

A INFÂNCIA DAS VANGUARDAS E “O MUNDO DO MENINO IMPOSSÍVEL”, DO FOLHETO AO LIVRO

THE CHILDHOOD OF THE AVANT-GARDES AND “O MUNDO DO MENINO IMPOSSÍVEL”, FROM THE BROCHURE TO THE BOOK

Vagner CAMILO¹

RESUMO: Este artigo pretende situar “O mundo do menino impossível” (1927), de Jorge de Lima, no contexto artístico-literário de valorização do imaginário infantil pelas vanguardas, sugerindo ressonâncias de poemas modernistas de temática afim e examinando-o tanto como peça isolada, quanto como parte de uma unidade maior, quando integrado a *Poemas* (1927).

PALAVRAS-CHAVE: Vanguardas. Modernismo. Infância. Poesia. Localismo.

ABSTRACT: This article intends to situate Jorge de Lima’s “The impossible child’s world” (1927) in the artistic-literary context of valorization of children’s imagination by the avant-gardes, suggesting resonances of modernist poems with a similar theme and examining it both as an isolated piece and as part of a larger unit, when integrated into *Poems* (1927).

KEYWORDS: Avant-gardes. Modernism. Childhood. Poetry. Localism.

É que nós não precisamos apenas de Teatro de Brinquedo. Necessitamos também de Literatura de Brinquedo. Literatura infantil. Sim. Urge começar tudo de novo. Ao público incumbe esquecer o que já aprendeu. Esquecer sobretudo os clássicos, esses cacetíssimos senhores de antanho, e toda a sua verbosa descendência, até chegar mais ou menos aí pela altura dos srs. Alberto de Oliveira e Coelho Neto. E recomeçar a aprender. Mas recomeçar pela Literatura de Brinquedo. Desta é que nascerão os primeiros escritores do Brasil, como do Teatro de o Brinquedo há de nascer um dia o primeiro autor do mundo contemporâneo [...].

Henrique de Resende, “Literatura de brinquedo”²

A publicação original de “O mundo do menino impossível”, marco de viragem de Jorge de Lima para o Modernismo, é assim descrita pelo próprio poeta e por seu cunhado biógrafo:

1. Livre-docente em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP) e professor associado de Literatura Brasileira na mesma Instituição. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2528-5850>. E-mail: vcamilo@usp.br. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (1D).

2. Editorial da *Revista Verde* nº. 2. Cataguases, out 1927 (PUNTONI e TITAN JR., 2014, p. 07).

Jorge, que velejava nas águas plácidas, rotineiramente, motorizou a sua poesia e pôde assim percorrer *O Mundo do Menino Impossível*, sua primeira experiência formal pós-rompimento com o sincretismo parnasiano. Esse originalíssimo poema tem, com efeito, uma importância fundamental na obra de Jorge de Lima. Trata-se de um caderno com oito folhas, textualmente assim apresentado pelo poeta:

“No dia 10 de junho de 1927[,] Rio, tipografia da rua D. Petronila n.º 9 terminou a composição deste livro que o autor ilustrou e o aplicado aluno de desenho Hildebrando de Lima coloriu a lápis Faber. Foram tirados trezentos exemplares numerados e rubricados pelo poeta e mais dois em finíssima cambraia, destinados 1 a Oswald de Andrade e outro a Hildebrando de Lima, irmão mais novo do autor – prêmio por ter colorido essas páginas.”

A originalidade do folheto está nas ilustrações que são primaríssimas, de uma ingenuidade autêntica distribuídas pelas páginas onde, em letras graúdas, o poema se desenvolve. São motivos infantis: pintainhos, trenzinhos de ferro, bonecos desengonçados, soldadinhos de chumbo, sabugos de milho, pedrinhas brancas do rio. Tudo isto colorido a lápis bicolor. (Cronologicamente, essas ilustrações de Jorge são o marco inicial do artista plástico, uma de suas múltiplas e espantosas experiências.) O caderno é dedicado a Gilberto Freyre, José Lins do Rego e Manuel Bandeira. Na penúltima folha, em latim, uma explicação para o salto mortal do poeta, no escuro daquele acrobático mundo do menino impossível. A *plaquette* é hoje raridade bibliográfica. Mas o seu texto abre os *Poemas*, que ele publicou a seguir.

Meu exemplar, com a data de 16 de junho de 1927, contém uma dedicatória bem-humorada: “Ao casal futurista Povina Cavalcanti com a ternura 1822 do Jorge.” (CAVALCANTI, 1969, pp. 90-91).

A referida explicação em latim, dada pelo próprio poeta, é a que vem abaixo, no original, seguida de tradução:

Tu, brasiliensis vates, unus omnium stultissimus puer, validiorum puerorum cautum et expeditum incessum noli imitari. Age, incede, emica et curre pro viribus tuis; brasiliensis vates, puerulus maximis levitatibus profusus, alienis ludis gavisus fueris. Cave opifex, opus tuum singulariter confice.

[*Tu, poeta brasileiro, menino mais tolo dentre todos, não imites o andar cauteloso e diligente dos mais robustos. Vai, anda, lança-te, corre com tuas próprias forças; poeta brasileiro, menininho cheio de destreza, já te divertiste com brinquedos alheios. Toma cuidado, artífice! Compõe tua obra de modo singular*³.]

O tom sentencial da explicação latina simula a voz austera, madura de um clássico que, do passado, parece admoestar o poeta-menino, interpelando-o de maneira nada elogiosa, a fim de recomendar-lhe a unicidade artesanal do trabalho em vez de persistir no entretenimento frívolo com brincadeiras (ou criações) estrangeiras ou alheias.

A explicação latina, que comparece apenas no folheto e desaparece quando da recolha do poema em livro, cuida assim de evidenciar para o leitor a correlação indubitável entre a brincadeira do menino e a poesia do adulto, conforme notaram vários intérpretes (ANDRADE,

3. A tradução é de João Ângelo Oliva Neto.

2002). Mais do que prenúncio, o entretenimento infantil metaforiza o fazer poético do adulto no seu momento de superação do referido sincretismo parnasiano – cujo exemplo maior é “O acendedor de lampiões”, ao inserir uma personagem-tipo e o trabalho humilde na convenção elevada e na rigidez esmerada do soneto alexandrino. A superação, está visto, é concomitante à adesão ao Modernismo, com sua abertura para o localismo ou o regional e a experimentação com os materiais. Como bem disse Benjamin Lima:

Os brinquedos belos e difíceis, complicados e caros, que o “poeta impossível” desdenhou, eram odes, sonetos, baladas, cantos reais, produtos e documentos de uma cultura demasiado evoluída e velha, e, por isso, incapaz de exprimir os estados d’alma criados por uma perspectiva – e nada mais! – de civilização: o Brasil (LIMA, 1997, p. 80).

Ainda na primeira versão, do folheto, constava uma variante para o título e a abertura do poema:

O mundo impossível do menino

Lusco-fusco
As primeiras estrelas
vêm ouvir
os derradeiros sinos.

As velhas luas
vêm chorar
com os últimos poetas.

Os ninhos vão dormir
Os pintinhos vão sonhar
O senhor D. Galo
deixa de galantear.

E as duas únicas
cousas novas
desse mundo:
o sol e as crianças
vão deitar-se.
(LIMA, 1927, n.p).

Gênese Andrade fala em “desordem” para se referir a essa alternância do “impossível”, ora adjetivando o mundo, ora o menino, ao passo que Lebensztayn, mais atenta às sugestões ou ambiguidades de um título à primeira vista tão singelo, pondera:

A força lírica de “O mundo do menino impossível” se irradia desde o título. Sua combinação de palavras, ao potenciar uma ambiguidade do adjetivo “impossível”, anuncia o desajuste recíproco menino-mundo e a possibilidade fantasiosa de superação. O título instiga

a que se adivinhe o teor da ambiguidade da expressão “menino impossível”. De um lado, o mundo convencional não o aguenta, ninguém pode com sua agitação e inquietação, com suas artes e reações. Ao mesmo tempo, o menino é impossível porque não pode ser, precisa encontrar meios para existir. Numa contaminação pelo adjetivo, lê-se que o mundo é impossível, insuficiente para o menino inadaptável. E na versão inicial do poema, num folheto impresso no Rio de Janeiro em 1927, o adjetivo qualificava o mundo. Jorge de Lima construiu esse “impossibilismo” do menino desdobrando o poema num movimento duplo: o menino quebra os brinquedos importados que ganhou dos avós, para inventar, sozinho, com os objetos de seu cotidiano e seu faz-de-conta, os próprios brinquedos, criando novas formas de habitar o mundo (LEBENSZTAYN, 2010, p. 03).

O “impossibilismo” a que Lebensztayn alude de passagem é neologismo forjado por Benjamin Lima ao indagar se haveria no menino de Jorge uma espécie de “puerilidade pura” equiparável à poesia pura do abade Bremond, reiterando assim a associação entre o brincar e o poetar. É o mesmo crítico quem associa o “impossível” do título à “entonação especialíssima que ele adquire, ao influxo das zangas encantadoramente fingidas, nos lábios das lindas mães brasileiras” (LIMA, 1997, pp. 78-79).

Atentando ainda aos versos iniciais da versão original, a intérprete considera que o “Lusco-fusco” não traz a mesma «carga afetiva» (LEBENSZTAYN, 2010, p. 04) de “Boquinha da noite”, que o substituiu na versão final. Na verdade, o “lusco-fusco” parece guardar um sabor meio simbolista, meio *penumbri*, como tendência poética anterior ao Modernismo, de que tratou Goldstein (1983). Outros aspectos da primeira versão também preservam algo da herança finissecular em que se formou o primeiro Jorge de Lima, príncipe dos poetas alagoanos. A própria versificação, ainda que opere com medidas diversas, parece se aproximar mais da polimetria do que do verso livre, inclusive com a primeira quadra construída de forma um tanto isométrica, com a alternância simétrica de tetrassílabos e hexassílabos, seguindo com uma variação de medidas regulares (dissílabos, tetrassílabos e redondilhas) nas demais estrofes.

A adesão à perspectiva da criança se dá de modo discreto, sobretudo nos versos intermediários da terceira estrofe, com o uso do diminutivo e a figura do “senhor D. Galo”, mas sem o frescor do olhar e da linguagem infantis. Tanto é que essa mesma quadra encerra uma rima com um verbo mais formal e adulto: sonhar / **galantear**. Para encerrar esse trecho mais convencional da primeira versão, vem a próclise do derradeiro verso: “vão deitar-se”. De fato, diante de tamanho convencionalismo, era de se esperar que o **mundo** se afigurasse **impossível** aos olhos do menino, até que viesse a assumir o adjetivo para si num gesto de rebeldia, destruindo as formas de percepção e de representação bem-acabadas, mas completamente alheias e artificiais. Da atitude insurgente resultou a versão definitiva, mais viva no manejo do verso livre, na disposição gráfica dos versos, na adoção de uma perspectiva e de uma linguagem próximas do universo infantil e na assimilação de referências culturais locais, populares – como “o acalanto da ‘Mãe-negra Noite’, numa alusão à natureza maternal das escravas africanas do Nordeste brasileiro” (LEBENSZTAYN, 2010, p. 05):

O mundo do menino impossível

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

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

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

Mas ainda vela
o menino impossível
 aí do lado
enquanto todas as crianças mansas
 dormem
 acalentadas
 por Mãe-negra Noite.
(LIMA, 1997, p. 203).

Lebensztayn examina a repercussão do poema no meio literário, ao tratar de intelectuais da década de 1930 vinculados à revista alagoana *Novidade* e conhecidos como “meninos impossíveis” devido à admiração pela poesia moderna de Jorge de Lima. Eram eles “o crítico Valdemar Cavalcanti, o historiador e economista Alberto Passos Guimarães (os fundadores da revista, autores de seus editoriais), o ilustrador paraibano Santa Rosa, o filólogo e contista Aurélio Buarque de Holanda, o antropólogo Diegues Júnior, o poeta e crítico pernambucano Willy Lewin, o jornalista Raul Lima.” (LEBENSZTAYN, 2010, pp. 02-03). A ensaísta chama a atenção para o

[...] editorial do número 4 da revista *Novidade* – “Estados Unidos do Brasil” –, [em] quem Alberto Passos Guimarães criticava como doloroso o “desencontrado cosmopolitismo dos brinquedos” da época. Provavelmente faltava a estes brinquedos alguma singularidade que cativasse uma identificação: antes fossem menos industriais e mais humanos, flexíveis a novas formas, próprias da realidade das crianças e da afetividade da tradição regional (LEBENSZTAYN, 2010, p. 05).

Por último, Lebensztayn sugere possíveis afinidades com outro grande conterrâneo de Jorge de Lima: o Graciliano Ramos de *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) e *Infância* (1945), mas sem que possa postular qualquer influência sobre o poema, em virtude da cronologia das publicações.

De todo modo, a lembrança desse e de outros nomes do Modernismo, comentados adiante, ajuda a traçar uma rede de referências cruzadas para se considerar a relevância assumida então pelo imaginário infantil sob inspiração das vanguardas históricas (ou mesmo de correntes anteriores a elas), da qual cumpre tratar a seguir.

A infância das vanguardas e dos modernistas

A oferta de um dos refinadíssimos exemplares em cambraia de “O mundo do menino impossível” ao poeta paulistano é bastante sintomática, porque o poema foi, em dada medida, concebido em diálogo com *O primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade* (1924). Gênese Andrade explorou algo dessa interlocução:

É possível analisar essa obra comparativamente a *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, cuja publicação a antecede em alguns meses. No cólofon, temos a referência direta a Oswald de Andrade e a expressão “o aplicado aluno de desenho” remete ao livro mencionado. O projeto de ambas é muito próximo: além de formatos semelhantes, têm em comum ilustrações pseudo-infantis, o uso do verso branco ou livre, a linguagem coloquial e a referência a elementos autobiográficos. A enumeração das brincadeiras que caracteriza o texto de Jorge de Lima está também em “Brinquedo” de Oswald, mas é apresentada paralelamente ao registro das transformações da cidade de São Paulo. O faz-de-conta, já mencionado, evoca o poema “Crônica”: “Era uma vez / O mundo”. O repasse da meninice feito pelo poeta alagoano é um eco prolongado do que realiza o paulistano, de forma metonímica, em um poema que integra o conjunto “As quatro gares” intitulado “Infância”: “O camisolão / O jarro / O passarinho / O oceano / A visita na casa que a gente sentava no sofá” (ANDRADE, 2002, pp. 73-74).

A intérprete sugere, também, uma aproximação com o “menino experimental de Murilo Mendes” – que só se fundamentaria, é claro, caso se considerasse a interlocução como sendo promovida pelo juiz-forano em seu poema dos anos sessenta com o do amigo alagoano. Melhor seria pensar em poemas modernistas anteriores ou contemporâneos ao de Jorge de Lima que exploraram o universo infantil. Eu arriscaria lembrar o caso de “Infância”, o idílio familiar drummondiano em que o poeta-menino,ilhado entre mangueiras, entretém-se e identifica-se com as aventuras de *Robinson Crusóé* (única leitura recomendada à criança por Rousseau em seu *Emílio*), traduzidas e resumidas ou adaptadas ao público de destino nas páginas da revista infantil *O Tico-Tico*, conforme declarou posteriormente o próprio itabirano em uma de suas entrevistas (“Mal, obrigado”) para o rádio:

- A primeira reminiscência de sentido literário, que me acode, não é propriamente de um texto de literatura, em verso ou prosa, mas de um personagem de romance. Não do romance em si, mas da figura projetada por ele. Porque o texto não era bem texto, era uma coleção de legendas a uma coleção de figuras, na versão infantil do *Robinson Crusóé*, de Defoe, na revista *O Tico-Tico*, publicação da maior importância na formação intelectual das crianças do começo deste século. Creio que lhe devo minha primeira emoção literária, pois quando Robinson conseguiu se mandar da ilha, senti um nó na garganta: eu queria que ele continuasse lá o resto da vida, solitário e dominador... Emoção produzida por uma personagem literária, um mito.
- Mas você é o tipo do caramujo, puxa! Ainda fedelho, e já sonhava com ilhas desertas.
- Não era bem a solidão da ilha que me encantava no Robinson, era talvez, inconscientemente, a sugestão poética. (ANDRADE, 2020, p. 14-15).

Antes de recolhido ao livro de estreia de Carlos Drummond de Andrade (*Alguma poesia*, 1930), “Infância” fora publicado em 1926, na *Revista do Brasil*, e republicado em 1927 na *Elétrica* (ANDRADE, 2012, p. 55n), sendo, portanto, contemporâneo à concepção de “O mundo do menino impossível”. De modo mais comedido, a perspectiva infantil é evocada pelo itabirano inclusive em poema que não trata de sua infância, como é o caso de “A rua diferente” – também publicado previamente em número de 1928 do *Diário de Minas* –, no qual contrapõe, à visão inconformada da vizinhança em face da transformação modernizadora da rua onde vivia, o olhar desarmado da filha. A menina “goza o espetáculo / e se diverte com os andaimes, / a luz da solda autógena / e o cimento escorrendo nas formas” (ANDRADE, 2012, p. 78).

Há que se atentar, também, à disposição estratégica de “Infância” ao ser recolhido em *Alguma poesia*: não está na abertura deste, como ocorre com o poema de Jorge de Lima quando incluído em *Poemas* (1927), mas é o segundo do livro drummondiano de 1930, contribuindo para configurar o estatuto e o modo de ser e ver do sujeito lírico que assume a voz poética em toda a obra. Outros momentos de *Alguma poesia* poderiam ser evocados a propósito da figuração da infância em “O mundo do menino impossível” e em *Poemas*, não tanto para sustentar influências, mas para evidenciar a circulação de temas afins, não obstante a diferença da abordagem, como é o caso de “Família” (que saíra antes no *Diário de Minas* em 04/12/1926) e “Papai Noel às avessas” – estampado primeiramente em *O Jornal* no Natal de 1927 e trazendo, até na ilustração que o acompanha (ANDRADE, 2012), o bom velhinho convertido em gatuno...

Pensando ainda nos interlocutores **possíveis** para a concepção de “O mundo do menino impossível”, não se pode esquecer de Manuel Bandeira, a quem, afinal, é dedicado o poema. É tida como certa uma inspiração proveniente de “Evocação do Recife”, escrito em 1924 e publicado originalmente por Manuel Bandeira no *Livro do Nordeste* (1925), a pedido de Gilberto Freyre, que chega praticamente a reivindicar para si a coautoria na concepção do poema (D’ANDREA, 1992). Como depõe o amigo José Lins do Rego, que prefaciou *Poemas*, apesar de o primeiro impulso de Jorge de Lima ter sido o de “fazer pilhéria” quando da leitura de “Evocação”, a atitude reativa acabou desarmada, cedendo à relevância e à força renovadora do poema bandeiriano. Isso lhe custou a coroa de príncipe dos poetas alagoanos “que lhe dera o ‘Acendedor de Lampiões’, o seu soneto de dó do peito, para que Osório Duque Estrada andou marcando lugar nas antologias” (LIMA, 1997, p. 73). A resposta a essa influência decisiva seria supostamente “O mundo do menino impossível”, marco da conversão ao Modernismo. Não por acaso Lins do Rego lembra de um comentário de Olívio Montenegro sobre a representação da infância no caso de Bandeira, que bem se aplica ao de Jorge de Lima:

É fácil a criança imitar o homem e ficar criança; mas é difícil o homem imitar a criança e ficar homem. Fica um monstro de ridículo, se não tem uma alma de criança, com os poderes espontâneos e vivos de movimento que ela tem (*apud* LIMA, 1997, p. 75).

Como complementa Lins do Rego, é “com esses poderes vivos de imaginação e movimento que estão feitos muitos dos poemas de Jorge de Lima” (LIMA, 1997, p. 75). E para além de “O mundo do menino impossível”, há no livro de 1927 outros tantos poemas articulados em torno do imaginário infantil, tal como ocorre em *Libertinagem*.

Em conjunto, os exemplos de Oswald, Drummond e Bandeira presentes no horizonte de gestação do poema em apreço de Jorge de Lima ajudam a considerar o que foi a revalorização da infância pelos modernistas, na esteira das vanguardas europeias, depois do grande prestígio que esse estágio da vida alcançou entre os românticos. Um histórico dessa representação ou assimilação da infância pela literatura e a arte permite delinear mais precisamente a linhagem em que “O mundo do menino impossível” se inscreve de modo peculiar.

Antes do Iluminismo, a criança era vista como um adulto em miniatura ou nem isso, mas desde o século XVIII, ela e seu universo passaram a ser fonte de sedução e fascínio para poetas e pintores, tendo talvez como marco nas artes plásticas a tela de Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *O Jovem estudante com o pão* (1735), que conta com uma versão no MASP (*Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*, 1741), na qual o menino deixa de lado livros, rolos de papel, tinteiro e pena para se entreter, encantado, com o pequeno brinquedo, que põe a girar sobre a mesa de estudos.

No mesmo contexto iluminista, contribuiu de modo decisivo para a mudança no modo de encarar a criança não mais como um pequeno adulto, mas como ser autônomo, as concepções de Rousseau no *Emílio*, onde figura o argumento de que a criança “é boa quando deixa as mãos do Autor das coisas”, mas “degenera nas mãos do homem” (*apud* BOONE, 2005, n.p). Ecos dessas concepções ressoam na poesia de muitos pré-românticos e românticos ingleses.

De acordo com Peter Coveney (*The image of childhood*), na época de Blake e Wordsworth, “a criança emerge de uma relativa falta de importância para se tornar o foco de um interesse literário sem precedentes”, tanto pelo que ela é em si mesma, quanto como padrão de referência na definição da experiência adulta válida (*apud* ABRAMS, 1973, p. 380). Em uma síntese precisa sobre o imaginário em torno da infância no período, diz Abrams:

As passagens de Coleridge na *Biographia* incorporam, em um resumo preciso, os termos-chave do léxico romântico da percepção criativa. O empreendimento persistente é tornar novo o velho mundo não o distorcendo, mas desfamiliarizando o familiar por meio de uma maneira renovada de vê-lo. [...] O critério para tal frescor de sensação é “o senso de admiração e novidade da criança”, e supõe-se que, como uma criança vê agora, assim toda a humanidade viu na infância da raça humana. [...]

Entre os primeiros homens, disse Novalis, “havia frescor e originalidade em todas as suas percepções”; e “o que são as crianças senão os primeiros homens? O olhar fresco da criança é mais rico em significado do que o pressentimento do mais indubitável Vidente”. Geralmente encontramos também uma equação, implícita ou aberta, entre a infância do indivíduo e a condição de Adão no Éden, de modo que restaurar a visão nova e maravilhada da criança é recuperar a experiência primitiva do paraíso: “como se tudo”, disse Coleridge, “tivesse então surgido no primeiro *fiat* criativo”. [...]

É um erro, no entanto, afirmar, como fazem alguns críticos, que o recurso romântico à criança é uma norma regressiva que celebra o infantilismo. Aqui como em outros lugares, a visão típica é representada por Schiller, que interpreta a força de nossa nostalgia pelo estado da infância como um sinal de que isso é “o que fomos” e “o que seremos novamente”, mas apenas dando continuidade «à nossa maioridade», quando incorporaremos a simplicidade inicial na «harmonia superior» da maturidade. «O homem terreno mais altamente desenvolvido», na versão de Novalis do conceito predominante de desenvolvimento como um retorno em espiral, «é muito parecido com a criança», mas ao preservar a «tese» e a «antítese» do processo de sua evolução, ele «é o mais alto grau sintético da criança». «A harmonia da infância», segundo Hegel, «é um dom da mão da natureza: a segunda harmonia deve brotar do trabalho e da cultura do espírito. E assim as palavras de Cristo, ‘A menos que vos torneis como criancinhas,’ etc., estão muito longe de nos dizer que devemos permanecer sempre crianças”. [...]

A preocupação moderna com as experiências da infância geralmente, e com alguma justificativa, foi atribuída sobretudo a Rousseau, que escreveu, por exemplo, em *Émile*: “A natureza quer que as crianças sejam crianças antes de serem homens... A infância tem modos de ver, pensar e sentir peculiares; nada pode ser mais tolo do que os substituir por nossos modos.” A referência à criança como norma, no entanto, antecedeu Rousseau em cerca de dezessete séculos. Como nos lembra Hegel, não foi um primitivista romântico, mas Cristo quem postulou o retorno ao estado de criança como condição para entrar no reino apocalíptico [...] (ABRAMS, 1973, p. 379-382).

A repercussão desse imaginário em torno da infância se fez sentir, obviamente, também entre os românticos brasileiros e de diferentes modos, procedendo ainda de distintas fontes. Sem dúvida, um dos poemas emblemáticos foi “Meus oito anos”, em que a infância, todavia, já se apresenta como idade de ouro perdida. O poema de Casemiro de Abreu acabou sendo um dos mais parodiados do romantismo pelos modernistas, inclusive pelo próprio Oswald.

A persistência desse imaginário infantil em contexto poético pós-romântico também é examinada pelo mesmo Abrams. A citação (não tão extensa como a anterior) vale por bem resumir o essencial de um movimento amplo envolvendo uma pluralidade de autores e obras, do qual resgata-se aqui apenas a passagem concernente àquele que inaugura a lírica moderna:

Em 1863, Baudelaire descobriu em Constantin Guys, “o pintor da vida moderna”, exatamente as características de gênio que Coleridge descobrira na poesia de Wordsworth mais de meio século antes: o frescor de sensações da criança sobrevivendo nos poderes do homem, que é um índice de convalescença mental e se manifesta na percepção da novidade em aparências antigas e familiares. Guys, diz Baudelaire, pode ser visto como “um eterno convalescente... um homem-criança”, “isto é, um gênio para quem nenhum aspecto da vida se tornou obsoleto”.

“Agora, a convalescença é como um retorno à infância. O convalescente, como a criança, goza no mais alto grau do poder de se interessar vivamente por todas as coisas, mesmo aquelas que parecem ser as mais triviais. [...]”

Em seu poema “*Moesta et errabunda*”, Baudelaire expressa o desejo de uma viagem de volta ao “paraíso verde” da infância; mas a infância para Baudelaire é mais agostiniana e mais freudiana do que a infância edênica postulada por Traherne, Wordsworth e Emerson — é

“o verde paraíso dos amores infantis / o inocente paraíso, pleno de prazeres furtivos” [...]. O poema [“Le Voyage”] começa com “a criança, amante de mapas e estampas”, para quem o mundo é adequado a seus desejos, passa pelo tédio e pelo desgosto do adulto com um mundo que se tornou familiar demais, e termina com uma tática de desespero em busca de algo novo [...] (ABRAMS, 1973, pp. 414-415).

Abrams segue com outras passagens da obra de Baudelaire e de outros nomes decisivos para consolidação da lírica moderna, como Rimbaud. O exposto, entretanto, basta para constatar a persistência dessa associação da poesia com a infância, incluindo-se a questão do *novo*.

Passando para a pintura europeia, a fim de compreender a mudança e projeção da infância em contexto moderno, foram os impressionistas, a exemplo de Monet e Renoir, que realmente colocaram o tema no centro das atenções. “Além disso, há um parentesco óbvio entre a espontaneidade e exuberância da pincelada impressionista e a imprevisível vivacidade das crianças, que são notoriamente difíceis de pintar, porque raramente ficam paradas”, conforme observou Alastair Sooke ao fazer a crítica à exposição *A infância na arte* (2016) no Musée Marmottan-Monet de Paris. É ele ainda quem sintetiza a passagem para as vanguardas:

Na virada do século 20, os artistas de vanguarda se interessavam não apenas pelas crianças, mas também pelo frescor dos desenhos infantis. Estes ofereciam um modelo de como a arte poderia desafiar as formas tradicionais de pintura – assim como a arte tribal africana, que também inspirou o modernismo.

É por isso que, em 1906-1907 e novamente em 1909, Matisse pintou primeiro sua filha, Marguerite, e depois seu filho Pierre de uma maneira plana, simplificada e esquemática, que lembra o desenho ingênuo e sem instrução de uma criança.

Sua pintura de Pierre, incluída em *A infância na arte*, é uma imagem maravilhosamente travessa. Pierre usa um suéter listrado e um chapéu rosa. Seu chapéu, nuvem informe de cor que emana de sua cabeça como uma espécie de halo de frustração e impaciência, acentua o mau humor de sua expressão que, com economia brilhante, capta a truculência de uma criança frustrada.

Picasso também era obcecado por arte infantil – tanto que seus retratos de crianças muitas vezes desdobravam-se como autorretratos. Foi o caso em 1923, quando pintou o próprio filho, Paul, sentado à mesa desenhando.

Foi ainda o caso quase cinco décadas depois, em 1969, quando Picasso criou *Le Peintre et l'Enfant* (*O Pintor e a Criança*), caracterizado por um clima de júbilo e um manuseio indisciplinado e conscientemente desleixado que é infantil de forma deliberada. Esta grande e corajosa pintura é a imagem final da exposição de Paris. Sua energia e impacto extraordinários parecem diferentes de qualquer outra coisa na exposição. A essa altura, a criança – outrora ignorada pela arte – tornou-se uma metáfora da pureza e intensidade da visão do artista.

Embora *Le Peintre et l'Enfant* tenha sido obviamente pintado de forma rápida, Picasso levou muito tempo para alcançar um estilo tão selvagem e emocionante. Certa vez, ao visitar uma exposição de desenhos infantis, ele comentou: “Quando eu tinha a idade deles, costumava desenhar como Rafael, mas levei uma vida inteira para aprender a desenhar como eles”.

Em certo sentido, Picasso estava embelezando uma ideia proposta pela primeira vez por Charles Baudelaire em 1863. “Gênio”, escreveu o poeta e ensaísta francês, “não é mais do que a infância recapturada à vontade” (SOOKE, 2016, n.p).

Muito do significado simbólico e filosófico que a infância alcançou na literatura e na arte dos séculos XVIII e XIX ainda ecoa na produção poética modernista – e não somente a dos nomes aqui evocados. O que parece definir, contudo, a representação da infância em “O mundo do menino impossível” e mesmo em *O primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade* é esse interesse afim aos pintores vanguardistas não apenas pelo universo infantil (como já ocorria entre os românticos), mas também por sua visão e suas formas de expressão, tentando captar o frescor dos desenhos de criança como modo de desafiar as convenções da arte tradicional, intuito similar ao que levara à assimilação vanguardista estilizada da arte tribal africana. Como no caso de *O pintor e a criança*, de Picasso, também Jorge de Lima não só lança mão de um estilo deliberadamente ingênuo para capturar a exuberância bruta da infância, como também ilustra e recorre ao irmão caçula para colorir os desenhos, visando o efeito indicado por Edmundo Lys – autor do poema “Viagem sentimental” estampado no primeiro número da revista modernista *Verde* de Cataguases, de setembro de 1927 (PUNTONI e TITAN JR., 2014, pp. 18-19), em cujos versos o trem de província também figura como um brinquedo:

O colorido a lápis todo errado mas com a procura de acertar mais ainda mostra a criança. É de uma força enorme e dá uma notável realidade no desenho, isto é, na falta dele.⁴

Portanto, não se trata apenas, como no mito romântico da infância, de reportar a uma idade primordial, um Éden perdido, que a poesia permite, até certo, recuperar pela surpresa, emoção frescor do olhar desarmado da criança diante do mundo, mas de flagrá-lo mimetizando-o no plano da forma. Evidentemente, esse propósito norteou não só a pintura, mas também a literatura. É o que a vanguarda fará mobilizando não só procedimentos retórico-poéticos como também extrapolando a esfera do poético para alcançar o pictórico ou a materialidade do impresso com Oswald e Jorge de Lima.

Desenhos e outros aspectos gráficos constam apenas da versão original e se perdem quando da transposição do folheto para o livro, onde “O mundo do menino impossível” passa, entretanto, a articular a poética de conjunto de *Poemas*. É o que se busca evidenciar a seguir, considerando a disposição sequencial do poema, as remissões e a rede de relações que ele permite estabelecer se não com o todo, com parcela significativa das produções enfileiradas na recolha de 1927, às quais também se poder estender muito das considerações tecidas aqui, ao traçar o histórico da infância na literatura e na arte.

4. LYS, Edmundo. “João-corta-pau e outras observações. (Sobre *O mundo do menino impossível*, poema de Jorge de Lima)”. *Correio de Minas*, Belo Horizonte, 30.12.1927, n.p (Apud ANDRADE 2012, p. 72).

O poema e a unidade do livro

Quando recolhido em *Poemas*, "O mundo do menino impossível" foi instalado logo no pórtico. A disposição estratégica instiga o leitor atento à lógica da sequência e da organização do todo, que tende a conceber o livro como unidade estrutural ou relacional das partes.

Apesar do intimismo, o primeiro poema não deixa de se afinar com uma das demandas centrais do Modernismo: a afirmação identitária, que repercute no conjunto do livro. O nacional se consubstancia aqui de modo subjetivo, por meio da evocação do ludismo infantil flagrado, como **já se notou insistentemente**, pela perspectiva **não do adulto, mas da criança ou do menino bem-nascido** que despreza os brinquedos importados e perfeitos dados pelos avós, fura sintomaticamente "os olhos de um Papá Noel" (afinal, ele **só presenteia os** meninos bem-comportados...) e destrói

o urso de Nürnberg,
o velho barbado jugoeslavo,
as *poupées de Paris aux*
cheveux crêpes,
o carrinho português
feito de folha de Flandres,
a caixa de música checoslovaca,
o polichinelo italiano
made in England,
o trem de ferro de U. S. A.
e o macaco brasileiro
de Buenos Aires
moviendo la cola y la cabeza.
(LIMA, 1997, p. 203).

Se menospreza os ricos brinquedos é porque reportam a um contexto distante, no qual a vivência da criança não encontra uma referência efetiva, pouco contribuindo para a construção de sua subjetividade. Tanto mais quando se verifica o baralhamento das nacionalidades de alguns dos brinquedos, para o qual já chamou atenção Benjamin Lima: "o carrinho português feito de folha de Flandres"; "o polichinelo italiano *made in England*" e "o macaco brasileiro de Buenos Aires *moviendo la cola y la cabeza*". A procedência da fabricação desses brinquedos, diversa da nacionalidade à qual pertencem ou reportam, poderia parecer indício da passagem da produção artesanal para a industrial em grande escala (cujas implicações foram examinadas por Benjamin ao resenhar o livro de 1938 de Karl Gröber, *Kinderspielzeug aus alter Zeit [Brinquedos infantis dos velhos tempos]*). Porém, no poema de Jorge de Lima, essa divergência parece reforçar a inautenticidade não só dos brinquedos, mas, em dada medida, da ordem de experiência que eles poderiam propiciar à criança.

Por isso, em vez dos brinquedos estrangeiros e estranhos, o menino, nada “manso” como as demais crianças, prefere se entreter, de forma mais ativa e livre, com o informe, com caixas de papelão vazias e restos de materiais desprezíveis, que possibilitam, todavia, incitar a imaginação, prenunciando a capacidade fantasiosa do poeta ou escritor adulto, inclusive no interesse pelo característico da matéria regional. No mundo do faz-de-conta, sabugos de milho tornam-se bois que mugem de verdade; tacos ou tocos de pau, em vez de soldadinhos de chumbo (como os de Moscou dados pelos avós), viram “cangaceiros de chapéus de couro” e “as pedrinhas balem! Coitadinhas das ovelhas mansas / longe das mães / presas nos currais de papelão!”

Como diz Benjamin – em artigo que remete, inclusive, à cidade alemã de onde procedia os mais belos brinquedos europeus, tal como o ursinho do menino impossível: “Nuremberg, a pátria dos soldadinhos de chumbo e dos garbosos animais da Arca de Noé” (BENJAMIN, 1987, p. 244) –, é o conteúdo ideacional da brincadeira que determina o brinquedo e não vice-versa.

A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial. Conhecemos bem alguns instrumentos de brincar, extremamente arcaicos e alheios a qualquer máscara ideacional (apesar de terem sido na origem, presumivelmente, de caráter ritual): bola, arco, roda de penas, papagaio verdadeiros brinquedos, “tanto mais verdadeiros quanto menos dizem aos adultos”. Pois quanto mais atraentes são os brinquedos, no sentido usual, mais se afastam dos instrumentos de brincar, quanto mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva. As várias casas de bonecas reproduzidas por Gröber ilustram esse fenômeno. Podemos descrevê-lo da seguinte maneira: a imitação está em seu elemento na brincadeira, e não no brinquedo (BENJAMIN, 1987, p. 247).

Aplica-se também ao poema o que observa o filósofo alemão em outro ensaio sobre o tema:

O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início. Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen* (brincar e representar): repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é “fazer como se”, mas “fazer sempre de novo”, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora (BENJAMIN, 1987, p. 253).

Cumprido, agora, examinar a articulação de “O mundo do menino impossível” se não com todo, com parte significativa de *Poemas*.

Ele se coaduna em diferentes níveis e aspectos com vários poemas do volume. O imaginário e as lembranças da infância, as cantigas de roda e de ninar, assim como as orações aprendidas pelo menino, definem o teor e a matéria, o registro e a musicalidade que envolvem e embalam um número substantivo de poemas do livro de 1927. Cumpre comentar alguns deles, a fim de evidenciar a referida trama que entretetece o todo compositivo de *Poemas*.

Obviamente, o estatuto do protagonista põe o poema de abertura em relação direta com os versos de “Meninice”. Na *plaque* de 1927, a parceria fraterna se instituía com o irmão

caçula, responsável pela ilustração dos desenhos do mais velho, ao passo que, em “Meninice”, a interpelada pelo eu lírico é a irmã (a do referido “casal futurista Povina Cavalcanti”). O eu a indaga, assim, pela recordação dos lugares e das experiências vividas em comum na infância: a casa colonial onde nasceram, o retrato do avô Simões Lima, o relógio de pesos e os móveis de jacarandá do quarto da avó; o idílio familiar com os pais lendo à hora noite o *Rocamboles* e o *Ponson du Terrail* enquanto os dois irmãos garatujavam a lápis de cor na mesa de jantar. Segue indagando sua interlocutora pela emoção sem precedentes compartilhada por ambos com a chegada na cidade de “O grande Circo internacional de Vigo” (prenúncio do fascínio suscitado pelo Circo Knieps maravilhosamente transfigurado em “O Grande Circo Místico?”), apesar das reações opostas: o olhar extático do menino com as acrobacias da trapezista de calcinhas e a aflição da irmã, em sua “inocência silenciosa” a chorar por tudo e a tapar os olhos com medo de a acrobata cair. Depois pergunta sobre a lembrança da dor compartilhada em razão da morte do saguim de estimação da irmã, “enforcado na grade do jardim” ... (LIMA, 1997, pp. 216-217).

É curioso chamar a atenção para esse saguim, que se contrapõe, de fato, a um dos brinquedos importados rejeitados pelo menino: “o macaco brasileiro / de Buenos Aires / *moviendo la cola y la cabeza*”, enunciado desse modo, ao longo de três versos ligados pelos *enjambements* que parecem mimetizar o próprio movimento da cauda e da cabeça. Movimento impaciente do bichinho pelas bananas que, para Benjamin Lima, representaria um “deboche” (LIMA, 1997, p. 80) dos vizinhos argentinos para com os brasileiros. Diferentemente da suposta troca (pois parece mais do que isso...), Jorge de Lima retorna ainda à imagem do macaco ao tratar de um topônimo em “Mundaú”: o de sua cidade natal, União dos Palmares (AL), cuja significado etimológico seria “Cerca rial de macacos”⁵... O eu lírico se identifica com o topônimo, reconhecendo-se como o “mais triste dos macacos brasileiros” nascido três séculos depois... Na sequência dos versos, ao qualificar o Mundaú como seu abecedário, o rio-livro onde aprendeu a soletrar os rudimentos de sua língua poética, torna a se referir aos brinquedos infantis de “O mundo do menino impossível”, improvisados dos materiais brutos:

Minha terra natal:
 “Cerca rial de macacos”, depois
 Vila da Imperatriz
 onde o destino quis
 que nascesse três séculos mais tarde
 o macaco mais triste dos macacos brasileiros.

O rio de minha terra é o A B C
 de minha meninice, o meu passado
 a correr para o mar
 com todas as pedrinhas com que eu criança
 brincava a fingir que eram bois.
 (LIMA, 1997, p. 203).

5. É desse modo que a etimologia aparece nas várias edições consultadas de *Poemas* e na biografia do poeta feita pelo cunhado, mas outras fontes registram o significado do topônimo como “cerca real de macacos”.

Tanto em “Meninice”, quanto em “Mundaú”, o eu lírico fala da perspectiva do adulto, distanciada do tom e da visão de criança assumidos em “O mundo do menino impossível”. Essa aproximação só volta a ocorrer em poemas como “Noite de São João”. Este contrasta vivamente com a versão excepcional de Bandeira ao evocar a festa junina em “Profundamente” em dois tempos: aos seis anos, quando adormece em meio aos “estrondos de bombas luzes de Bengala / vozes, cantigas e risos” (BANDEIRA, 1988, p. 111), que preenchem a casa senhorial da família com seus convivas; e no presente da enunciação do eu já adulto, melancólico, instalado na modesta habitação alugada em Santa Tereza onde, recorrendo à tópica do *ubi sunt?*, indaga por parentes e empregados, cuja morte é tratada de forma eufemística como um sono profundo (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1990, pp. 222-223). Apesar da distância cronológica, o passado da infância e da noite junina é aproximado do presente como um ontem atemporal.

O tema afim é evocado por Jorge de Lima em tom e perspectiva absolutamente diversos ou opostos, em uma explosão festiva que faz ecoar no presente o rechar dos fogos de artifício, foguetes, bombinhas, buscapés e chavinhas, ao se valer de todo um jogo aliterativo envolvendo as fricativas surdas, com o reforço das onomatopeias: *Chá-Bum!, Tchi-bum!, Chi! ...* O jogo mimetiza ainda o choro do Zezinho, cujo dedinho foi chamuscado por “tiro chocho”. A força musical – e mesmo imagética – dos versos associada ao tema radicaliza a lição parnasiana de Bilac em “Os meses”⁶ ao celebrar a mesma festa junina, com uma alternância de vozes que inclui o canto de um “Coro de crianças”.

Coro de crianças:

Passem os meses desfilando!
 Venha cada um por sua vez!
 Dancemos todos, escutando
 O que nos conta cada mês!

Junho:

Em chamas alvissareiras,
 Ardem, crepitam fogueiras...
 – E os balões de São João
 Vão luzir, entre as neblinas,
 Como estrelas pequeninas,
 Entre as outras, na amplidão.
 Não há casinha modesta
 Que não se atavie, em festa,
 Nestas noites, a brilhar:
 Não se recordam tristezas...
 Estalam bichas chinesas,
 Estouram foguetes no ar.

6. Devo a lembrança do poema bilaquiano a Maria Aparecida Ribeiro.

Fogos alegres, pistolas,
Bombas! ao som das violas,
Ardei! cantai! crepitai!
Num largo e claro sorriso,
Seja a terra um paraíso!
Folgai, crianças, folgai!
(BILAC, 1955, pp. 84-85).

O poema de Jorge é a contrapartida modernista, a prova de superação da escola literária em que se formou. Nele, o eu lírico adere ao olhar fascinado de menino diante da alegria dos festejos, revivendo nos versos a riqueza dos tons de som e cor, assimilando falas, diálogos e cantigas do tempo.

Voltando à unidade do livro de 1927 em torno de “O mundo do menino impossível”, alguns temas e matérias de interesse do poeta adulto derivam, também, dos jogos infantis e dos aspectos da realidade local ou regional que ele encenava ludicamente com os materiais residuais com que preferia se entreter. O mais notório, sem dúvida, são os cangaceiros que o menino fantasia a partir de sobra de madeira e que reaparecem na invocação do rei do cangaço nos versos de “Floriano – Padre Cícero – Lampião”, além de menções esparsas a eles em “Caminhos de minha terra” “G.W.B.R.” e “Rio de São Francisco”.

As conexões entre a poética encenada com os brinquedos e outros momentos de *Poemas* podem, ainda, se estabelecer pela oposição entre o que o menino impossível repudia e o que interessa ao eu adulto. É o caso do menosprezado trem de ferro de U. S. A. Ele ressurgue logo no poema seguinte, “A minha América”, não como brinquedo, mas como maquinário potente e feroz, emblema da modernidade acelerada presente na crítica endereçada ao industrialismo *yankee* em larga escala ou, nas palavras do poeta, ao “ritmo de fábricas gigantes que desovam / automóveis e locomotivas” (LIMA, 1997, p. 208). Bem diversa é a atitude ou sentimento de mesmo eu lírico em “G.W.B.R.”, ao lembrar afetivamente “o meu trenzinho romântico indo devagarzinho / para que o poeta provinciano / visse o cair da tarde, / e visse a paisagem passando” (LIMA, 1997, p. 220) ao longo da estrada de ferro britânica Great Western, “feita de encomenda para o Nordeste”. Longe de ser vista como expressão do domínio do capital estrangeiro, a G.W.B.R. é “a mais pitoresca do universo” (LIMA, 1997, p. 220), assimilada à dinâmica nada frenética e à particularidade do modo de ser nordestino. Ela reproduz a estrutura social da região e as formas de interação entre as classes, ao transportar os tipos característicos no interior dos “vagons” de trens precários, “balduinas sonolentas” (LIMA, 1997, pp. 219-220) personificadas, às quais se associam ainda a analogia com outra forma improvisada de brinquedo, bem ao gosto do menino impossível: os “carrinhos de caixa de fósforos marca olho” (LIMA, 1997, p. 220). A sequência de imagens do interior e do exterior dos vagões reproduz muito da pobreza local, mas acaba por oferecer uma visão humanizada e idílica do meio com a qual o eu lírico se identifica há muito tempo (desde menino?). A conexão entre o trenzinho de brinquedo desprezado e a GWBR é explicitada no fecho do poema:

Great Western of Brazil Railway
feita de encomenda pra o Nordeste,
minha primeira viagem deslumbrada!
Ferrugem. Fumaça. Meus brinquedos. Pó.
(LIMA, 1997, p. 225).

Pensando ainda nos jogos relacionais que o livro de 1927 suscita ao leitor, não se pode deixar de considerar a contrapartida do ludismo do menino impossível representada por um brinquedo dos mais representativos no contexto a que remete o livro: a “Boneca de pano”. Por um lado, em contraste com “as *poupées de Paris aux cheveux crêpés*” e demais brinquedos importados desdenhados pelo menino impossível, essa “boneca de pano das meninas infelizes”, “guias de aleijados”, apanhando “pontas de cigarro” e mendigando “nas esquinas”, tem significado social indiscutível. Por outro lado, ela não se confunde com embalagens vazias, materiais brutos, sobras de coisas ou matérias residuais, supostamente descartáveis, não obstante a condição final dessa boneca de chita e de lã de um tostão, que acaba “ceguinha” (os “olhos de conta caíram”) e “sujinha”, rolando na sarjeta e coberta de lama, sendo por fim levada pelo “homem do lixo”. Guarda, porém, um aspecto afim às brincadeiras que o menino impossível encena com sabugos de milho, pedrinhas e tocos de pau: a marca (identitária) do regional.

Está visto que a condição final da boneca reverbera muito da situação objetiva da menina com idêntico “rosto parado”. O desfecho do poema é, sem dúvidas, dos mais complicados pela aparente naturalização da condição da menina que, de certo modo, reverbera na da condição da boneca. É claro que, quando se leva em conta o tom do poema, com seus diminutivos, como se estivesse registrando a perspectiva também infantil de quem a observa, tende-se a relativizar a crítica mais dura à ideologia encerrada nos versos... Isto é, pode-se alegar que o poema traz o registro objetivo não só da condição efetiva da menina mendicante, mas também do olhar infantil de quem a observa de outra posição, mais comprometida com uma formação cristã tendendo a certo conformismo quando se trata de considerar a miséria alheia. De todo modo, não há como relevar de todo esse comprometimento ideológico do poema, sem pôr em questão, em algum nível, tal naturalização ou conformismo, mesmo que piedoso, visto como produto da vontade divina.

Curiosamente, na sequência do livro, esse olhar comprova sua formação católica com o louvor à “Santa Teresinha do Menino Jesus”, carmelita de Lisieux tida como doutora da infância espiritual. Falecera aos vinte quatro anos em 1897 e teve seus escritos publicados após sua morte, sendo logo conhecidos mundialmente. Sua beatificação aconteceu em 1923 e ela foi canonizada por Pio XI em 1925, portanto em data próxima à concepção do poema que Jorge de Lima lhe dedicou. O interesse pela santa, aliás, é mais um tema compartilhado por Jorge com o Bandeira de *Libertinagem*, que inclui entre os poemas “Oração a Teresinha do Menino Jesus”. Destaque-se, entretanto, que a versão poética do alagoano articula-se com “O mundo do menino possível”, pois a imagem do “Menino Jesus das Vitórias” traz “a bola do mundo aos pés, sua bola de borracha, seu brinquedo mais querido” (LIMA, 1997, p. 246).

Há mais fios que poderiam ser entrançados entre “O mundo do menino impossível” e outras passagens do livro de 1927, de modo a evidenciar a trama tecida entre o ludismo infantil e a poética do eu maduro em *Poemas*. Poder-se-ia lembrar de outros momentos em que a infância marca a presença de modo consequente no livro. Sem aderir propriamente à perspectiva infantil, o eu adulto evoca o que foi, nessa idade, uma promessa de realização e plenitude que não se cumpriu, todavia, na fase adulta. Os dois poemas que antecedem “Meninice” evidenciam isso. São momentos mais remotos da memória infantil, a ponto de envolver a escolha do nome do primogênito pelo pai no calendário, quando do nascimento no mesmo dia do santo “Guerreiro”:

E meu pai, vendo aquele dia 23 tão lindo
e tão verde aquele mês de abril,
e vendo seu primeiro filho,
bendisse a Deus primeiro,
e depois foi à folhinha
ver o nome do Santo que ali estava:
São Jorge!

E o guerreiro cresceu e foi vencer
todos os dragões da vida,
e não vencendo
cobriu com a humildade do seu Santo
a derrota do guerreiro:

Senhor tende piedade!
(LIMA, 1997, p. 215-216).

Sem a ironia mordaz da “Bénédiction” baudelairiana – que encerra, na verdade, a maldição materna quando do nascimento do poeta – e longe de vir ao mundo sob a guarda (sombria) do **anjo torto** drummondiano, o fato é que a bênção do pai e a proteção de São Jorge não bastaram e a promessa de vitória do protegido contra todos os dragões não se cumpriu. Resta apenas ao filho derrotado acolher a humildade do santo protetor e com ele suplicar a piedade do outro Pai.

O poema anterior a esse liga-se à esfera da casa e à mãe, seus carinhos e desvelos, a educação religiosa das crianças, o catecismo e, mais uma vez, os brinquedos:

Os outros meninos, minha irmã, meus irmãos menores, meus brinquedos, a casaria branca de minha terra, a burrinha do vigário pastando junto à capela... lá longe ... (LIMA, 1997, p. 215).

O “lá longe” é reiterado ao final de “Oração” não para marcar a distância no espaço, mas no tempo, de modo a evidenciar que a segurança e a plenitude traduzida em termos de beleza e pureza, de sonhos e crença dessa idade áurea, projetada no “azul” da paisagem e no “crepúsculo de ouro”, perdeu-se por completo na passagem para a vida adulta: “E isso tudo tão longe... tão longe...” (LIMA, 1997, p. 215).

Note-se a assimilação, desde o título, do discurso e do imaginário cristãos aprendidos na infância, que repercutem não só nesse, mas em outros momentos de *Poemas*, cujos versos são entretecidos ou tramados com rezas ou excertos de preces e orações (prenúncio da conversão cristã que em breve se processaria na trajetória do poeta), como se verifica em “Caminhos de minha terra”, “Olhado” e “Poemas dos bons fradinhos de minha terra”, entre outros. Atente-se, por fim, já no título deste último poema, para o emprego do diminutivo, presente em “A voz da igreja” e em outras passagens do livro de 1927, como registro ligado à afetividade e também ao universo infantil.

Os aspectos abordados até aqui parecem o bastante para atestar a centralidade de “O mundo do menino impossível” na definição da poética e da unidade do livro de adesão de Jorge de Lima ao Modernismo. A seu modo, o poeta alagoano explorou produtivamente a redescoberta vanguardista do imaginário e do ludismo infantis para figurar o *novo*, tendo em vista a particularidade local apropriada engenhosamente na unidade de seu brinquedo-livro.

Referências

- ABRAMS, M. H. *Natural supernaturalism: tradition and revolution in romantic literature*. New York/London: W. W. Norton, 1973.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia 1930-1962: de Alguma poesia a Lição de coisas* (ed. Júlio Castañon Guimarães). São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tempo vida poesia – Confissões no rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- ANDRADE, Gênese. “Jorge de Lima e as artes plásticas”. *Teresa. Revista de Literatura Brasileira* 3. São Paulo: Editora 34 / USP, 2002, pp. 69-95.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1988.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. In: *Obras escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BILAC, Olavo. *Poesias infantis*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves/Ed. Paulo de Azevedo Ltda, 1955.
- BOONE, Troy. “Jean-Jacques Rousseau” In **Gubar, Marah (dir.)**. *Representing Childhood*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Office of the Provost, 2005. Disponível em: <https://www.representingchildhood.pitt.edu/rousseau.htm>. Consultado em: 01/11/2022.
- CAVALCANTI, Povina. *Vida e obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969.
- D’ANDREA, Moema Selma. *A Tradição Re(des)coberta*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.
- GOLDSTEIN, Norma S. *Do Penumbrismo ao Modernismo: O primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.
- LEBENSZTAYN, Ieda. “‘E as pedrinhas balem!’: a literatura regional, moderna e universal de Alagoas nos anos 1930”. *dEsEnrEdoS*, ano II no. 05. Teresina, abr-mai-jun 2010. Disponível em: http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/05_dossie_-_e_as_pedrinhas_balem_-_Ieda_Lebensztayn.pdf. Consultado online em: 18/10/22.

LIMA, Jorge Matheus de. *Mundo impossível do menino*. Rio de Janeiro: S.N., 1927.

LIMA, Jorge Matheus de. *Obra Poética* (org. Otto Maria Carpeaux). Rio de Janeiro, Editora Getulio Costa, 1950.

LIMA, Jorge Matheus de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora; Brasília: INL (Biblioteca Manancial), 1974, v. 1, pp. 69-116.

LIMA, Jorge Matheus de. *Poemas*. Poesia completa (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PUNTONI, Pedro e TITAN JR., Samuel (orgs.). *Revistas do Modernismo 1922-1929*. São Paulo: Imprensa Oficial; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin; PRCEU/USP; Biblioteca Mario de Andrade, 2014.

SOOKE, Alastair. "How childhood came to fascinate artists". 1st April 2016, n.p. <https://www.bbc.com/culture/article/20160315-how-childhood-came-to-fascinate-artists>. Consultado em 18/10/22.