatura em Letras – Português e
Literatura.

Professor Orientador: Dr. Antônio Marcos
Vieira Sanseverino

Cristine Zirbes Severo

Porto Alegre, julho de 2010

Agradeço aos meus pais, pelo apoio dado em todo o período acadêmico, sem o qual este trabalho não poderia ser realizado.

Agradeço ao Jeferson, pelo amor e dedicação, e por ter sido meu amigo e amante, companheiro e confidente, nesses anos de união.

Agradeço ao meu orientador, Antonio, pelos conselhos, indicações de leitura, e, principalmente, pela interlocução e pelas conversas sobre Quintana e sobre poesia.

CANÇÃO DA JANELA ABERTA

*Passa nuvem, passa estrela,
Passa a lua na janela...*

*Sem mais cuidados na terra,
Preguei meus olhos no Céu.*

*E o meu quarto, pela noite
Imensa e triste, navega...*

*Deito-me ao fundo do barco,
Sob os silêncios do Céu.*

*Adeus, Cidade Maldita,
Que lá se vai o teu Poeta.*

*Adeus para sempre, Amigos...
Vou sepultar-me no Céu!*

“A beleza de um verso não está no que diz, mas no poder encantatório das palavras que diz: um verso é uma fórmula mágica.”

RESUMO

Na produção poética de Mario Quintana, pode-se observar uma preferência pelos temas que não remetem à realidade empírica na qual o poeta está inserido. Assim, o mundo dos sonhos, da fantasia e do imaginário são valorizados em detrimento da referência a questões do contexto social imediato. Além destes, a permanência do eu-lírico no passado e a busca deste pela memória também o afastam do real. Com isso, este trabalho tem como objetivo analisar a obra de Mario Quintana como uma tentativa de rejeição ao seu tempo, ao qual o poeta sente-se inadaptado e deslocado, pois não se reconhece mais em um mundo tecnicizado, mecanizado e com explicações científicas para todos os fenômenos. A sensação de não pertencimento gera o sentimento de estrangeiridade, tornando o poeta e a poesia seres estranhos em uma sociedade que aboliu a subjetividade e a volta à interioridade de seu dia-a-dia. A poesia adquire, assim, o papel de refúgio deste novo contexto, transportando o eu-lírico a espaços e tempos mais reconfortantes, como o mundo imaginário, a infância e o passado. A partir destas três vias, Mario Quintana nega seu presente, exilando-se em seus poemas.

Palavras-chave: modernidade; lírica moderna; afastamento do real; mundo imaginário; infância; memória.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 07 |
| 1 DA MODERNIDADE..... | 09 |
| 2 QUADROS PORTOALEGRENSES | 13 |
| 2.1 A PROVÍNCIA..... | 14 |
| 2.2 ÉPOCAS DE ARAME..... | 18 |
| 3 O FATO É UM ASPECTO SECUNDÁRIO DA REALIDADE..... | 31 |
| 3.1 A IMAGINAÇÃO É A MEMÓRIA QUE ENLOUQUECEU..... | 37 |
| 3.2 SOU UM POBRE MENINO... ACREDITAI..... | 42 |
| 3.3 O PASSADO ESTÁ SEMPRE PRESENTE..... | 48 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 54 |
| REFERÊNCIAS..... | 56 |

INTRODUÇÃO

Ao lermos a poesia de Mario Quintana, sempre conseguimos desligar-nos das preocupações diárias. É um momento de embarcar, junto com ele, para fora da realidade, lembrando os tempos passados, a infância, visitando locais imaginários, observando um objeto residual transformar-se em poesia, refletindo acerca de questões mais profundas e densas do que realmente aparentavam, mascaradas pela sua linguagem cotidiana. É como parar o tempo, estar alheio aos ponteiros do relógio, viver no eterno. “Porque o tempo é uma invenção da morte: / não o conhece a vida – a verdadeira – / em que basta um momento de poesia / para nos dar a eternidade inteira”, como ele próprio afirma, dando a chave de sua poesia e do efeito poético que ela provoca no leitor.

A partir desta sensação que a poesia de Quintana provoca, este trabalho analisa sua obra sob este ângulo: o mergulho num espaço e tempo que se afastam da realidade imediata e uma possível razão para isso. Verifica-se, desde o início da leitura dos poemas, uma certa resistência por parte do poeta à vida convencional, subjugada pelo tempo cronológico e pelo espaço urbano desumanizado. Para desvendar o que o incomodava, foi traçado um roteiro do início da modernização e urbanização nas grandes cidades, com ênfase em Porto Alegre, local com o qual ele identificava-se. Para isso, foram consultados os estudos de dois historiadores: Charles Monteiro e Sandra Pesavento.

No capítulo um, Da modernidade, há uma breve introdução ao surgimento da modernidade e da urbanização nas grandes cidades, bem como do impacto que isto causou nas pessoas. Em seguida, no capítulo dois, Quadros Portoalegrenses, há uma descrição de como estas transformações ocorreram em Porto Alegre e de que forma a

cidade adquiriu um novo mito e uma nova identidade após as mudanças do final do século XIX e início do século XX.

No capítulo três, O fato é um aspecto secundário da realidade, foi selecionado o *corpus* de poemas a serem analisados, sob a luz de Hugo Friedrich e Theodor Adorno como fontes teóricas sobre poesia. Partindo destes teóricos, é possível verificar, na obra de Quintana, uma negação ao seu tempo e ao seu contexto social, seguindo, assim, a trajetória da lírica moderna, dos (pré-)românticos até o século XX adentro. Na análise dos poemas, foram destacadas três formas que Quintana encontrou para opôr-se ao real concreto: o exílio em um *locus* imaginário, a volta à infância e o apego ao passado.

Devido ao critério de seleção, imprescindível a todo trabalho acadêmico, outras características da lírica quintaneana poderiam inserir-se nestas três formas, uma delas, o humor e a ironia, pois fazer graça e jocosidade também é uma maneira de negar aquilo que o desconforta. Ou, ainda, a preferência pelas coisas simples, pelos detalhes, pelas miudezas que o olhar microscópico do poeta enche de encanto e lirismo, surpreendendo o leitor desprevenido, quando a moda era cantar as grandes construções, as máquinas, as multidões das metrópoles, que ocupavam o primeiro plano desde as conversas de bar até as crônicas de jornais e publicações literárias. Mas Quintana é, como todo grande poeta, inesgotável. Sua obra sempre estará inacabada, pois de cada lado que olharmos para ela, a todo momento descobriremos algo novo e inusitado.

1. DA MODERNIDADE

O século XIX deixou à posteridade inúmeros marcos na história ocidental, tanto em questões sociais, como econômicas e políticas. No entanto, eles são frutos de um fenômeno que transformou as sociedades de todos os locais: o advento da modernidade e da urbanização. O surgimento da cidade moderna já é uma emergência, na Europa, desde o século XVIII, entretanto, apenas no século seguinte isso seria concretizado.

Com o desenvolvimento e a complexidade que o capitalismo adquiriu após a industrialização dos serviços e, aliado a isso, as idéias iluministas, a urgência por uma nova sociedade era inevitável. No século XVIII, as cidades passaram a apresentar um crescimento populacional significativo, devido às novas formas de trabalho que a Revolução Industrial trouxe. O espaço geográfico que define a cidade não acompanha esse crescimento, ou seja, conjuga-se um centro já com características urbanas – como a heterogeneidade de seus tipos, a diversidade das funções, aglomerações, tumultos, classes sociais distintas que cruzam nas ruas – em um espaço que não suportava estas transformações. A partir da segunda metade deste século, um novo sentimento em relação à vida urbana forma-se e a emergência da modernidade passa a ser expressa tanto na prática quanto nos discursos, os quais reivindicavam uma “cidade ideal”.

Sandra Pesavento, em seu livro *O imaginário da cidade*, ao referir-se a Paris, expressa bem este novo sentimento e a difusão de uma nova forma de pensar e viver na cidade. Conforme a autora, no final do século XVIII, alguns intelectuais da época demonstram como as novas concepções e novos ideais sobre a cidade transformam a forma como esta é representada, sentida, entendida e vivida por seus habitantes. Há uma aura de modernidade pretendida nas idéias em voga, o que iria tornar-se realidade apenas com Haussmann, no século seguinte.

No momento, pois, em que as condições concretas de existência se modificavam sob o impacto do desenvolvimento capitalista e que certas grandes cidades assumiam as dimensões e a aparência aproximada que têm hoje, com alterações profundas e significativas na cotidianidade da vida de seus habitantes, *eclode uma nova postura diante do fenômeno urbano*¹.

Estas novas ideias, as quais levariam as cidades ao patamar de metrópole e *locus* por excelência da vida moderna, pretendiam a solução para problemas essenciais, entre eles, a reforma das vias públicas, a sujeira sob a qual viviam os cidadãos das cidades – sujeira que causava odores horríveis nas casas e nas ruas, doenças, mal estar, etc. –, melhores condições aos moradores que viviam em locais úmidos e fechados, a abertura de ruas para a melhor circulação do ar e mobilização de pessoas, higienização dos locais públicos, etc. Estas ideias e solicitações baseavam-se na imagem de uma “cidade aberta”, pela qual fosse possível evitar aglomerações nas ruas, circular o ar, iluminação solar adequada, melhor controle da limpeza, etc., em contraposição à “cidade fechada”, que era a realidade imediata das cidades até então. As ruas eram estreitas e pequenas, causando o acúmulo de pessoas e carroças que ali passavam, muitos prédios e casas em um espaço estreito, onde os raios solares e o ar não conseguiam adentrar, tornando-os locais úmidos e fétidos, os dejetos eram despejados nas ruas, o que dificultava ainda mais a passagem e aumentava o odor ruim, formavam o centro urbano das cidades.

Estas condições de habitação e uso do espaço público, bem como o aumento da população citadina, a industrialização com a mão de obra operária, o avanço do capitalismo, os ideais iluministas fizeram com que as cidades adquirissem novas demandas, uma vez que não sustentava mais a nova lógica econômica. O que desejavam alguns urbanistas e intelectuais da época era uma nova concepção de viver a e na cidade, baseados na diversificação, mobilização, circulação – características associadas

¹ PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade*. p. 48. Grifo meu.

à modernidade nascente –, ou seja, a cidade aberta, “com largas avenidas, ruas bem traçadas, limpas e iluminadas”².

Fruto da burguesia em ascensão, as cidades passam a ser vistas como um local privilegiado com o início da urbanização, no fim do século XVIII e durante o XIX. Estas tornam-se espaço onde a vida acontece de forma civilizada e racional, onde a cultura e a modernidade realizam-se plenamente. O habitante deste novo espaço passa a caracterizar-se em contraposição ao habitante do campo e do meio rural, considerando-se um sujeito urbano, cidadão, que vive e experiencia a modernidade.

Entretanto, conforme a cidade urbaniza-se, uma nova representação é percebida, geradora de sentimentos contraditórios, pois, ao mesmo tempo que há a cidade civilizada e moderna, há a associação da cidade com o pecado, com o vício, com a selvageria e a barbárie. Sentimentos opostos que definem o ambiente moderno. Estas ambivalências são reveladas e causam um sentimento duplo, de atração e repúdio pela cidade, postura que caracteriza a modernidade. Enquanto alguns possuem luxo, mansões, passeiam pelas avenidas abertas e apreciam as vitrines, outros vivem em meio aos escombros do que restou das obras, em condições precárias, entre o lixo e os dejetos do resto da população. Pesavento apresenta de forma sucinta o sentimento em relação à cidade: “virtude e vício, mas, sobretudo, teatro da vida humana, essa cidade passa a interessar não mais como espaço, mas por ser o terreno essencial da existência moderna, como o lugar onde ‘as coisas acontecem’”³.

Esta atitude de combate e de, ao mesmo tempo, celebração da modernidade, encontra respaldo em outro debate muito presente nesta época: os confrontos entre preservar os monumentos, a história e as referências da cidade, ou seja, sua tradição, ou destruir para reconstruir uma nova história através do progresso. Segundo Pesavento,

² PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade*. p. 43

³ PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade*. p. 100

muitos intelectuais franceses, ou, mais especificamente, parisienses, em seus escritos, revelavam um sentimento dúbio em relação a esta questão, o que nos faz voltar às contradições apontadas acima, que faziam parte da vida do cidadão. Este divide-se entre a preservação da memória coletiva e individual e a celebração da multidão, da diversidade, bem como das reformas, as quais elevam seu espaço, antes arcaico, a um novo patamar no cenário ocidental.

Walter Benjamin afirma que Paris foi a capital do século XIX⁴, e isto deve-se, principalmente, pela sua urbanização e modernização, iniciada no começo daquele século, mas concretizada com fôlego a partir de Haussmann, em 1853, ano em que este assume a prefeitura de Paris. Esta cidade tornou-se a metonímia da modernidade, símbolo de civilidade, luxos, virtudes, mas também do vício e do pecado, enfim, um microcosmo cujo modelo era almejado pelas demais populações. Conforme Pesavento, este “mito de Paris” não se deve apenas às obras empreendidas por Haussmann, ou pela atmosfera de modernização que a englobava, mas também às representações que eram feitas da cidade pelos intelectuais e escritores, tais como Balzac, Zola, Victor Hugo, Baudelaire, etc. Estes continham em suas obras todas as sensibilidades referentes à Paris, as contradições, a celebração, a denúncia e o repúdio, a aura moderna que ela emitia, seu movimento, sua multidão, enfim, a cidade aberta tão desejada e tornada realidade, e isto criou um imaginário que atravessou fronteiras, chegando até as cidades em formação da América Latina. É a partir deste modelo europeu que Porto Alegre inicia seu processo de urbanização.

⁴ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*.

2. QUADROS PORTOALEGRENSES

Oh! Não há nada como um pé depois do outro...⁵

Ao pensarmos no poeta Mario Quintana, difícil seria não lembrar de seus passeios pelas ruazinhas de Porto Alegre, a observar a cidade e seus pequenos atrativos, o cotidiano que vive em cada esquina, os pedestres apressados em tarefas diárias, o cair da noite sobre um mundo que, cantado nos versos do poeta, torna-se mágico ao lançar à cidade um olhar lírico, enfim, seu simples vagar, “um pé depois do outro”, como ele afirma em “Passeio”, de *Sapato Florido*. Esta postura contemplativa frente ao mundo e à realidade remete ao *flâneur*, que tem na cidade, ao mesmo tempo “ora paisagem, ora ninho acolhedor”⁶.

O *flâneur* é aquele que, surgido com a modernidade, ao mesmo tempo insere-se nela e lhe é alheio. Em seus devaneios e divagações pelos caminhos da cidade, busca o detalhe, o sórdido, o cotidiano e, mesmo na multidão, é solitário. Em contraposição ao burguês burocrata, que dedica o tempo a produzir e circular capital, este ambulante investiga aquilo que acabou escondendo-se com a urbanização. No caso de Quintana, nuvens, lua, formigas, estrelas, pássaros, ruazinhas, e até o silêncio.

No entanto, ao percorrer a cidade tanto com os pés quanto com o olhar, o poeta não encontra apenas miudezas simpáticas e cenas diárias de um espaço que o encanta. É possível ver as transformações sofridas pela cidade que aos poucos está perdendo seu caráter provinciano e adquirindo novas arquiteturas, novos locais de sociabilização, novas avenidas, novos símbolos, etc. A lógica do progresso invade Porto Alegre, que se moderniza aos moldes das grandes cidade, como Paris, Londres, Rio de Janeiro e São

⁵ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 181

⁶ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. p. 39

Paulo. Surge uma pluralidade de espaços que cria paradoxos instaurados em um mesmo local. Assim, enquanto as avenidas Borges de Medeiros e Julio de Castilhos são construídas mais como monumentos capazes de recriar imaginários urbanos e menos voltadas para sua função operacional, famílias e comunidades nos arrabaldes longe do centro permanecem sem luz elétrica e rede de esgotos. Este contexto é muito caro para Quintana e estende-se ao longo de grande parte de sua poesia. Ele vive em meio à inserção da modernidade em uma cidade e a um estado arraigados a valores provincianos e tradicionais. Como veremos ao longo deste trabalho, sua reação às inovações não pode igualar-se aos modernistas de 22, cuja exaltação e deslumbramento com o novo mundo assimila-o de imediato.

2.1 A província

Cidadezinha cheia de graça...
Tão pequenina que até causa dó!
Com seus burricos a pastar na praça...
Sua igreja de uma torre só...⁷

A “cidadezinha” expressa na poesia de Quintana e que está presente em grande parte de sua lírica como um mundo fora do mundo, um *locus* imaginado, mas nem por isso menos verdadeiro, é cantada de maneira nostálgica, expressando os sentimentos do eu-lírico em relação ao seu próprio tempo. Esta busca por um espaço onde a graça e a simplicidade permanecem intactas revela um certo descontentamento e um desequilíbrio entre o ser e o mundo real e presente, o que leva a voz lírica a exilar-se em um local mais acolhedor.

Quintana cresce e vive em meio ao turbilhão de modernidades que são “jogadas” e impostas às cidades como única forma de atingir o progresso. A mudança é tão rápida

⁷ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 107

que muitos não têm tempo de assimilá-la. Porto Alegre, por quase todo o século XIX, possuía características que iam de encontro às propostas das grandes capitais para o ideal de cidade, como Paris. A região onde hoje corresponde à área central, principalmente à beira do rio e onde atualmente encontramos o Mercado Público, a Praça da Alfândega, a Prefeitura, era povoada por comerciantes populares que instalavam-se nos Largos⁸ ali presentes. Havia o Largo da Quitanda (atual Praça da Alfândega), local destinado principalmente ao comércio praticado pelas quitandeiras; o Largo dos Ferreiros (entre a atual Rua Uruguai e Marechal Floriano Peixoto), onde estabeleceram-se oficinas que atendiam aos comerciantes e às embarcações (posteriormente passa a chamar-se Largo do Paraíso, devido às casas de prostituição e tabernas ali instaladas e onde, por volta de 1870, constrói-se o Mercado Público); o Largo do Pelourinho (em frente a Igreja das Dores), local de açoitamento dos escravos e de festas religiosas; e o Largo do Arsenal (atual Praça Brigadeiro Sampaio e Rua Gen. Salustiano), que inicialmente serviu para depósito de armas, munições, e rendas da Coroa.

Às margens da região central, onde estavam os Largos, a Igreja da Matriz, a sede do governo, e as residências de populares e de comerciantes afortunados, estavam os arraiais, separados por fortificações⁹ que protegiam a parcela urbana da cidade. Estes arraiais eram extensões rurais para onde a cidade expandia-se. Nestes locais havia principalmente chácaras de produção agrícola. Com o passar do tempo, a partir das últimas décadas do século XIX, os arraiais tornam-se, também, locais para recreação com os hipódromos e, principalmente na zona sul, casas de veraneio da elite.

⁸ Os Largos eram locais de reuniões e sociabilização públicas, bem como ambientes propícios ao desenvolvimento do comércio de produtos produzidos nos arraiais da cidade ou no interior do estado (leite, hortifruti-granjeiros, lenha, carnes, etc.) e de festas religiosas populares. De acordo com Charles Monteiro, os Largos constituíam “espaços polissêmicos que reforçavam os laços comunitários, onde o trabalho, as festas e a religiosidade popular se revezavam constituindo uma riqueza de significados e vicências” MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade – A construção social do espaço urbano* p. 26

⁹ As fortificações eram muralhas que permaneceram até 1845, quando são demolidas. No entanto, permaneceram as fronteiras simbólicas que separavam a cidade alta da cidade baixa, assim denominadas devido às pessoas que viviam em cada região.

No século em que se formavam as grandes metrópoles na Europa e em alguns locais da América (Rio de Janeiro, Buenos Aires, Nova York), Porto Alegre ainda mantinha-se num arcaico sistema colonial de vida. Ruas insalubres, estreitas, com córregos a atravessá-las em vários pontos, dejetos sendo jogados, o que as tornavam sujas e fétidas, várias áreas ao redor do centro – e inclusive algumas ruas da própria região central – ainda estavam cobertas por mato, que se estendia pelos arrabaldes, a iluminação à querosene, o transporte feito de carretas, a construção irregular de moradias, como grandes residências ao lado de cortiços, porões, estalagens que serviam à população pobre: “O rural penetrava cidade adentro, com carretas de boi a percorrerem as ruas e frades de pau (ou pedra) em frente aos prédios para os viajantes amarrarem seus cavalos”¹⁰. A imagem é típica de uma sociedade provinciana, entretanto com uma população que aumenta rapidamente e passa a exigir reformas que atendam às necessidades de um centro urbano nascente.

Com a chegada dos imigrantes alemães, em 1824, foi necessário construir uma estrada que ligasse Porto Alegre às zonas coloniais dos imigrantes, surgindo assim o Caminho Novo, atual Voluntários da Pátria. Esta foi uma das primeiras obras a ser realizada sob uma mentalidade já urbana, pois pensava no transporte de pessoas e de mercadorias das regiões de imigração até o porto da capital, onde eram vendidos. Os imigrantes, através da pequena produção rural, movimentaram a economia e o comércio de Porto Alegre e do interior do Estado, pois vendiam seus produtos tanto para a demanda local quanto para fora do Rio Grande do Sul.

A população de Porto Alegre crescia rapidamente¹¹ e a cidade extravasou as muralhas que separavam a área urbana da área rural. Os arrabaldes passaram a ser povoados, como os do Menino Deus, São Manoel, Partenon, Navegantes, entre outros.

¹⁰ PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade*. p. 253

¹¹ De acordo com Pesavento, em 1848, a cidade tinha 16.900 habitantes, em 1858, havia 18.465, em 1872 havia 43.998, em 1890 havia 52.421 habitantes.

A partir da segunda metade do século XIX, os intelectuais conectados com o que acontecia no resto do mundo, bem como as elites dirigentes, sentem que a cidade-aldeia precisa reformular-se para organizar a vida urbana nascente. Entretanto, a inserção da modernidade, em Porto Alegre, encontrava um obstáculo originário de seu passado: a forte identificação com o campo.

O Rio Grande do Sul fundou-se sob valores calcados na guerra e no mundo rural, fato que ressignificou as referências identitárias de seus habitantes, levando-os a associar elementos de positividade às atividades, aos hábitos e à cultura da vida no campo. Ao longo da história do Rio Grande do Sul, as guerras contra os castelhanos, combatidas por fazendeiros-soldados, ou mesmo as guerras contra o governo brasileiro, como a Revolução Farroupilha, geraram um imaginário no qual valores das batalhas eram prestigiados, tais como honra, lealdade, valentia, justiça, coragem, etc. e, juntamente com a vida rural – tanto estancieiros como as cidades interioranas – formaram a identidade do Rio Grande do Sul. Assim, quando em 1868 surge o Partenon Literário, um de seus objetivos é resgatar e difundir, através de representações literárias, o passado local, dando o primeiro passo para o nascimento de um mito de origem, baseado na vida campeira. Referindo-se à obra de Apolinário Porto Alegre, Pesavento ressalta algumas de suas características:

a superioridade da vida rural sobre a urbana, as especificidades dos costumes, tradições e socialidades da vida campeira, a rememoração, em termos de epopéia, dos ‘feitos gloriosos’ da Revolução de 35, ainda tão próxima no tempo, e o delineamento do personagem-símbolo do gaúcho, como síntese dos valores da positividade da região¹².

Desta forma a literatura servia de difusora da formação de uma identidade regional que mantinha laços com o mundo rural, e não com a vida urbana e moderna das cidades. “Estamos diante da articulação de um núcleo simbólico de formulação

¹² PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade*. p. 258-259

identitária para o Rio Grande que passa antes pelo campo, opondo-se à cidade. (...) A identidade desejada não é, pois, a da cidade colonial, mas a do pampa”¹³.

Devido a isso, os interessados em fazer da “cidadezinha” uma metrópole precisariam inserir no imaginário coletivo uma nova possibilidade identitária ao povo gaúcho, ligada à noção de progresso. Não mais o mito da origem, mas o mito do progresso, que passa os valores de positividade para a cidade moderna, a metrópole, a vida de estilo burguês e suas socialidades. Isto será possível apenas a partir da República e por uma nova geração de dirigentes inspirados no positivismo.

2.2 Épocas de arame

O progresso é a insidiosa substituição da harmonia pela cacofonia¹⁴.

Embora a partir da segunda metade do século XIX a cidade passe a sofrer algumas modificações devido a exigências imediatas, tais como o recolhimento do lixo nos Largos e a sua urbanização (calçamento e ajardinamento), o início do saneamento, linhas férreas que ligavam Porto Alegre a São Leopoldo e Novo Hamburgo, bondes de tração animal que ligavam o centro aos arraiais, calçamento de ruas, a construção e melhoria de espaços de sociabilidade, como o Teatro São Pedro, o mercado público e clubes, serviços públicos como a construção do Gasômetro e serviços telefônicos, nenhuma modificação foi tão sentida pela população como a que se inicia no começo do século XX e vem configurando-se desde a Proclamação da República. Porto Alegre passa de uma “cidadezinha cheia de graça”, “pequenina”, a um centro urbano e cosmopolita.

¹³ PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade*. p. 261

¹⁴ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 236

Por volta de 1900, a parte central da cidade, antes separada pelas fortificações, está urbanizada e segue expandindo-se em direção aos arraiais, principalmente em direção aos Campos da Redenção (atual bairro Bom Fim), o Areal da Baronesa (atual bairro Cidade Baixa), a Floresta e os Navegantes¹⁵. Nesta época já havia algumas vitrines iluminadas com luz elétrica e é quando surgem as primeiras faculdades no Rio Grande do Sul (Escola de Engenharia, Faculdade de Medicina e de Direito). Os bondes elétricos, a partir de 1908, desfilam junto aos automóveis e, devido a estes novos meios de transporte, muitas ruas e becos precisam ser pavimentados e calçados. Serviços públicos como água, recolhimento de lixo, luz elétrica e saneamento são melhorados no centro e distribuídos aos arraiais que estavam urbanizando-se com a expansão da cidade em direção ao leste. Grandes construções iniciam-se no início do século XX, como a abertura de algumas avenidas e o calçamento de outras, o início da urbanização do Campo da Redenção (1901), o prédio da Intendência (1908), Palácio Piratini (1909), Prédio dos Correios e Telégrafos (1910), Biblioteca Pública (1912), Delegacia Fiscal (atual Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 1913), aterramento do Rio Guaíba e início da construção do cais do Porto (1913). Inúmeros prédios particulares, tanto para moradia como para o comércio, passam a ser erguidos seguindo os novos padrões de urbanização e estética – o que gera uma especulação imobiliária e altos lucros para este setor com o surto de construções baseadas em critérios arquitetônicos modernos–, entre eles a Confeitaria Rocco (1912), a Cervejaria Bopp (1911) e o prédio da Previdência do Sul (1913) e inúmeras casas para residência.

Além da arquitetura, os espaços de sociabilização da cidade passam por diversas remodelações, principalmente os Largos que se transformam em belas praças para recreação e para o *footing*. O Largo do Paraíso torna-se a Praça XV de Novembro e Montevideú, o Largo do Arsenal, a Praça da Harmonia, o Largo da Quitanda, a Praça da

¹⁵ MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade – A construção social do espaço urbano*.

Alfândega, além da construção de novas praças a partir do ajardinamento, arborização e iluminação de grandes áreas centrais. A elite da cidade abandonou os antigos saraus e recepções para manter relações sociais nos cafés, confeitarias, nos cinemas, nas livrarias, etc. Multiplicam-se os transeuntes que dividem espaço com os automóveis e bondes, dando origem às multidões, cuja presença no centro urbanizado de Porto Alegre ressignifica a “cidadezinha” provinciana do século passado.

Para Monteiro:

a crescente complexidade da organização dos grupos sociais no espaço urbano decorrente das transformações das estruturas política, social e econômica da sociedade brasileira (...), da abolição da escravidão, da instalação da ordem republicana, do crescimento das camadas médias urbanas (ligadas à expansão da burocracia estatal) e da imigração maciça de trabalhadores livres que deveriam atender a demanda de braços na agricultura e na indústria nascente. Tais eram os novos elementos na equação urbana, por causa do dinamismo que imprimiram às relações sociais e à economia de Porto Alegre tornariam necessário realizar um reordenamento do espaço urbano¹⁶.

Entretanto, os principais monumentos e marcos da modernização da cidade estreiam na década de 20, quando esta sofre uma transformação brusca em seu aspecto tanto arquitetônico quanto simbólico. É nesta mesma época que Mario Quintana chega em Porto Alegre, mais especificamente em 1919, e quando começa a escrever seus primeiros poemas. Na década de 20, as principais avenidas da capital são construídas: a Borges de Medeiros e a Julio de Castilhos. Para isso, foi necessária a desocupação de várias casas que estavam instaladas nos locais destinados às avenidas, o aterramento da terra e o início das obras. O novo cenário retrata um mundo em obras, máquinas, operários, barulhos, ruídos... A cidade torna-se cacofônica.

Em contraposição a esses ruídos e a essa cacofonia, afirmada pelo poeta em “Barulho & Progresso”, do *Caderno H*, Quintana exerce em sua obra lírica uma espécie de culto ao silêncio, ou ao ruído que lembra quase um sussurrar. Em alguns epigramas, como em “O mundo do sonho é silencioso como o mundo submarino. Por isso é que faz

¹⁶ MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade – A construção social do espaço urbano*. p. 33-34

bem sonhar”¹⁷, também do *Caderno H*, no qual o silêncio aparece como traço característico fundamental de um mundo com o qual o poeta identifica-se, como também nos poemas e nos poemas em prosa, dos quais um trecho de “O mundo de Deus”, do *Caderno H*, é exemplar e dispensa análise mais aprofundada – “Porque, se Deus é paz e paz é silêncio, afinal, deve Ele estar mesmo muito mais na lua do que nas metrópoles terrenas”¹⁸ –, esta predileção por uma atmosfera em que a melodia deve ser harmônica e suave é marcante. Versos como “Dorme ruazinha... É tudo escuro.../E os meus passos, quem é que pode ouvi-los?/Dorme o teu sono sossegado e puro,/Com teus lampiões, com teus jardins tranquilos...”¹⁹, de *A rua dos cataventos*, criam um ambiente cujo som é tão ameno, tão sussurrado, tão silencioso, que deixa o leitor em estado de suspensão, efeito poético distinto daquele alcançado pelos poetas do futurismo, por exemplo, que elogiam a máquina, a agitação e o ruído modernos. Entretanto não é possível viver eternamente em um mundo interior, de sonho, por mais que se rejeite o mundo real e concreto.

As novas avenidas construídas na década de 20 seguem o modelo proposto por Haussmann quando da urbanização de Paris: seu formato largo e traçado reto, contrastando com os becos e ruas oblíquas e tortuosas que eram unanimidade em Porto Alegre até então; o calçamento projetado para aguentar o tráfego de automóveis e caminhões; o sistema de iluminação mais moderno da época; a arborização e embelezamento das avenidas com seus canteiros. Monteiro afirma que a construção destas avenidas deu-se “segundos conceitos modernos de urbanismo” e “fora concebida também como espetáculo e monumento da modernidade almejada”²⁰. Estes “monumentos” erguidos expressavam “em nível do imaginário coletivo o novo patamar

¹⁷ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 236

¹⁸ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 237

¹⁹ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 86

²⁰ MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade – A construção social do espaço urbano*. p. 100

de desenvolvimento e refinamento que atingira a sociedade porto-alegrense ou, pelo menos, alguns representantes dela²¹.

Nos poemas de Mario Quintana, o cenário urbano erguido no início do século XX leva-o a sentimentos nostálgicos, muitas vezes. Em *A Rua dos Cataventos*, o soneto IX pode ser lido como um lamento à perda da simplicidade e da graça que antes possuía um espaço muito íntimo do eu-lírico:

É a mesma ruazinha sossegada,
Com as velhas rondas e as canções de outrora...
E os meus lindos pregões da madrugada
Passam cantando ruazinha em fora!

Mas parece que a luz está cansada...
E, não sei como, tudo tem, agora,
Essa tonalidade amarelada
Dos cartazes que o tempo descolora...

Sim, desses cartazes ante os quais
Nós às vezes paramos, indecisos...
Mas para que?... Se não adiantam mais!...

Pobres cartazes por aí afora
Que inda anunciam: – ALEGRIA – RISOS
Depois do Circo já ter ido embora!...²²

Aquela ruazinha que o leva a outro mundo e, possivelmente, a outro tempo, por evocar lembranças queridas, talvez, ou por simplesmente encantar o olhar do poeta, descoloriu-se, ou melhor, ficou com aquele tom amarelado, que remete ao envelhecimento, à passagem do tempo. Ao associar a antiga rua com a imagem do circo, ele relaciona aquela com um local de felicidade, de magia, de ludicidade. No entanto, com tantas transformações a que submeteram esta ruazinha ao longo do tempo, ela perdeu estas qualidades, tornando-se apenas mais uma entre tantas outras paisagens amareladas, ou seja, sem brilho, fosca.

Quintana também evoca, em grande parte de sua obra poética, elementos da natureza, como as estrelas, a lua, o rio, o mar, alguns animais, entre outros. No soneto

²¹ Idem

²² QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 93

XXXIV de *A Rua dos Cataventos*, ele lamenta pelas estrelas que não tem mais acesso aos grandes centros urbanos:

Lá onde a luz do último lampião
Uns tristes charcos alumia embalde,
Moram, numa infinita solidão,
As estrelinhas quietas do arrabalde...

Na cidade, quem é que atenta nelas,
Na sua história anônima, escondida?
São menininhas pobres às janelas,
Olhando inutilmente para a vida...²³

Elementos tão caros aos poetas de todos os tempos, as estrelas estão solitárias, anônimas e escondidas, sem ninguém que lhes cante a beleza ou aprecie sua luminosidade, já que esta função não é mais necessária aos habitantes das metrópoles com o advento da luz elétrica. Pelo contrário, a construção das avenidas e a urbanização de maneira geral são a concretização de um novo imaginário urbano que é pensado desde o fim do século XIX, no qual não sobra espaço para as simplicidades da vida bucólica. A futura metrópole vai, assim, ao encontro da própria definição que Quintana faz, no *Caderno H*, da “Cidade grande: dias sem pássaros, noites sem estrelas”²⁴.

Quintana lamenta a perda de espaço e do contato direto com a natureza. O ritmo da cidade independe do ciclo natural, fazendo com que sol, chuva, dia e noite sejam indistintos, ou que as estrelas tornem-se agora invisíveis. Isto o leva à nostalgia de um outro mundo em que a natureza ainda está presente e define a vida das pessoas, como ocorre em outro gaúcho, Simões Lopes Neto, em seu conto “Trezentas Onças”, no qual os seres da natureza, as estrelas, o cusco, o zaino e o grilo, impedem o personagem de cometer suicídio: “Patrício! não me avexo duma heresia; mas era Deus que estava no luzimento daquelas estrelas, era Ele que mandava aqueles bichos brutos arredarem de mim a má tenção...”²⁵.

²³ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 120

²⁴ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 239

²⁵ NETO, Simões Lopes. Trezentas Onças. In: *Obra completa*. Porto Alegre: Sulina, 2003. p. 311

As praças, os ajardinamentos, os prédios arquitetônicos que pretendem denotar riqueza e ostentação, bem como as novas avenidas, expressam os ideais burgueses que chegam da Europa e instalam-se nas grandes cidades do Brasil. Todas estas reformas e modernidades chegadas em Porto Alegre são exigências da nova elite que está formando-se. Com o crescimento em grande escala do comércio e das indústrias, a burguesia local passa a pressionar a Prefeitura a fim de que esta realize a urbanização e modernização da capital. Cria-se uma nova maneira de pensar e viver a cidade, eliminando e destruindo todas as marcas e referências que ainda faziam lembrar um passado provinciano. O objetivo da burguesia e da Prefeitura é transformar o centro em um núcleo industrial e comercial, afastando deste espaço a camada popular que ali residia.

Para isso, Otávio Rocha, Intendente de Porto Alegre de 1924-1928, realiza uma espécie de Reforma Fiscal. Esta reforma reflete a ideologia da época: aumenta consideravelmente os impostos de tabernas, hospedarias, estalagens, cortiços e moradias localizadas no perímetro central, o que leva os pobres da cidade e seus locais de sociabilização e diversão aos arraiais, onde o imposto para estes tipos de estabelecimentos havia subido muito pouco. Além disso, o imposto de prédios com mais de quatro andares era mais barato do que prédios que possuíam menos andares, terrenos baldios também passaram a ser visados e tiveram um acréscimo na Reforma Fiscal. As moradias e estabelecimentos localizados nos arraiais possuíam impostos mais baratos do que as localizadas no centro e as recreações populares, como a quadra pública, os bailes populares, os clubes e cafés cantantes receberam taxas elevadas. Torna-se claro que o objetivo desta Reforma Fiscal, além de arrecadar dinheiro para financiar as obras das avenidas e outras urbanizações, tinha um claro caráter político de

remodelação do espaço urbano e de sua ocupação, privilegiando uma classe em detrimento de outra.

A camada popular, que antes residia no centro, muda-se para os arraiais, a cidade é “limpa” das tabernas e hospedagens bem como dos cortiços que ainda mantinham resquícios da antiga província, novos prédios são construídos, o que privilegiava a classe imobiliária e redefinia a maneira como a cidade deveria reconstruir sua arquitetura. Os comércios e as indústrias puderam ocupar a área central, pois sobre este tipo de estabelecimento a taxação teve um acréscimo irrisório, enquanto os divertimentos acabam abandonando esta região, o que define a lógica do trabalho instaurada pela burguesia. Para Pesavento, o “surto de construções de ‘estilo’, (...) tinham a sua contrapartida na eliminação dos pontos de referência típicos do atraso da cidade colonial: becos, cortiços, tavernas, prostíbulos, habitações em porões de velhos sobrados”²⁶. Dessa forma dá-se a “expulsão” dos pobres do centro e a ocupação deste pela burguesia, com o objetivo de transformá-lo em um núcleo comercial, industrial, financeiro e administrativo.

A construção de novas praças também simbolizava, no centro da cidade, o ideal de civilização e modernização almejados para Porto Alegre pelas elites dirigentes. A tradicional Praça XV de Novembro, uma das mais antigas de Porto Alegre, foi destruída e reformulada sob padrões modernos de urbanização, objetivando eliminar deste local os considerados vadios, vagabundos e batedores de carteira que se instalavam ali. Dessa forma, “o embelezamento da capital, tal como era apresentado, ultrapassava, contudo, o foco da estética e imbricava-se com princípios morais e higiênicos”.²⁷ Para esta revalorização dos espaços de sociabilidade públicas, centenas de árvores antigas foram derrubadas para a construção de novas arborizações e ajardinamentos que estivessem

²⁶ PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade*. p. 277

²⁷ PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade*. p. 275

em harmonia com o clima de progresso que instaurava-se com as novas avenidas e calçamentos. Canteiros, espelhos d'água, bancos, passeios, são alguns dos elementos presentes nas novas praças. Para isso, a Praça Marechal Deodoro teve suas árvores centenárias atacadas e em seu lugar os novos símbolos do embelezamento moderno. A Praça da Alfândega, antigo Largo da Quitanda, também recebia sua parcela de progresso, com bancos, passeios, canteiros, flores, árvores, etc., da mesma forma que se inicia o aterramento e ajardinamento do Campo da Redenção e a construção da Praça Independência (atual Praça Argentina). Junto às praças, grandes avenidas cortam o centro e, nestas, encontram-se as lojas com suas vitrines iluminadas. Estas encantam a visão dos pedestres devido à luminosidade, por instigar o consumo, por revelar a moda, as últimas tendências. Pesavento sintetiza o processo de urbanização do início do século XX ao dizer que “a República havia trazido para Porto Alegre, com suas idéias positivistas, a meta da modernidade urbana e da organização disciplinada do espaço, de acordo com os ideais do progresso econômico e da ordem burguesa”.²⁸

Formula-se, assim, uma nova concepção de estética urbana e novas formas de sociabilidades públicas, centradas nas praças, lojas, cafés, confeitarias, cinemas, teatro, em detrimento das festas populares, das tabernas, das casas de prostituição, dos clubes e casas de baile, etc., que, de acordo com a elite da época, levava ao alcoolismo, ao jogo, à farra, à vadiagem, hábitos arcaicos e primitivos que deveriam ser extintos de um meio civilizado, urbano e moderno. A classe burguesa, juntamente com as elites dirigentes, evidenciavam nestas ações a nova noção de cidade a ser implantada: valorização do trabalho, empenhada na moralização dos costumes, capitalista, voltada para o progresso, preocupada com a manutenção da ordem, moderna e urbanizada, com sujeitos civilizados, trabalhadores, seguidores da moral burguesa, formando uma sociedade cheia de convenções, costumes e valores – os de interesse da burguesia. A própria

²⁸ PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade*. p. 270

urbanização da cidade privilegia esta classe, uma vez que valoriza e assegura o crescimento econômico de Porto Alegre frente às novas relações de mercado nacionais e internacionais que iniciam neste período. Com isso, conclui-se que esta nova estética urbana e a remodelação e ressignificação das sociabilidades públicas “eram um símbolo do projeto de modernização da burguesia e da elite dirigente”²⁹, bem como estes novos espaços criados “seriam o cenário para o desenvolvimento da pedagogia social burguesa, a transmissão de hábitos, costumes e valores que sustentariam a nova organização social”³⁰.

Todo este cenário criado em Porto Alegre gera um novo imaginário de cidade na população e este imaginário origina-se nos símbolos de modernização implantados pela burguesia. O arrasamento do que é antigo, provinciano, colonial pela nova lógica do progresso, do capitalismo, da nova noção de tempo e de espaço criam um imaginário coletivo capaz de derrubar a mentalidade colonial e rural dos habitantes da cidade. Os valores burgueses são transmitidos às pessoas através da própria cidade.

Quintana é muito sensível a esta nova classe que consolida sua forma de viver e pensar a cidade na primeira metade do século XX, em um de seus poemas em prosa de *Sapato Florido*, intitulado “O milagre”: “Dias maravilhosos em que os jornais vêm cheios de poesia... e do lábio do amigo brotam palavras de eterno encanto... Dias mágicos... em que os burgueses espiam, através das vidraças dos escritórios, a graça gratuita das nuvens...”³¹. O título remete a algo irreal, ou um fato raro de acontecer, e a narração descreve um dia ideal. Inserido em seu contexto sócio-histórico, o poeta tem conhecimento de quais são os valores, os costumes, o modo de pensar e agir da burguesia e a ideologia que a cerca e sabe que, com a ascensão desta, um novo imaginário e uma nova lógica baseados no progresso e no positivismo instauram-se,

²⁹ MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade – A construção social do espaço urbano*. p. 109

³⁰ MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade – A construção social do espaço urbano*. p. 118

³¹ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 165

fazendo com que as coisas simples e cotidianas percam seu valor. Por isso, o dia maravilhoso narrado será quando estes mesmos burgueses que extinguiram a magia e a beleza da paisagem diária se voltem a ela e retomem o olhar gratuito para elementos que foram exilados do mundo, a nuvem, ou a estrela do soneto citado anteriormente, os pássaros. O que Quintana reclama não é a volta a um passado provinciano, mas o resgate da “divina simplicidade de um milagre”³².

Mas não somente os espaços físicos que fazem lembrar a vila arcaica do século XIX, com resquícios do atraso, são destruídos, mas também os espaços simbólicos, bem como velhos costumes e valores tradicionais são esquecidos. A população já não possui seus antigos referentes identitários no novo espaço urbano. Os Largos, onde os populares encontravam-se e mantinham as relações sociais, são substituídos pelas praças elitizadas ou por grandes avenidas, nas quais aquele não encontra a mesma identificação que possuía com os espaços derrubados. As tabernas, os bailes, locais de recreação, desaparecem, e o homem do povo não tem acesso aos novos espaços de sociabilização, por isso não se identifica com estes também. Suas moradias, grande parte delas foram desocupadas para a construção de edifícios, avenidas, praças, ou seja, o local onde a família viveu e onde laços identitários haviam sido formados não faziam mais parte de suas vidas. Conforme afirma Monteiro:

a destruição dessas ambiências tradicionais representava a destruição e o aniquilamento de uma parte do próprio passado da sociedade porto-alegrense, vivenciada conflitualmente como perda de referências para a construção da identidade e da memória coletiva³³.

Todo um imaginário provinciano e rural, que sustentava a identidade do habitante da cidade e sustentava uma relação entre esta e o ser, são substituídos por novos valores e novos imaginários, baseados na lógica do progresso. A identidade baseada nas tradições, nos hábitos e nas relações locais cede espaço à nova formação

³² QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 171

³³ MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade – A construção social do espaço urbano*. p. 142

identitária cosmopolita, que enaltece o surgimento de uma metrópole. Os espaços, tanto físico quanto simbólicos, derrubados em prol da modernidade, estavam arraigados na memória coletiva e constituíam a identidade do sujeito em relação à cidade, ou seja, eram espaços constitutivos da cidade e do ser que nela habitava. Surge a sensação de estrangeiridade:

sendo a identidade uma representação social que dá a sensação de pertencimento, aquela mudança ocasionava a dolorosa perda de referências, fazendo com que o habitante da urbe não mais reconhecesse a sua cidade. O dramático processo implicava o já aludido processo de estrangeiridade e de perda da memória individual³⁴.

A perda destas referências faz com que os habitantes não se reconheçam no novo cenário e sintam-se como estrangeiros em sua própria cidade. Surge, assim, um novo sujeito, o sujeito moderno.

Conforme afirma Quintana em *Equilibrismo*,

As épocas de transição nunca foram idades de ouro, séculos de ouro, são apenas épocas de arame, que a gente tem de atravessar como o bamboleante fio estendido de um lado a outro do circo. E, isto, note-se bem, sem rede de segurança.
(Lá embaixo, na arena, estão rugindo as feras.)³⁵

nenhuma transição é simples e fácil para quem a vive, é cheia de insegurança, medo, incerteza e sem a possibilidade de fugir de uma realidade que começa a enclausurá-lo, pois as feras estão rugindo em todas as saídas. Assim, bruscamente, o sujeito vê seu espaço, seu tempo, sua arquitetura, seus símbolos, seu imaginário serem considerados arcaicos e substituídos por um novo sistema. Suas certezas perdidas em relação ao mundo e aos outros, seus referentes identitários tão arraigados em um espaço provinciano que perde terreno, a consciência de sua insignificância perante o vasto mundo, a perda da visão local pelo olhar cosmopolita da modernidade, a nova dimensão temporal que o culto à velocidade instituiu, entre outras coisas, formam o embrião do

³⁴ PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade*. p. 111

³⁵ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 287

que convencionou chamar-se o sujeito moderno, cuja identidade é fragmentada, cindida, múltipla. Em um mesmo sujeito podem coexistir uma multiplicidade de eus que oscilam entre si, conforme sua necessidade. Segundo Pesavento, “o herói moderno é aquele que convive com a transitoriedade permanente”³⁶.

Este fenômeno tem sua formação com o advento da modernidade e da vida urbanizada e cosmopolita que as metrópoles proporcionam a seus habitantes, ou seja, esta é uma das “épocas de transição” da qual nos fala Quintana, a qual ele vive, nem sempre como se vivesse no “século de ouro”, pois, como veremos na etapa seguinte, sua poesia é uma tentativa de rejeição a esta transição tão árdua de suportar, para alguns.

³⁶ PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade*. p. 101

3. O FATO É UM ASPECTO SECUNDÁRIO DA REALIDADE

O escritor é aquele capaz de captar em sua obra, a partir de sua voz singular, as sensibilidades da época em que vive, tornando, assim, um ato individual e subjetivo em expressão do coletivo, o que, em muitos casos, garante a universalidade da obra. Isso dito em forma de poesia: “Quem as suas mágoas canta, / Quando acaso as canta bem / Não canta só suas mágoas, / Canta a de todos também”³⁷.

Com isso não devemos intuir que o artista deve conter em si a voz de todos, pura e simplesmente, mas que através do trabalho artístico é possível extrair o todo de uma sociedade, conforme nos aponta Adorno:

Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros, simplesmente, não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal porque põe em cena algo de não desfigurado, de não captado, de ainda subsumido (...) ³⁸.

Dessa forma, o escritor assume um papel importante nas sociedades, pois passa a ser o leitor de seu tempo, tornando possível ao sujeito identificar-se com sua obra. Através de observações, análises, reflexões, ele é um “espectador privilegiado do social”, pois faz “falar o que se encontra aparentemente em silêncio, desvelando sentidos”³⁹.

Isto remete novamente ao *flâneur*, que, pelo olhar, revela espaço e tempo, através de seus escritos. Mario Quintana, como já exposto anteriormente, foi esse *flâneur* que tentou desvendar a cidade. Em sua obra, pode-se observar de que forma isso se concretizou. Em poemas como “O mapa”, de *Apontamentos de história sobrenatural*, um dos mais conhecidos de seus leitores, esse olhar “privilegiado” manifesta-se e ele

³⁷ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 872

³⁸ ADORNO, Theodor. *Lírica e sociedade*. p. 194.

³⁹ PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade*. p. 51

revela ao leitor “tanta esquina esquisita”, “Tanta nuança de paredes”, “tanta moça bonita” em locais os quais o poeta nunca esteve, desvelando espaços e gentes tão prosaicos que passam despercebidos e somente podem ser resgatados pelo “espectador privilegiado”:

O Mapa

Olho o mapa da cidade
Como quem examinasse
A anatomia de um corpo...

(É nem que fosse o meu corpo!)

Sinto uma dor infinita
Das ruas de Porto Alegre
Onde jamais passarei...

Há tanta esquina esquisita,
Tanta nuança de paredes,
Há tanta moça bonita
Nas ruas que não andei
(E há uma rua encantada
Que nem em sonhos sonhei...)

Quando eu for, um dia desses,
Poeira ou folha levada
No vento da madrugada,
Serei um pouco do nada
Invisível, delicioso
Que faz com que o teu ar
Pareça mais um olhar,
Suave mistério amoroso,
Cidade de meu andar
(Deste já tão longo andar!)

E talvez de meu repouso...⁴⁰

A leitura do social, de forma artística, evidencia-se neste poema, e em tantos outros nos quais Quintana cantou as miudezas e os detalhes da vida cotidiana. Com o crescimento das cidades e a construção de grandes metrópoles, muitas ruas se perdem entre avenidas e viadutos, não fazendo mais parte do itinerário das pessoas. No meio da multidão a moça bonita não é mais vista e apreciada por todos, passa a ser apenas mais uma passante. Quintana lamenta a perda da totalidade das coisas, pois na metrópole há a impossibilidade de olhar e andar por todos os lugares. O que permanece é a

⁴⁰ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 453-454

fragmentação da cidade, conhecer apenas uma parcela dela, nunca o todo. Assim, há ruazinhas, esquinas esquisitas e nuances de paredes que o poeta nunca verá, pois a dimensão de Porto Alegre aumentou consideravelmente, impedindo seu habitante de conhecê-la por inteiro.

Em “O mapa”, apesar de o eu-lírico exteriorizar um sentimento de amor por Porto Alegre, observa-se a cidade poetizada a partir da ausência, ou seja, ruas em que o sujeito lírico jamais andou, esquinas, paredes, moças bonitas que ele nunca viu, a rua encantada, que não existe nem em seus sonhos, terminando com a ausência física do próprio poeta, que se manterá apenas como presença espiritual. Esta ausência enfatizada no poema vai de encontro à ode tradicional, pois poetiza cenários em que ele nunca esteve e pessoas que ele nunca viu, ao invés de valorizar temas presentes tanto no cenário de Porto Alegre quanto na sua memória. Juntamente a isso, a perspectiva de assimilar-se à cidade apenas enquanto “Poeira ou folha levada” indica certa resistência ao espaço físico da cidade.

Ao mesmo tempo em que constrói um vínculo afetivo com a cidade, fundindo-se nela (“É nem que fosse o meu corpo!”), ele resiste a tudo que é presença e realidade na cidade, poetizando apenas suas ausências. O não reconhecimento de si próprio na Porto Alegre concreta o leva ao sentimento de estrangeiridade neste local tão querido. A única forma de ver-se na cidade é, primeiro em espaços apenas imaginados (as ruas, as esquinas, as moças) e depois na morte. Esta é uma maneira de posicionar-se ante o social, negando-o.

Hugo Friedrich, em seu livro *A estrutura da lírica moderna*, aponta esta resistência à sociedade e à realidade como uma das principais características da lírica moderna. Ao analisar três poetas em particular⁴¹, o autor identifica um ponto em comum

⁴¹ São eles: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé.

entre eles e que, a partir deles, se expandiu e influenciou grande parte da lírica do século XX: o afastamento de tudo que remete à realidade empírica.

Friedrich aponta um duplo comportamento do artista moderno: “aversão à modernidade, enquanto progresso material e racionalismo científico; apego à modernidade, enquanto conduz a novas experiências”⁴². Isto remete à afirmação de Sandra Pesavento, exposta anteriormente e é uma das tantas dissonâncias, conforme termo usado por Friedrich, da poesia moderna. Esta dissonância gera uma tensão no artista, e um desconforto ante a realidade que lhe é apresentada. Este não se identifica mais com uma sociedade tecnicizada, mediada pelas leis do comércio e do capital, e desmistificada pela ciência que é capaz de explicar todos os fenômenos. Não há mais espaço para o fantasiar, para o mito, para a magia, enfim, para a poesia, além da completa degradação de valores humanos operada com o capitalismo e as indústrias. Deslocado em um terreno opressor da subjetividade, o artista moderno não consegue inserir-se no mundo real e este o isola, deixando-o à margem. Em consequência disto, a resistência do poeta acentua-se, levando-o à evasão da realidade, desconstruindo-a e substituindo-a por outra, a da criação artística, através do imaginário, do sonho, da fantasia. Assim, “a eliminação do real positivo e a introdução da fantasia criadora estão relacionados”⁴³

Na lírica moderna, a relação entre o sujeito lírico e o social não se dá pela analogia e identificação, mas pela cisão, pela resistência, pela oposição. Friedrich identifica isto como um processo que, desde o início do século XIX, estendeu-se até a lírica do século XX. Segundo ele, este processo

conduziu a poesia à oposição contra a sociedade comercializada e contra a decifração científica do mistério do universo. Seria insensato menosprezar semelhante atitude como sendo apenas de cunho literário. É a forma, moderna

⁴² FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. p.66

⁴³ FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. p.123

apenas como tensão, de uma insatisfação ante o mundo que sempre se manifestou nos espíritos superiores.⁴⁴

Sendo Mario Quintana um poeta do século XX – e inserido em um contexto histórico e social já experimentados pelos poetas estudados por Friedrich no momento de sua produção literária, ou seja, a modernidade e a urbanização, conforme foi visto no capítulo anterior – é possível analisar de que forma este processo identificado pelo teórico encontra-se na sua poesia.

A resistência à realidade apresenta-se de muitas maneiras, conforme cada artista se posiciona frente a seu tempo. É necessário esclarecer que a tentativa de evasão do real e do social não quer dizer alienação destes, no sentido pejorativo da palavra. Antes, esta fuga contém em si o social, ou seja, buscar, através da lírica, uma realidade imaginária, oriunda da criação poética, é falar deste mesmo real, rejeitando-o. Conforme Adorno, “exatamente o não-social no poema lírico seria agora seu social”⁴⁵, pois

implica um protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo, e imprime negativamente este estado na formação lírica (...). Em protesto contra ela [*a mera existência*] o poema enuncia o sonho de um mundo em que seria diferente. A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a revolução industrial se desdobrou em poder dominante da vida⁴⁶.

Devido a isso, a poesia de Quintana não pode ser julgada como uma obra alienada, reacionária e imune ao contexto social, ou ser apontada como obra de menor valor pela sua aparente falta de engajamento, sendo este tão valorizado na crítica brasileira de cunho sociológico. O “engajamento” de Quintana dá-se pela resistência, pela rejeição a uma situação que o incomoda, que não o reconhece mais e que perdeu o encantamento do olhar para as coisas miúdas e – para o senso comum – insignificantes, mas que possuem seu brilho próprio, redescoberto pelo “olhar privilegiado” do poeta.

⁴⁴ FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. p.114

⁴⁵ ADORNO, Theodor. *Lírica e sociedade*. p. 197.

⁴⁶ ADORNO, Theodor. *Lírica e sociedade*. p. 195.

Conforme dito anteriormente, cada artista posiciona-se a seu modo ante o social, e esta é a forma encontrada por Quintana. Através dela ele é capaz de conter em sua obra as sensibilidades de sua época. “Somente quem consegue encontrar a sua própria voz deixa falar a voz da humanidade”⁴⁷.

Para complementar o argumento, as palavras do próprio Quintana em seu poema “Eu escrevi um poema triste”, publicado em *A cor do Invisível*:

Eu escrevi um poema triste
E belo apenas da sua tristeza.
Não vem de ti essa tristeza
Mas das mudanças do Tempo,
Que ora nos traz esperanças
Ora nos dá incerteza...
Nem importa, ao velho Tempo,
Que sejas fiel ou infiel...
Eu fico, junto à correnteza,
Olhando as horas tão breves...
E das cartas que me escreves
Faço barcos de papel!⁴⁸

Neste poema, o sujeito lírico afirma ter escrito um poema triste, mas ainda assim belo. Essa tristeza vem das mudanças do Tempo, cuja letra maiúscula lembra os simbolistas, remetendo a um tempo absoluto. Mas revela, também, a insatisfação do poeta com estas mudanças, pois elas geraram a tristeza de sua poesia. Nos versos “Eu fico, junto à correnteza, / Olhando as horas tão breves”, Quintana afirma não estar inserido no tempo, e em consequência, também não está inserido em um contexto. O ficar junto à correnteza é não adentrar nela, manter-se sempre à margem da realidade empírica e da passagem do tempo, ou seja, da história. Sua atitude ante o real é de contemplação, sendo confirmada pelo verbo “Olhando”. E ele olha as horas breves, novamente fazendo referência à brevidade do tempo. A fuga ao real ainda está expressa nos dois últimos versos. A intromissão da realidade, representada pelas cartas que ele

⁴⁷ YOKOZAWA, Solange. *A memória lírica de Mario Quintana*. p. 17.

⁴⁸ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 878-879.

recebe de alguém, logo se torna fantasia também, virando barcos de papel, o que leva o eu-lírico à infância, uma época na qual ainda é possível ficar somente junto à correnteza, sem a necessidade de embarcar nela.

Este poema corrobora aquilo que vinha sendo exposto acima, presente de forma constante na obra de Quintana. No poema em prosa “Natureza”, do *Caderno H*, ele afirma: “Jamais acreditei em observação direta, principalmente quanto à criação poética”, pois “a poesia não é apenas a verdade... É muito mais! / A Poesia é a invenção da Verdade”⁴⁹.

Ser invenção da Verdade afasta a poesia de qualquer referência à verdade do senso comum e da ideologia vigente e a localiza num plano acima destes. Conforme afirma Solange Yokozawa, em seu livro *A memória lírica de Mário Quintana*:

O caráter antimimético, a invenção da realidade se configuraria, então, como uma das faces para que o espírito artístico pudesse resistir em meio às forças do mundo moderno que lhe são desfavoráveis.⁵⁰

A partir disso, é possível identificar, na obra de Quintana, três maneiras de resistência ao real: o exílio em um mundo imaginário, a volta à infância e o apego ao passado.

3.1 A imaginação é a memória que enlouqueceu

V

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

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

⁴⁹ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 328

⁵⁰ YOKOZAWA, Solange. *A memória lírica de Mario Quintana*. p. 48-49

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

Entre os Loucos, os Mortos e as Crianças,
É lá que eu canto, numa eterna ronda,
Nossos comuns desejos e esperanças!⁵¹

O sujeito lírico volta a afirmar sua resistência ao contexto social no primeiro verso, mantendo-se sempre à margem da “questão social”, como indica seu segundo verso. Esta opção por afastar-se do real faz com que ele se volte a sua própria interioridade, cantando apenas aquilo que lhe incomoda, aquilo que lhe faz mal. Em seguida, a não identificação e o não se reconhecer no mundo estão expressos, pois este mundo é indiferente ao seu mal, e também a sua arte, tendo em vista que apenas quem lê seus versos é seu Anjo da Guarda, mostrando a falta de espaço para o lirismo no novo tempo, o tempo da modernidade, da urbanização e das grandes metrópoles. Dessa forma, toda reflexão feita até aqui está materializada nas duas primeiras estrofes do Soneto V de *A rua dos cataventos*: a rejeição da realidade concreta, a cisão entre o eu e o mundo, a sensação de deslocamento e desconforto perante esta realidade, a situação marginal dada à poesia, ao poeta e à subjetividade.

Ao afirmar que o mundo se mostra indiferente ao seu mal, e que o único que lê seus versos é seu Anjo da Guarda, o sujeito lírico instaura a sensação de estrangeiridade, anunciada no capítulo anterior, ante o contexto da urbe. Não interessam ao resto do mundo os versos poéticos, perdendo, o poeta, seu espaço no meio social e tornando-se um estrangeiro em seu próprio território. Ele já não é capaz de reconhecer seu contexto, nem de reconhecer-se nele: “O mundo se lhe mostra indiferente”.

Esta realidade provoca um sentimento de estranhamento, de não pertencimento, que o leva à evasão, à rejeição desta. Para fugir deste mundo que o oprime, o eu lírico exila-se no País de Trebizonda, um *locus* criado pelo imaginário, pela fantasia e pelo

⁵¹ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 89

sonho, no qual é possível esquecer a realidade que se esbarronda ao seu redor. Em Trebizonda (que tem o mesmo equivalente simbólico de Pasárgada em Bandeira, ou seja, um espaço fabuloso, repleto de magia e encantamento, onde o sujeito se sente em sua zona de conforto, acolhido e protegido do resto do mundo), ele tem como companhia os loucos, os mortos e as crianças, seres que, como o poeta, são excluídos da sociedade, devido ao seu caráter de improdutividade, uma vez que não fazem parte da engrenagem social. Além disso, os loucos e as crianças são capazes de enxergar além da realidade empírica, ou seja, conseguem desvencilhar-se desta e criar seu próprio real, pela imaginação e pela fabulação. Os mortos são aqueles que já pertencem a outro mundo, e, por isso, estão isentos do convívio com a realidade concreta. É com estes personagens que Quintana identifica-se, pois, assim como eles, subverte a lógica do real, reinventando-o e recriando-o pelo fantasiar de um país imaginário. E é neste país que ele canta os seus desejos e esperanças, mas não somente os dele, como também de todos aqueles que a modernidade excluiu e marginalizou.

Em outro poema, Quintana também cria um espaço imaginário, sem nomeá-lo, entretanto:

XXIII

Cidadezinha cheia de graça...
Tão pequenina que até causa dó!
Com seus burricos a pastar na praça...
Sua igreja de uma torre só...

Nuvens que venham, nuvens e asas,
Não param nunca nem um segundo...
E fica a torre, sobre as velhas casas,
Fica cismando como é vasto o mundo!...

Eu que de longe venho perdido,
Sem pouso fixo (a triste sina!)
Ah, quem me dera ter lá nascido!

Lá toda a vida pode morar!
Cidadezinha...tão pequenina
Que toda cabe num só olhar...⁵²

⁵² QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 107

O soneto XXIII de *A rua dos cataventos* leva tanto o eu-lírico quanto o leitor a outro espaço e tempo, que transcende o mundo terreno, sobrepondo-se a este como um local preservado dos males da sociedade moderna. Assim, ao invés de uma grande metrópole, uma cidade tão pequena que causa dó, chega a caber em um só olhar, ao invés de automóveis e bondes rodando pelas novas avenidas, os burricos que pastam na praça. Da mesma forma, as construções arquitetônicas e os edifícios com vários andares cederam espaço à igrejinha de uma torre só e às velhas casas. Neste local imaginário, os agentes da natureza não são excluídos de seu cenário, assim as nuvens podem vir a todo momento, sem parar, pois não há arranha-céus para escondê-las ao olhar.

Esta cidadezinha é anunciada como um *Locus Amoenus*, ou seja, onde a tranquilidade, a paz, a simplicidade servem como refúgio ao eu-lírico do “vasto mundo” que se esbarronda ao seu redor. Este, como se pode observar pelos versos “Eu que de longe venho perdido / Sem pouso fixo (a triste sina!)”, é um ser desterritorializado, que não pertence ao seu contexto social no mundo real, mas que também não está inserido no mundo imaginário, como fica claro ao desejar nascer e viver nesse espaço fabuloso, demonstrando não pertencer a ele. É, assim, um sujeito perdido, que não tem pouso fixo, por ser um estrangeiro em ambos os contextos.

Se, no soneto V, o eu-lírico vislumbra um país no qual possa refugiar-se, neste ele encara a impossibilidade de evasão total, ou a não concretização desta evasão. Permanecer apenas no desejo de nascer e viver naquele espaço irreal e fantasioso, e não concretizar esta vontade, demonstra a impossibilidade de alcançar sua meta. É o que Friedrich chama de transcendência vazia, ou seja, o sujeito lírico tem conhecimento de um *locus* que transcenda a realidade opressora, mas não a alcança, pois se mantém preso ao real através da linguagem. Nas palavras do próprio autor:

o “espírito de luta” que é inerente à obra (alude-se à dissonância entre vontade e meta) deve perdurar como consciência dolorosa de que “aquela terra existe” (a terra da idealidade), e que obrigará sempre a poesia a elevar-se até ela, mas

também a fracassar – porém com a vantagem de que no próprio fracasso está garantida a existência invisível da idealidade.⁵³

Friedrich refere-se à obra de Mallarmé, mas esta dissonância pode aplicar-se ao soneto em questão. A “insuficiência da linguagem”, como o autor afirma em vários momentos, leva à “total ausência de contato”⁵⁴ entre homem e transcendência. Segundo Friedrich, desde Baudelaire isto pode ser observado na lírica. Um de seus poemas de *As flores do mal*, “Élévation”, exemplifica este fenômeno.

Élévation

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.

Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins;

Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieus le matin prennent un libre essor,
— Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!⁵⁵

⁵³ FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. p.131

⁵⁴ FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. p.132

⁵⁵ ELEVAÇÃO

Por sobre os pantanais, os vales orvalhados,
As montanhas, os bosques, as nuvens, os mares,
Para além do ígneo sol e do éter que há nos ares,
Para além dos confins dos tetos estrelados,

Flutuas, meu espírito, ágil peregrino,
E, como um nadador que nas águas afunda,
Sulcas alegremente a imensidão profunda
Com um lascivo e fluido gozo masculino.

Vai mais, vai mais além do lodo repelente,
Vai te purificar onde o ar se faz mais fino,
E bebe, qual licor translúcido e divino,
O puro fogo que enche o espaço transparente.

Depois do tédio e dos desgostos e das penas
Que gravam com seu peso a vida dolorosa,
Feliz daquele a quem uma asa vigorosa

O sujeito lírico ordena que seu espírito eleve-se acima das coisas terrenas, acima dos pantanais, dos bosques, das nuvens, do céu, do sol e das estrelas, enfim, acima do ar, para lá encontrar a transcendência e o absoluto. Ascendendo sobre a vida dolorosa e seu tédio, ele seria capaz de atingir um local imaculado, à parte do real empírico. Entretanto, esta tentativa frustra-se no final, pois resta apenas o elogio àquele que conseguiu realizar este feito, e, assim, entender a linguagem muda. Para atingir sua meta, o eu-lírico teria que se desfazer da linguagem verbal. Somente a linguagem sem voz é capaz de alçá-lo à evasão completa.

3.2 Sou um pobre menino... acreditai...

Canção de muito longe

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

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

A canooooavirou
Quem fez elavirar? uma voz perguntava.

Os luares extáticos...

A noite parada...

Foi por causa do barqueiro,
Que não soube remar.⁵⁶

Voltar-se à infância é outra forma encontrada por Quintana para rejeitar o tempo presente. Ela simboliza um estado de pureza, de inocência, um tempo não contemplado pelo tédio e pela velocidade que a vida moderna impõe. Esta temática é uma constante

Pode lançar às várzeas claras e serenas;

Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz,
De manhã rumo aos céus liberto se distende,
Que paira sobre a vida e sem esforço entende
A linguagem da flor e das coisas sem voz!

Baudelaire, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 113.

⁵⁶ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 151

na obra de Mario Quintana, e representa uma das válvulas de escape para evadir-se do real opressor.

A “Canção de muito longe” é uma trilogia, composta ainda pela “Segunda canção de muito longe”, que vem na sequência da primeira no livro *Canções*, e o “Terceiro poema de muito longe”, publicado em *Apontamentos de História Sobrenatural*. Importante atentar para o título, são sempre canção ou poema de muito longe, ou seja, de um tempo passado, afastado temporal e espacialmente do agora de quem poetiza.

Através da rememoração da canção infantil, todo um universo é trazido à tona. O eu-lírico lembra das noites em que entoava a cantiga de roda, mas não quaisquer noites, são noites com o “céu arqueado de bugigangas”. Estas bugigangas podem ser muitas coisas, as brincadeiras da infância, as histórias aventureiras ou assombrosas inventadas pelas crianças, os brinquedos que utilizavam, os mundos mágicos que criavam, etc.

A cantiga infantil, que serve de mote para o trabalho artístico, confere sonoridade ao poema, sonoridade esta que é intercalada com versos memorialísticos. Estes versos referem-se à natureza ao redor, como a noite, o céu, a lua, indicando que a infância não perdeu o contato com as coisas naturais, tão desdenhadas nos tempos modernos.

Os luares são extáticos e a noite é parada, duas qualidades que remetem à suspensão do tempo, localizando o mundo infantil acima de qualquer rigidez cronológica, como se este mundo estivesse fora do tempo e do espaço real, transcendendo estes. Assim, refugiar-se nas lembranças da infância é uma forma de escapar da realidade, pois aquela é alçada a uma posição acima desta. Uma época em que o tempo é suspenso e o espaço mantém contato com a natureza, ambos embalados pela canção que leva o sujeito de volta à infância.

Na Segunda canção de muito longe, a memória também é acionada:

Segunda canção de muito longe

Havia um corredor que fazia cotovelo:
Um mistério encanando com outro mistério, no escuro...

Mas vamos fechar os olhos
E pensar numa outra cousa...

Vamos ouvir o ruído cantado, o ruído arrastado das correntes no algibe,
Puxando a água fresca e profunda.
Havia no arco do algibe trepadeiras trêmulas.
Nós nos debruçávamos à borda, gritando os nomes uns dos outros,
E lá dentro as palavras ressoavam fortes, cavernosas como vozes de leões.
Nós éramos quatro, uma prima, dois negrinhos e eu.
Havia os azulejos reluzentes, o muro do quintal, que limitava o mundo,
Uma paineira enorme e, sempre e cada vez mais, os grilos e as estrelas...
Havia todos os ruídos, todas as vozes daqueles tempos...
As lindas e absurdas cantigas, tia Tula ralhando os cachorros,
O chiar das chaleiras...
Onde andarás agora o *pince-nez* da tia Tula
Que ela não achava nunca?
A pobre não chegou a terminar a *Toutinegra do Moinho*,
Que saía em folhetim no *Correio do Povo!*...
A última vez que a vi, ela ia dobrando aquele corredor escuro.
Ia encolhida, pequenininha, humilde. Seus passos não faziam ruído.
E ela nem se voltou para trás!⁵⁷

Neste poema, a infância é resgatada pela memória, que é estimulada pela lembrança do corredor escuro. Conscientemente, o sujeito lírico propõe um mergulho nas recordações de uma época que não precisa dar satisfações à realidade, pois o muro do quintal limitava o mundo, fazendo com que, dentro daquele espaço e tempo, eles pudessem criar sua própria realidade. Para alcançar esta época, basta fechar os olhos, ou seja, não enxergar o mundo real que está a sua frente, mas ver o que está escondido na interioridade. Revela-se, assim, um movimento para dentro de si em busca de refúgio.

As rememorações adquirem um caráter sonoro: “o ruído cantado, o ruído arrastado das correntes”, “gritando os nomes uns dos outros”, “as palavras ressoavam fortes, cavernosas”, “as lindas e absurdas cantigas”, “o chiar das chaleiras”, “todos os ruídos, todas as vozes daqueles tempos”. Esta sonoridade é acentuada pelas aliterações,

⁵⁷ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 152

com o som do ‘r’ imitando o efeito sonoro das correntes, ou o ‘ch’ o da chaleira. Por isso, não é por acaso que tanto esta quanto a Primeira canção de muito longe estão no livro *Canções*. O título do livro faz referência à musicalidade características de seus poemas.

Há também um caráter visual: “os azulejos reluzentes, o muro do quintal”, “uma paineira enorme”, “os grilos e as estrelas”, para, em seguida, lembrar de personagens da sua infância: a Tia Tula, juntamente com objetos que remetem a ela, como o *pince-nez*, a *Toutinegra do Moinho*, o folhetim no *Correio do Povo*.

Esta segunda canção é poetizada com um tom de saudade, um sentimento que invade o poema e traz a infância para o tempo presente, pela memória. O mundo infantil quer, assim, sobrepor-se ao real empírico, substituindo-o. O convite inicial “vamos fechar os olhos / E pensar numa outra coisa” indica a evasão pretendida e o desejo de manter-se no tempo retomado. A própria disposição do poema indica a separação entre a lembrança e a inserção do sujeito lírico num outro mundo, como dito antes, isento do tempo e do espaço real. Os dois primeiros versos são a recordação, que se mantém no passado. Em seguida, por um ato deliberado, ocorre a assimilação do passado com o presente, pois o eu-lírico insere-se na sua memória e traz todas as sensações sonoras, visuais, e sensitivas para ocupar o lugar da realidade imediata. Esta é posta de lado, substituída por outra, a da infância, mais amena e serena. Instaura-se, com isso, um “passado que continua sempre presente”, uma “memória viva”⁵⁸. Isto é reiterado pelo uso excessivo do verbo no pretérito imperfeito, tempo verbal que indica um passado inconcluso, que se prolonga ainda no presente. O tempo bom da infância impõe-se sobre o tempo real, usurpando este lugar como forma de esconderijo e evasão de uma época na qual o poeta não se reconhece, não se identifica e que o desconforta, tornando-o um estranho e um estrangeiro.

⁵⁸ YOKOZAWA, Solange. *A memória lírica de Mario Quintana*. p. 250

O “Terceiro poema de muito longe” é composto de apenas dois versos:

Terceiro poema de muito longe

Da última vez que atravessei aquele corredor escuro,
Ele estava cheio de passarinhos mortos.⁵⁹

Há, neste poema, a referência ao corredor escuro, da “Segunda canção de muito longe”. Neste corredor é onde, pela última vez, o eu-lírico vê a Tia Tula, indicando a passagem para a morte. É, também, o único lugar em que há silêncio na “Segunda canção de muito longe”.

Nesta terceira parte, a canção não é mais canção, é poema, e isto se evidencia pela falta de sonoridade, presente nas duas primeiras. Nenhuma cantiga, nenhuma aliteração, apenas uma imagem desoladora. Até os pássaros, que possuem o canto e a musicalidade, estão mortos.

O corredor, que antes havia acionado a memória da infância, já não é mais o mesmo, e neste poema está cheio de passarinhos mortos, indicando um eu-lírico mais sombrio e soturno. Isto pode simbolizar muitas coisas, uma delas a passagem do tempo, ou seja, a infância que ficou para trás e não pode mais ser resgatada, se não pela memória. O que restou, depois de todos os ruídos, de todas as vozes, de todas as cantigas, de todos os azulejos, de todos os personagens e de todas as lembranças da infância, foi o corredor misterioso e a imagem da morte, um corredor já sem o brilho daquela época, solitário e nostálgico. Isto pode levar, ainda, à impossibilidade de refugiar-se na infância como tentativa de evadir-se do real, pois a transcendência total nunca é alcançada, conforme foi apontado anteriormente.

A morte, apenas sugerida na segunda canção de forma amena e inocente, domina totalmente este corredor e, não podendo agarrar-se à infância para libertar-se de seu desconforto, o eu-lírico está sozinho, somente com suas insuficientes recordações.

⁵⁹ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 458

Encerrando a trilogia, vê-se uma sequência: na primeira canção, a busca da infância na memória, localizando-a acima do real; na segunda canção, a infância sobrepondo-se ao presente de forma viva, como se as lembranças estivessem ocorrendo agora; no terceiro poema a constatação de que a infância ficou para trás e não basta para livrar o sujeito lírico da realidade, pois o corredor, que antes continha as imagens infantis, agora está cheio de passarinhos mortos.

Há, também, três visões sobre a morte: a primeira em forma de brincadeira, ingênua (“A canoa virou”), a segunda ainda não muito nítida, mas já sem a ludicidade anterior (Tia Tula atravessando o corredor), e a terceira de forma crua e desencantada.

Para finalizar, um último poema imprescindível:

VIII

Para Dyonélio Machado

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

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

Estrada fora após segui... Mas ai,
Embora idade e senso eu aparente,
Não vos iluda o velho que aqui vai:
Eu quero os meus brinquedos novamente!
Sou um pobre menino... acreditai...
Que envelheceu, um dia, de repente!...⁶⁰

Novamente o caráter mnemônico está presente, e, a partir da recordação, o eu-lírico é capaz de esquecer todo o resto do mundo. O soneto VIII, de *A rua dos cataventos*, poetiza a perda da infância e a entrada no mundo adulto. Esta, metaforizada pelo vento de Desesperança, é sentida com dor e tristeza. Insatisfeito, o eu-lírico amadurece e precisa inserir-se na engrenagem social, seguir os passos dos demais,

⁶⁰ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 92

abandonar, enfim, os brinquedos da infância. No entanto, ele reivindica o mundo mágico e lúdico de quando era criança, afirmando que, apesar de sua aparência, seu interior ainda é de um menino.

Nota-se a dificuldade em crescer e massificar-se, tornar-se mais um na multidão. A vontade é permanecer na fantasia que a infância proporciona, fugir da realidade que oprime. O movimento para a interioridade é manifesto ao enfatizar sua alma de menino, e esta é muito mais valiosa e aconchegante que a exterioridade.

3.3 O passado está sempre presente

Arquitetura Funcional

Para Fernando Corona e Antonieta Barone

Não gosto da arquitetura nova
Porque a arquitetura nova não faz casas velhas
Não gosto das casas novas
Porque as casas novas não têm fantasmas
E, quando digo fantasmas, não quero dizer essas
assombrações vulgares

Que andam por aí...
É não-sei-quê de mais sutil
Nessas velhas, velhas casas,
Como, em nós, a presença invisível
da alma...Tu nem sabes

A pena que me dão as crianças de hoje!
Vivem desencantadas como uns órfãos:
As suas casas não tem porões nem sótãos,
São umas pobres casas sem mistério.
Como pode nelas vir morar o sonho?
O sonho é sempre um hóspede clandestino e é
preciso

(Como bem sabíamos)
Ocultá-lo das visitas
(Que diriam elas, as solenes visitas?)
É preciso ocultá-lo das outras pessoas da casa,
É preciso ocultá-lo dos confessores,
Dos professores,
Até dos Profetas
(Os Profetas estão sempre profetizando outras
cousas...)

E as casa novas não têm ao menos aqueles longos,
intermináveis corredores
Que a Lua vinha às vezes assombrar!⁶¹

⁶¹ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 397-398

Em “Arquitetura funcional”, publicado em *Apontamentos de História Sobrenatural*, Quintana traz, pela memória, um elemento do seu passado: as casas velhas. A imagem da casa tem como correspondente simbólico a proteção, o aconchego, um local seguro e confortável. É dentro da casa que o sujeito se mantém a salvo do mundo no lado de fora, adquirindo, neste ambiente, uma conotação sacralizada no imaginário. Além disso, sem a sociedade para observar e julgar nossas ações, dentro do lar é possível revelar a sua verdadeira face, retirar as máscaras do convívio social e por-se nu, desvendando nosso verdadeiro eu. Associado a isto, a casa é, também, a possibilidade de devaneio. Ao retirar-se da rua e do mundo externo, adentrar a casa é o mesmo que entrar em outro mundo, habitado pelo sonho, pela fantasia, e por fantasmas. O próprio poeta já havia aludido a isso em sua poesia:

A casa em ruínas

Uma única porta
No único muro de uma casa em ruínas.
Cuidado... Quem atravessar essa porta, à noite,
Pode ficar para sempre no Outro Mundo!⁶²

No entanto, não é qualquer casa que surte este efeito em seus habitantes, somente as casas velhas, com porões e sótãos, espaços repletos de mistérios que fazem as crianças fantasiar. Os fantasmas que habitam estas casas velhas são a sua alma e eles fazem com que as crianças, ao entrarem naquele espaço, mergulhem num local mágico, ativado pelo imaginário.

Mas as construções novas não oferecem este mundo encantado às suas crianças. Em uma época que os apartamentos estão sendo erguidos por toda parte, muitas vivem, como fala o próprio Quintana, em “caixas de sapatos”⁶³, sem espaço para brincadeiras ao ar livre, sem fantasias, sem ludicidade. Morar em uma caixa de sapato implica, ainda, além da falta dos elementos já citados, a ausência de portas e janelas. Esta, na poesia de

⁶² QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 863

⁶³ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 332

Quintana, está associada frequentemente ao acesso ao mundo imaginário da criação e da fantasia, como ocorre no soneto I, de *A rua dos cataventos*, na “Canção da janela aberta”, de *Canções*, entre outros. Privar a criança da janela é privá-la do mundo mágico e fabuloso da infância, ficando esta órfã destes elementos. Por isso o sujeito poético diz não gostar das casas novas, pois sua arquitetura é apenas funcional, tornando o universo infantil desencantado.

Em meio a isso, o poeta se pergunta, no *Caderno H*, em uma de suas “Notas da cidade”: “E quando põem abaixo, então, a velha casa em que nascemos?”⁶⁴. Resta-lhe a memória como forma de evasão para um tempo seguro.

Percebe-se, no poema, a referência à sociedade baseada em convenções, da qual é preciso esconder os sonhos. Este é compreensível apenas na infância, sendo rejeitado na idade adulta, uma vez que a necessidade de amadurecimento acarreta a perda do universo onírico e da imaginação. Devido a isso, toda a magia e fantasia infantis precisam ser ocultas dos adultos, pois estes sempre reprimem qualquer tentativa de criação e devaneio, fazendo com que as crianças aprendam a seguir, como eles, as convenções sociais. Esta questão já havia sido abordada na poesia de Quintana, no soneto III, de *A rua dos cataventos*. Neste, o eu-lírico, ao acordar, logo fecha os olhos, num movimento para a interioridade, mantendo-se no espaço do sonho, onde “Uns peixes, em reflexos doirados, / Voavam na luz: dentro da luz sumiram-se...”. A partir disso, tudo sorri e se acende para o sujeito lírico: os telhados, as tabuletas, até seus sapatos. “Quase que eu saio voando céu em fora!”, dando asas a sua imaginação. Entretanto, esta fantasia é interrompida, pois se ele sair voando pelo céu perderá o resto de prestígio que ainda tem no bairro, evidenciando o poeta como o ser estranho da sociedade. A exigência de submeter-se às convenções sociais vai contra tudo o que há

⁶⁴ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 333

em grande parte da poesia de Quintana: o encantamento do olhar, fantasiar e sonhar. Nesta sociedade “Nenhum milagre é permitido”.

Voltando para “Arquitetura funcional”, o eu-lírico retoma a imagem do corredor misterioso, assombrado pela Lua. Este corredor é a passagem para a morte nas ‘canções de muito longe’, mas isso não altera seu caráter fabuloso, pois a morte, em Quintana, não possui um tom dramático, não é apresentada como um momento terrível, ou como um tabu. Pelo contrário, sua completa naturalidade lhe dá o *status* de amiga e companheira fiel de toda vida.

Ao afirmar não gostar da arquitetura nova, Quintana mantém-se preso ao passado, quando a urbanização ainda não havia demolido as casas velhas para construir edifícios. Para ele, “Os verdadeiros monstros, os Papões, são eles, os arranha-céus!”⁶⁵, que engolem os verdes, os azuis, o céu, as árvores. Sua única atitude é “de adeus / Como o último olhar de um condenado”⁶⁶, como afirma neste “Poema de circunstância”, de *Apontamentos de história sobrenatural*. Seu apego ao passado físico e simbólico – pois lamenta também a perda de valores humanos com o advento da modernidade – é visto como uma forma de negação desta modernidade destruidora. O poeta, um inadaptado, um deslocado, um estrangeiro neste novo cenário, recorre a uma época em que a cisão entre sujeito/artista e sociedade não existia, ou seja, o pretérito:

Ao conflito entre o poeta e o contexto social, soma-se aquele entre o poeta e o tempo presente. O artista não está desafinado apenas com os valores burgueses, mas com o tempo coevo, porque este, assinalado pela desesperança, substitui o tempo mágico e alegre da infância.⁶⁷

⁶⁵ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 442

⁶⁶ Idem

⁶⁷ YOKOZAWA, Solange. *A memória lírica de Mario Quintana*. p. 250

Por isso o refúgio no passado, um tempo que “não reconhece o seu lugar: está sempre presente...”⁶⁸. Manter-se no passado é habitar, assim como no lar, um ambiente seguro e acolhedor, opondo-se à época atual.

Em um de seus poemas em prosa, Quintana retoma esta questão:

Tempo Perdido

Havia um tempo de cadeiras na calçada. Era um tempo em que havia mais estrelas. Tempo em que as crianças brincavam sob a clarabóia da lua. E o cachorro da casa era um grande personagem. E também o relógio de parede! Ele não media o tempo simplesmente: ele meditava o tempo.⁶⁹

Publicado no *Caderno H*, este poema versa sobre as mesmas questões do anterior: lembra do passado, associando-o a um tempo melhor. Novamente a infância está órfã dos elementos fantásticos de outros tempos, impossibilitados devido à construção de edifícios, o que impede as cadeiras na calçada, a visão das estrelas e da lua, brincar ao ar livre, etc. Até o cachorro perdeu seu posto de companheiro e confidente das travessuras infantis para ser apenas o animal de estimação, com tarefas e horários tão rígidos quanto o dos humanos. O passado, pela imagem do relógio que meditava o tempo, não era regido pelas mesmas regras cronológicas da sociedade moderna, em que os horários marcados definem a vida dos sujeitos. Era um tempo em suspenso, que se prolongava para que as coisas boas demorassem, e acelerava, quando coisas ruins ou tediosas aconteciam. Meditar o tempo não é simplesmente contar as horas, é reconhecer os momentos e adaptar-se a eles.

Mas esta é uma felicidade não mais encontrada, é um tempo perdido, que aparece “revestido de uma visão nostálgica que o supervaloriza em detrimento do ingrato presente (...). Essa visão nostálgica é uma forma de negar implicitamente o presente com o qual não se concorda”. Por isso, conforme afirma Solange Yokozawa,

⁶⁸ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 285

⁶⁹ QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 323

“não pode ser lida como uma atitude reacionária”⁷⁰. Quintana não pretende destruir todas as mudanças arquitetônicas ou paisagísticas que se implantaram com a urbanização. Ele lamenta a perda de tempos mais humanos.

Um elemento que pode ser observado em alguns poemas analisados, é o forte resgate da memória em Quintana. Esta, além de levar a outros tempos: ao passado, à infância, também serve como meio de resistir ao real desconcertante. Segundo Solange Yokozawa:

a recorrência à memória como impulso primeiro de criação liga-se também à assaz comentada fratura que se opera entre o artista e a época moderna. Não conseguindo se integrar na sociedade burguesa, não encontrando ressonâncias para sua arte na cidade modernizada, desacreditado do progresso técnico e científico, sofrendo as consequências destas e de outras fraturas tais que, o artista busca insistentemente, em sua criação, recuperar um tempo em que ainda não houvesse se manifestado essa cisão entre o eu e o mundo. Floresce assim, abundantemente, a recriação poética de um passado – notadamente a infância – em que é possível viver em estado de graça, com o qual é possível manter uma relação de fusão⁷¹.

A memória passa a ser o corredor por onde o passado invade o presente, numa tentativa de negação a este. Pode-se afirmar, ainda, que, na lírica de Quintana, imaginação e memória se fundem, sendo indiferente se esta é real ou fictícia, o importante é a sua função na poesia. Conforme o próprio Quintana diz, no *Caderno H*: “Nós vivemos a temer o futuro; mas é o passado quem nos atropela e mata”⁷².

⁷⁰ YOKOZAWA, Solange. *A memória lírica de Mario Quintana*. p. 222

⁷¹ YOKOZAWA, Solange. *A memória lírica de Mario Quintana*. p. 213

⁷² QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. p. 322

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho, pretendeu-se analisar como está presente, em Mario Quintana, uma das características da lírica moderna: seu afastamento da realidade. Primeiramente, há uma descrição de qual realidade era esta, o que estava ocorrendo em Porto Alegre quando Quintana chegou e quando começou a escrever, quais eram as transformações na cidade e no imaginário das pessoas. Em um contexto desumanizado, tecnicizado, metálico, o artista teve dificuldade em assimilar a nova ordem, pois esta não permitia mais “nenhum milagre”, reprimia o olhar encantatório do poeta e seu acesso ao mundo da imaginação.

Sentindo-se estrangeiros neste novo contexto, grande parte dos poetas modernos privilegiaram o movimento para a interioridade de si próprios, buscando pelo sonho, pela fantasia, pelo imaginário, ou pela memória a possibilidade de transcender o real que desagrada. Em Quintana, isso está evidente pela extrema valorização da subjetividade e pelo intimismo presente na sua obra. A valorização do interior acarreta a negação da exterioridade e das coisas que dela fazem parte: “A coisa em si, nunca: a coisa em ti”, como afirma o poeta em *Caderno H*, aludindo ao caráter íntimo de sua poesia.

Conforme foi visto, foram separadas três maneiras de resistência ao contexto social e ao tempo presente: a criação de um espaço imaginário, o olhar à infância e o apego ao passado. No entanto, essa separação é puramente didática, pois elas estão imbricadas em toda lírica de Quintana. Assim, a referência à memória, ou seja, ao passado, traz consigo, inevitavelmente, as lembranças da infância, bem como recordar o tempo infantil é voltar-se ao passado. “A imaginação é a memória que enlouqueceu”, ou seja, mesmo a criação imaginária de uma cidadezinha tão graciosa ou do País de

Trebizonda é memória, revelando a indistinção entre fato real e fictício. Dessa forma, pode-se ver que o caráter mnemônico é o agente que impulsiona os quintanares ao sonho, à fantasia, ao passado, virando as costas para seu tempo. Este caráter vem acompanhado de outro fator abundante em sua obra: o tom nostálgico e melancólico observado ao buscar na memória seu refúgio. Este é inevitável, uma vez que o poeta tem noção da ausência de acessibilidade total ao “Outro Mundo”. Este só é alcançável pelo corredor da rememoração, e por mais que se tente presentificar o passado, este permanecerá sempre separado do tempo atual.

Assim como não há divisão das três maneiras de resistência de Quintana, esta temática é constante em sua obra, presente desde *A rua dos cataventos* até suas últimas produções, como pode-se observar pelo *corpus* selecionado de diversos livros do autor. Essa permanência em toda sua obra revela sua forma de encarar a modernidade, contexto no qual ele se acha deslocado. O estranhamento que o poeta sente em relação à realidade, o leva a buscar exílio na interioridade.

Outras tantas questões poderiam ser abordadas, no entanto o espaço e o tempo são curtos, e os cortes são necessários. As ausências que ficaram podem impulsionar um trabalho futuro, visando a continuação destes estudos no meio acadêmico da pós-graduação. Será uma forma de revisitar nosso “poetinha”, apesar de conviver com a certeza de nunca esgotar a poesia de Mario Quintana.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade – A construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 1995.
- PESAVENTO, Sandra J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.
- QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Organização Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- YOKOZAWA, Solange. *A memória lírica de Mario Quintana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.