

A POESIA CAMINHANTE: MATIZ QUE CIRCUNDA O ESPAÇO POÉTICO DE MARIO QUINTANA

Ana Cristina Tannús Alves (UFMG)¹

Resumo: A atividade andarilha por ruas e calçadas da cidade de Porto Alegre revela-se como singular característica da poesia de Mario Quintana. A paisagem cotidiana, percebida pelo poeta, seria captada e transfigurada na elaboração poética. Por meio do olhar, a composição de um novo ambiente surge, ambiente que define a geografia imaginária que o poeta gaúcho vai redesenhando à medida que caminha. Desse modo, analisaremos alguns poemas, observando a configuração de uma mitologia a partir da reapresentação dos espaços percorridos por Quintana. Portanto, trata-se de verificar a emergência de um novo espaço, lugar do imaginário, da realidade criada pela linguagem.

Palavras-chave: Mario Quintana; poesia; espaço; cidade; cotidiano.

A rua dos cataventos: os primeiros passos na cena poética

Em 1940, Mario Quintana publica seu primeiro livro de poemas intitulado *A rua dos cataventos*. Aos 34 anos de idade, o poeta se lançava na cena poética brasileira com um livro que levantaria certa polêmica. Quintana nos brindou com 35 poemas em forma de soneto, isto é, uma forma fixa já bastante explorada e considerada em desuso². Houve quem visse no primeiro livro alguns processos “da velha poética”, ou ainda, que o destaque à forma fixa tivesse proporcionado à poesia um “mínimo de liberdade”. Determinados discursos críticos priorizaram o canônico argumento da simplicidade e a escolha por uma expressão lírica neossymbolista. Assim, descartaram possíveis leituras e particularidades de uma poesia que se colocava de modo dissonante à ideia de pertencimento a programas literários. Vejamos o que diz respectivamente Álvaro Lins e Alfredo Bosi:

[...] sinto-me muito bem com a oportunidade que me oferece o Sr. Mario Quintana (*A rua dos cataventos*, Porto Alegre, 1940) de poder louvar um poeta da melhor espécie dentro dos processos da velha poética. Não sei quais tenham sido as relações do Sr. Mario Quintana com o Modernismo, mas os seus versos mostram-no como um indiferente ao que se passou, entre nós, de 1922 para cá. O seu livro se

¹ Doutora em Literatura Brasileira (UFMG). Contato: anacristinatannus@gmail.com.

² Referimo-nos à atmosfera de consolidação das técnicas modernistas vivenciada por Mario Quintana quando de sua aparição como poeta. Nesse ano de 1940, Carlos Drummond de Andrade publicava *Sentimento do mundo* e Manuel Bandeira, *Poesias completas*. O ambiente era de aprofundamento de temas e de reavaliações da estética modernista por um público ainda seletivo de críticos de literatura. Parece presumível que ao decênio de 1940 coubesse a legitimação do projeto de 1922, embora saibamos da presença marcante do sonetista Jorge de Lima, de Murilo Mendes e de Mario Quintana que inovaram a forma fixa. Portanto, a primeira crítica de Quintana estaria amparada nas questões de base antiformalista, buscando mais o enquadramento do poeta à estética modernista do que à liberdade estrutural requerida pelo escritor gaúcho.

compõe de 35 sonetos, todos bem rimados, bem metrificadas, bem estruturados. O poeta não se permite a mínima liberdade com esta forma secular de 14 versos (CUNHA, 2005, p. 52).

O projeto de uma lírica essencial é comum a quase toda a poesia pós-modernista. Dele participaram, cada um a seu modo, poetas que têm escrito desde a década de 30, ou desde fins da década anterior, e que, apesar de menos conhecidos pelo público médio, devem figurar ao lado de um Drummond, de um Jorge de Lima e de uma Cecília Meireles, com vozes originais da literatura brasileira contemporânea. É o caso de [...] Mario Quintana, poeta que encontrou fórmulas felizes de humor sem sair do clima neo-simbolista que condicionara a sua formação (BOSI, 2001, p. 463).

A crítica almejava projetar na dicção de Quintana uma especificidade que o reconhecesse inserido no discurso poético vigente. Conforme atesta Fausto Cunha, trata-se de dois leitores “encartados no processo literário” que deixaram transparecer um “juízo preconceitual”, desenvolvendo uma leitura restrita a respeito do alcance dos quintanares³ (CUNHA, 2005, p. 51). No caso de Álvaro Lins, o crítico se baseia particularmente no livro de estreia e na opção pelos sonetos, embora reclame da indiferença de Quintana às conquistas da geração de 22. Alfredo Bosi apresenta a sua crítica em relação à obra do poeta gaúcho, destacando mais o possível condicionamento do poeta à expressão neossimbolista do que perceber nos “sonetos andejes”, segundo define Quintana, a liberdade no conteúdo, mesmo recorrendo ao rigor da forma. Importa dizer que boa parte da crítica preferiu ver mais o apego ao teor penumbrista do que a possibilidade de assinalar uma voz original sem privilégios de formas e assuntos. Vejamos o que diz o poeta no excerto de “Desde muito” de *Caderno H*:

[...] Um soneto, porém, tem sempre um fim: é obrigado a se deter, por força, no décimo quarto verso – esse derradeiro verso que os parnasianos fechavam, luzentemente, com uma pesada chave de ouro.

Até desconfio que deve provir daí a palavra “chavão”.

O meu soneto, no entanto, não levaria chave de espécie nenhuma.

Apenas se acomodaria, ao fim, como quem se houvesse enrodilhado, à noite contra um portal.

[...] Nada mais do que isso pretendiam os sonetos andejes que asilei um dia na Rua dos Cataventos.

[...] E agora, se um ou outro saiu com armadura clássica, espero que isso não lhe tenha prejudicado a naturalidade do andar.

³ O termo quintanares aparece pela primeira vez no poema “Canção de barco e de olvido” dedicado a Augusto Meyer e publicado no livro *Canções*. Na ocasião dos quarenta anos do poeta e do lançamento do livro *Canções*, em 1946, Cecília Meireles faz uma homenagem a Mario Quintana com o poema “Quintanares”. Mais tarde, Manuel Bandeira usaria o termo para louvar os versos do poeta gaúcho no poema “A Mario Quintana”, lido numa sessão da Academia Brasileira de Letras em 1966.

Nesse excerto, podemos notar que o poeta se refere ao soneto que pretende ressignificar, sobretudo, o discurso solene e a “pesada chave de ouro” empregada exemplarmente pelos parnasianos. Trata-se do ‘soneto andejo’, do soneto que deseja a “naturalidade do andar”, isto é, a presença da informalidade, do tom coloquial, tom amplamente utilizado nos poemas que constituem o livro *A rua dos cataventos*. Desse modo, constatamos a definição de um lugar de discurso, portanto, uma fala poética que convive com dicções distintas, refletindo constantemente a respeito dos elementos líricos que compõem a obra. Munido de extrema coerência e consciência do instrumental poético, Mario Quintana se inscreve no contexto literário brasileiro da época consolidando uma linguagem singular. A capacidade de assimilar os ganhos de tendências anteriores, reaproveitando-os num outro momento, delineia uma característica que irá acompanhar toda a sua produção. De acordo com Fausto Cunha, a “liberdade estrutural” na criação será responsável pela opção do lugar discursivo e, sobretudo, pela distinta trajetória que o poeta irá traçar.

O livro *A rua dos cataventos* vem a público designando a apresentação de um imaginário particular da ‘rua’ que se traduz em vida dinâmica, mesmo quando aparece registrando um mundo reduzido. Trata-se dos primeiros passos no caminho da criação, pois, neste livro, podemos vislumbrar algumas preferências temáticas do poeta, alguns motivos líricos que serão recorrentes em seu percurso. Já se percebe, por exemplo, alguns aspectos determinantes em seu fazer: a metalinguagem interna, a obra em processo, o discurso memorialístico e a posição marginal em relação às escolas literárias. Portanto, o primeiro livro possibilita o reconhecimento de um ambiente que vai sendo construído no decorrer de toda a obra quintaneana, um espaço de criação elaborado na atividade andarilha e ressignificado pela poesia.

Em *A rua dos cataventos*, a metáfora do caminho perpassa por quase todos os versos, delineando uma geografia imaginária, uma caracterização do cotidiano para além da topografia. Podemos assegurar que, já no primeiro livro, Mario Quintana dá início à viagem rumo ao descobrimento de lugares e de situações cotidianas que definirão o material poético. A “ruazinha desconhecida” aparece como instância criadora, espaço por onde o poeta viajante se lança em busca de novos horizontes, novas paisagens. É na figuração da rua permeada por vozerios, por ventos andarilhos e por referências ao tempo perdido que a poesia quintaneana se realiza. Trata-se da rua dos

simbólicos cataventos, dispositivo que indica a direção dos ventos. Metaforicamente, os ventos designam a força das palavras em seu processo ininterrupto de aparição e desaparecimento, enquanto os cataventos designam a busca do escritor pela palavra ideal em meio ao caótico universo da linguagem.

Assim, ao inaugurar, com os poemas de *A rua dos cataventos*, uma obra que hoje repercute entre leitores e críticos pela sutileza das imagens e pela linguagem intensamente alusiva, Mario Quintana imprime à poesia uma feição pessoal. Quer dizer, há, desde o primeiro livro, uma teoria de poesia que vai sendo construída. Para o nosso caso, interessa a teoria do poeta viajante que, a cada passo, cria universos em cada poema, pois, no poema cabe a geografia de lugares imaginários, as circunstâncias da realidade relidas pela linguagem, as vastidões do sonho. Cabe o universo da palavra em permanente estado de criação.

A atividade andarilha: do olhar que topografa à dimensão da poesia caminhante

Para falarmos da atividade andarilha em Mario Quintana, é imprescindível apreender o signo rua para além de sua referência concreta, isto é, reler as relações cotejadas na rua física, as quais, transfiguradas pelo poeta, revelam um espaço redesenhado liricamente. Nesse aspecto, a ‘rua’ assume as características do lugar de trocas incessantes, espaço onde não haveria a figura individual do poeta, mas o espaço das práticas languageiras. Quintana nos aponta o caminho para não nos desviarmos da leitura desse espaço simbólico em sua poética: a articulação entre dados da imaginação e da realidade. Tal articulação se tornou um procedimento extremamente fecundo na criação da lírica quintaneana, levando Augusto Meyer a assinalar uma “rara consubstanciação tão perfeita entre viver e cantar” (QUINTANA, 2005, p. 47). Além de Meyer, Tania Franco Carvalhal afirma: “Quintana é simultaneamente o caminhante solitário das ruas e do interior de si mesmo. Nesse andar, sua poesia vai transfigurando o que vê, associando impressões de vida e experiências literárias” (QUINTANA, 2005, p.16).

O campo de realidade (espaço de percepções, impressões e texturas) convida a imaginação a atuar, reunindo e transformando dados acontecidos em dados imaginados. O poeta se encarrega de catalisar, num gesto, a aparente simplicidade das coisas, desnudando a sua real complexidade. Portanto, a articulação entre vivido e imaginado sinaliza um exercício de notável intuição do poético nos quadros mais corriqueiros e

banais, destacando a capacidade de recriação do conceito de realidade muitas vezes plasmado por uma linguagem multívoca. Para melhor vislumbrarmos essas questões, vejamos o soneto II de *A rua dos cataventos*:

II

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 tranqüilos...

Dorme... Não há ladrões, eu te asseguro...
Nem guardas para acaso persegui-los...
Na noite alta, como sobre um muro,
As estrelinhas cantam como grilos...

O vento está dormindo na calçada,
O vento enovelou-se como um cão...
Dorme ruazinha... Não há nada...

Só os meus passos... Mas tão leves são
Que até parecem, pela madrugada,
Os da minha futura assombração...

(QUINTANA, 2005, p. 86)

Trata-se de um soneto, forma fixa clássica. Em relação à métrica, os versos são decassílabos, e, à disposição das rimas, os dois quartetos e os dois tercetos apresentam rimas cruzadas, respectivamente: ABAB, ABAB, CDC, DCD. Quanto à concordância dos fonemas a partir da vogal tônica, as rimas deste soneto se definem por serem consoantes (URO, ILOS, ADA, ÃO) e, quanto à posição no verso, temos rimas externas. Tais aspectos formais nos auxiliam a refletir sobre a proposta de Quintana anteriormente elucidada: a releitura do soneto tradicional, já que o poeta se vale dos elementos centrais da forma clássica, mas realiza uma mudança interna no que tange ao discurso eleito, à parte acústica do poema. As aliterações das consoantes “q, r, t, p, c” e a assonância da vogal “o” intensificam a cadência da melodia. Tais recursos fônicos conferem a esse poema um ritmo de acalanto, ou seja, traduzem uma musicalidade bastante intimista, semelhante às cantigas de ninar crianças. A opção pelo acalanto, nesse poema, propicia o clima de proteção da ruazinha que, embalada pelo poeta, prefigura a imagem de um lugar marcado pela inocência. Diferentemente do símbolo da ‘rua’ que sempre se destacou por ser o lugar emblemático da rebeldia, da malícia, da

multidão, a proposta de Quintana estaria, de modo essencial, na revisão dos sentidos atribuídos à rua e, conseqüentemente, do discurso solene do soneto.

Ao embalar a rua, o poeta abre caminho para a visão de um espaço muito particular, espaço que se revela para além da função de lugar dinâmico e social das cidades. Trata-se da ‘ruazinha’ que, no diminutivo, expressa a personificação da rua imaginária. A ternura com que é tratada mostra-nos um espaço reformulado poeticamente, um lugar antes vislumbrado sob a ótica da passagem, da travessia e, agora, a rua possui uma alma. Embora a característica da travessia permaneça como sentido possível, há aqui a recriação do *status* da rua, isto é, não seria apenas o cenário do caminhante (exterior), mas também a apreciação de uma paisagem interior. Nesse sentido, os primeiros versos do poema vêm assinalar o ambiente dessa “ruazinha”: “Dorme ruazinha... É tudo escuro... /E os meus passos, quem é que pode ouvi-los?”. Interessante notar que a escuridão poderia designar uma área marcada pelo temor, lugar do inesperado, todavia, define a condição claro/escuro e, sobretudo, a quietude absoluta, já que nem os passos se pode ouvir.

Nos versos “Dorme o teu sono sossegado e puro, /Com teus lampiões, com teus jardins tranquilos...”, a anáfora da palavra ‘dorme’ ressalta o acalanto e as características do sono da ruazinha – sossegado e puro. Conforme constatamos anteriormente, a condição da quietude da ruazinha contempla o sossego, mas se trata ainda de um sono puro, portanto, não há nenhum perigo à espreita. A menção aos lampiões e aos jardins reforçam o tratamento dessa ruazinha como lugar circunscrito, oposto ao cosmopolitismo da Paris de Baudelaire. Neste soneto, a imagem da rua evoca um espaço peculiar que remete a um tempo primordial, tempo que o poeta deseja constantemente reencontrar. À memória de lampiões e jardins tranquilos, a ruazinha se define por ser o lugar nostálgico, o cenário retomado das reminiscências. E, dessa retomada, a ruazinha simboliza a atmosfera afetiva do sujeito lírico.

A imagem é de um caminhante que percorre a rua mansamente, sem fazer ruídos, pois não há interferências no clima de silêncio que se instala. Poeticamente, a tranquilidade da paisagem continua sendo topografada: “Dorme... Não há ladrões, eu te asseguro... / Nem guardas para acaso persegui-los.../Na noite alta, como sobre um muro, / As estrelinhas cantam como grilos”. A ruazinha aparece sob o signo do lugar revivido, da revelação de uma topografia imperturbável, sem ladrões e tumultos. A ruazinha que guarda a ideia de espaço amistoso, lugar de estrelas e grilos povoando céu/chão,

sugerindo o olhar afetivo de quem a acalanta. Não se trata da imagem de boêmia e liberdade irrestrita em comparação com os espaços rígidos da casa, mas da rua que representa mais a ligação direta do sujeito com o seu passado que ele tenta acalantar.

Talvez o único momento em que a inquietude parece ser contemplada, neste poema, esteja na alusão ao vento: “O vento está dormindo na calçada, / O vento enovelou-se como um cão... / Dorme, ruazinha... Não há nada...”. A presença do vento produz a sensação de movimento que, até então, estava suspenso pela ação de embalar a ruazinha. O tratamento do signo vento confere a atividade desse caminhante, ou seja, a o vento simboliza a atividade andarilha neste texto. Logo, os últimos versos nos oferecem a dimensão dessa atitude: “Só os meus passos... Mas tão leves são / Que até parecem, pela madrugada, / Os da minha futura assombração...”. Somente nos últimos versos que se percebe o deslocamento do caminhante, contudo, o percurso se realiza de forma cautelosa. A ênfase no desvelo do traçado revela-se nos passos do caminhante que, de tão leves, tornam-se quase inaudíveis, assemelhando-se à intangibilidade da assombração.

Há ainda, neste soneto, a presença das reticências marcando os versos. O uso desse sinal gráfico leva-nos a considerar a fala de Fausto Cunha sobre as reticências em Quintana, isto é, “mais do que função de pausa, as reticências constituem um apelo visual, um prolongamento das sugestões verbais, um esfumaçamento do verso” (CUNHA, 1978, p. 234). Quintana utiliza o recurso da reticência na maioria das suas criações. Para esse poema, esse recurso faz toda a diferença. Isso porque, as reticências promovem o prolongamento da melodia do acalanto, sublinhando o clima de ternura e, sobretudo, a sensação nostálgica da atividade caminhante pela ruazinha. O poeta se refere a esse recurso no poema “Reticências” de *Caderno H*: “As reticências são os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho...” (QUINTANA, 2005, p. 286). Assim, as reticências designam os passos para além daquilo que pode ser referenciado, alcançam o caminho que leva ao mundo da literatura.

A opção pelo acalanto no soneto II traz para o discurso uma estrutura sonora de valor sentimental, resultando no tom espontâneo de tratamento da ruazinha. Segundo destacamos anteriormente, Quintana busca reformular o soneto clássico no sisudo aspecto do distanciamento do sujeito poético. Neste caso, a participação do sujeito recai na ação do embalo da ruazinha e, em seguida, se integra à ruazinha por meio dos passos quase inaudíveis de tão leves. Mesmo que sejam passos quase intangíveis, são passos

que desnudam uma atividade andarilha muito particular. Surge aqui um espaço de deambulações diverso da tradição do *flâneur* baudelairiano. E, nesse sentido, revela um importante índice na leitura desse poema no que se refere à figuração da *flanêrie* tão reivindicada na geografia criada por Quintana.

Em relação à especificidade do caminhar no espaço da cidade no tocante à ação de transitar, a *flanêrie* de cunho baudelairiano evidencia a percepção do novo espaço citadino que surge a partir dos detalhes que o caminhante vai recolhendo nas suas andanças. E, claro, que se trata de um novo tipo de experiência de vida. No texto “Paris, capital do século XIX”, Walter Benjamin empreende uma análise da emergência da cultura burguesa no século XIX, destacando que nesse século, além das alterações na paisagem, certamente houve alterações na noção de pertencimento do morador da cidade de Paris. A leitura de Benjamin se refere aos panoramas como espaços que veiculam a visualidade do mundo por meio de técnicas óticas que irão propiciar o surgimento de várias possibilidades de pontos de vista, e, portanto, um novo tipo de observador da paisagem: o *flâneur*.

O *flâneur* desvela novas formas de experimentar e representar o espaço da cidade, pois, por meio da observação da multidão, o *flâneur* lê a diversidade urbana, todavia, o olhar deixa de ser o simples ato de ver e passa a ser a prática de visualizar, ganhando certa mobilidade antes não experienciada. A paisagem se mostra como um texto que constantemente vai sendo lido, desvendado. O ato de caminhar e vaguear podem, de fato, ser encontrados na poesia de Mario Quintana, ou seja, a travessia pela cidade é evidente não só fisicamente, mas também criada nas relações imaginárias que o poeta gaúcho estabelece com a sua Porto Alegre. Entretanto, para o soneto II de *A rua dos cataventos*, a ação caminhante não se realiza de modo tão contundente tal como ocorre em outros textos quintaneanos. Talvez aqui a atividade andarilha se apresente esfumada, conforme se atesta pelas recorrentes reticências e pela etérea presença da assombração no verso final. Há, na verdade, a movimentação do olhar para os acontecimentos e para os seres que habitam a ruazinha (lâmpioes, jardins, estrelinhas, grilos, vento) e para aqueles que não participam desse espaço (ladrões e guardas).

Uma possível leitura do *flâneur* no soneto II reside no olhar do sujeito que acalanta a ruazinha, olhar voltado para a rua, metonímia da cidade, a fim de encontrar a poesia nos espaços atravessados pelo caminhante. Trata-se do olhar que pressupõe uma sensibilidade muito acentuada, um olhar que se caracteriza pela articulação entre dados

acontecidos e imaginados, pois as metáforas “jardins e lampiões” remetem a um espaço de memória que retorna na ruazinha particularizada pelo acalanto, transformando-a num espaço extremamente pessoal. As possíveis confluências entre os caminhantes de Baudelaire e de Quintana nos oferecem o matiz dos personagens que transitam pelas ruas, ou ainda, na perambulação pelo espaço, mesmo que fugidio. Quer dizer, os detalhes que passam imperceptíveis a outros olhares são o motivo lírico de ambos os poetas.

A atividade andarilha iniciada com o *flâneur* baudelairiano constitui um aspecto fundamental da Modernidade, mas o modo como aconteceu a modernização pode revelar outras formas de percepção. Em Quintana, a ação de perambular está muito ligada ao sentido da fluidez, ao significado da efemeridade do tempo. Esta é a semântica do *flâneur* na poesia do poeta gaúcho. Quando do lançamento do primeiro livro de Quintana, em 1940, a cidade de Porto Alegre vivia o auge do crescimento econômico e populacional. Os índices apresentados eram positivos em relação à indústria, aos transportes, às obras de urbanização (avenidas, ruas, calçamento). Charles Monteiro diz que

A paisagem urbana de Porto Alegre passou por uma grande remodelação com a realização de obras viárias, a criação de áreas verdes (parques e praças), [...] a urbanização da orla do Guaíba (Zona Sul), o início da verticalização do centro, a reorganização administrativa [...]. As administrações de Otávio Rocha (1924-28), Alberto Bins (1928-37) e Loureiro da Silva (1937-43) realizaram grandes reformas urbanas, alterando profundamente o perfil paisagístico da cidade. [...] Porto Alegre deixou de ser uma cidade provinciana e isolada no extremo sul do Brasil, para tornar-se uma metrópole moderna em contato com o centro do país e o exterior (MONTEIRO, 2006, p. 38-39).

As datas expostas abrangem um período de contínua mudança físico-geográfica da cidade de Porto Alegre. Como os demais habitantes, Quintana acompanha na postura de cidadão o salto quantitativo de pessoas e de novos lugares, porque, na postura de poeta, a consideração geralmente é de nostalgia e frustração, pois remete à perda de convivência entre as pessoas, dos espaços comuns. E, por isso, ao se valer de tipos humanos que circulam nas ruas e, também, da descrição de costumes que resistem ao tempo, o poeta busca reter a memória da cidade conhecida na fase da juventude. Testemunha, portanto, as transformações do espaço urbano e as registra em sua poesia, expondo as contradições. Mario Quintana compreende que a única possibilidade de reapropriação do espaço que se encontra perdido seria por meio da criação poética, isto

é, a inevitável modernização das cidades e a mudança no comportamento das pessoas acarretam uma reorganização do espaço urbano, instalando assim uma atmosfera saudosista. O poeta se lança à viagem nas ruas da cidade de Porto Alegre, desenvolvendo a percepção aguda dos espaços por onde vagueia. E, nesse espaço de transição, o olhar quintaneano se reveste de um sentimento saudosista, recordando a cidade como lugar de pouso das bem-amadas e dos boêmios. Aliás, conforme dissemos, o olhar saudosista fora observado pela primeira crítica dos quintanares, enfatizando tratar-se de um tipo de penumbrismo tardio. Para o nosso caso, observamos que o saudosismo se revela enquanto procedimento de Quintana na abordagem do passado, porém, a evasão, neste poeta, não remete ao necessariamente vivido, mas às possibilidades do vivido. Vejamos o que diz o texto “As falsas recordações” de *Sapato Florido*:

As falsas recordações

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

(QUINTANA, 2005, p. 183)

Podemos notar, nesse texto, a alusão ao tempo da infância não vivido, ou seja, uma vida estritamente pensada. O olhar saudosista se teatraliza e resulta na evocação de uma realidade criada pela linguagem. Mostra-se a evocação de uma possibilidade do vivido, pois conduz à assimilação de uma realidade que se abre para o outro mundo deste mundo. Quer dizer, esse texto quintaneano expõe a proposta de recuperar algo que ficou perdido, mesmo que seja um passado inventado. O olhar saudosista revela-se enquanto importante dispositivo na tessitura do discurso memorialístico, intensificando a percepção da topografia dos lugares experienciados pelo poeta. Dessa maneira, cria-se o mapa subjetivo das ruas e da cidade de Porto Alegre.

No soneto em análise, podemos dizer que o deslocamento do caminhante por recantos e circulações da rua contém os espaços de realidade, contudo, os passos quase inaudíveis do caminhante e a acentuada quietude da rua conferem as múltiplas possibilidades de apropriação do espaço vivido, prefigurando o acesso aos espaços da imaginação. O jogo poético que se estabelece no transitar entre espaços vividos e imaginados possibilita perceber a releitura de Quintana sobre os lugares a partir da compreensão deles em sua ausência. É o que acontece no soneto II em que a

perambulação ocorre sob o viés da ruazinha acalantada, rua que se mostra mais personagem e menos travessia. Por isso, a atividade andarilha na poesia quintaneana não se realiza de modo a traduzir as impressões do vivido, uma vez que o trabalho da rememoração recolhe as imagens do passado sem atribuir a elas a forma de produto acabado. Segundo Walter Benjamin,

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo que veio antes ou depois. [...] Pois o principal, para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido da sua rememoração... (BENJAMIN, 2012, p. 38).

Embora Benjamin esteja tratando de Proust e de aspectos específicos da rememoração neste autor, as considerações sobre a transferência das lembranças para o registro escrito e a conseqüente função do tempo nesse processo pode ser observado no modo como Mario Quintana conduz o olhar saudosista, olhar que topografa os espaços sem estabelecer limites entre o histórico, o pessoal e o imaginativo. A imagem dos passos quase etéreos nos oferece uma importante chave na leitura da experiência com a ruazinha. A perambulação desse caminhante já não é marcada pela viagem enquanto redescoberta de um lugar vivido, mas, principalmente, por um mapeamento em processo dos espaços onde o poético acontece. É espantoso o modo por meio do qual Quintana manuseia a atividade andarilha nesse soneto II, visto que o trajeto do caminhante se concretiza por meio do olhar, olhar que recria a paisagem e descortina um espaço que se poetiza.

Mario Quintana imprime ao espaço da rua uma abordagem que passa pela atitude caminhante para além da mera exploração da geografia dos lugares. Isso fica claro quando a rua personificada se reveste de nostalgia, afeto e identificação com a imensidão cotidiana. Plasma um universo de criação repleto de variações, de representações da rua e o sentido menos direto de transitar pela multidão. Quintana nos oferece o mundo particular onde vive o menino eterno, a ruazinha onde se pode vivenciar “o lugar ameno, no qual ele se sente protegido, sendo também local da última morada”, assevera Tania Franco Carvalhal (2005).

O espaço da rua assume, então, conotações na lírica quintaneana que perpassam pela habitual leitura metonímica do cotidiano. Em *A rua dos cataventos*, ela é o espaço por excelência, onde facetas variadas surgem e robustecem a tonalidade poética perquirida no livro: lugar de imorredoura fantasia. É nesse espaço que se constitui uma

geografia imaginária, geografia tecida pelo caminhante ao percorrer a rua, mantendo com ela uma relação de cumplicidade.

Na poesia de Quintana, o espaço é repensado em termos imaginários, os lugares, onde itinerários e eventos apresentam ambiguidades e desatinos, são remodelados pela sutil percepção do poeta. A deambulação pelas ruas simboliza o espaço constantemente capitaneado pelas recordações e experienciado pelos passos de Quintana. Portanto, há a construção de uma mitologia que promove uma abertura pouco explorada na lírica quintaneana: a fundação de um espaço que não se liga aos conceitos de cenário e ambientação, mas empreende uma construção simbólica, uma linguagem em seu constante redobrar sobre si mesma.

Referências:

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica – arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, F (org.). *Walter Benjamin*. Ática: São Paulo, 1985. (Coleção grandes cientistas sociais)

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

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

_____. Poesia e poética de Mario Quintana. In: QUINTANA, M. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

MONTEIRO, C. *Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

QUINTANA, M. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.